

JERZY FARYNO

ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА
("Путевые записки" - "Охранная грамота")

1
1989

WIEN 1989

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 22
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE A. HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

R. Sippl

DRUCK

E. Zeuner
Buch und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-8000 München 50



© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6835

2630 9653

FS 150 120462

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
0. 'Летние путевые записки'	6
1. Не чувствую красот...	9
2. Как кочегар, на бак...	13
3. Счастлив, кто целиком...	21
4. Дымились, встав от сна...	27
5. За прошлого порог...	34
6. Я видел, чем Тифлис...	38
7. Я помню грязный двор...	46
7.2.1. Венецианские главы	50
7.2.7. "Охранной грамоты"	74
7.3. Я помню грязный двор... (Продолжение)	77
8. Меня б не тронул рай...	87
9. Чернее вечера...	96
10. Немолчный плеск солей...	112
11. Еловый бурелом...	148
12. На Грузии не счесть...	161
13. Дивясь, как высь жутка...	170
Примечания и сопровождающие разборы	174
Литература	310

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

100-100000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Своим возникновением данная книга обязана лекциям и спец-курсу, которые я имел честь провести 5 мая 1986 года в колледже им. Ференца Мора Сегедского Университета ("Móra Ferenc" Kollégium - József Attila Tudományegyetem, Szeged) и в ноябре 1986 года в колледже им. Иожефа Этвеша Будапештского Университета ("EÖTVÖS JÓZSEF" KOLLÉGIUM - Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest).

Поэтому она являет собой как последовательный разбор созданного в 1936 году пастернаковского цикла стихов "Путевые записки" (другое его название - "Из летних записок") и отдельных глав "Охранной грамоты", так и попытку выявить некоторые черты пастернаковской поэтики вообще. Дело в том, что единичное произведение (будь то одно небольшое стихотворение или же сверхтекстовое образование) всегда реализовано в рамках определенной системы (поэтики, языка), без учета которой его разбор едва ли может считаться показательным. С другой стороны, и искомая система не существует в самостоятельном эксплицированном виде - она может быть выявлена из имеющегося в распоряжении корпуса текстов путем более или менее детальных предварительных анализов. Круг, таким образом, замыкается.

Выход из этого затруднения напрашивается сам собой: разбору подлежат одновременно и избранный единичный текст, и весь (или по крайней мере относительно крупный) корпус текстов исследуемого автора. Первый раскрывает содержание произведения, т.е. позволяет ответить на вопрос "что данным текстом сообщается?", второй же показывает, на каком языке это "нечто" сообщено. Итог таков, что отдельный разбор, не теряя своей единичности, стремится превратиться в более или менее полный показ поэтической системы (или короче - поэтики) избранного автора.

При такой установке наибольшая трудность возникает в области изложения: дискурс исследователя постоянно должен перебиваться экскурсами в контекст, т.е. вспомогательными разборами других произведений и разысканиями по отдельным мотивам. Там, где искомая системность совпадает с семантическим ходом разбираемого субтекста и выявляется при помощи простого контекста, необходимые экскурсии включены в основной дискурс как его органические составляющие. Тогда же, когда требовались более детальная экспликация пастернаковской мотивики и ее систематизация, удобнее всего оказалось ввести параллельный дискурс, главным образом в расширенных примечаниях. С данной точки зрения предлагаемая книга состоит из, так сказать, двух частей, но все же объединенных друг с другом не по аддитивному принципу, а по принципу взаимоналожения и взаимообъяснения, т.е. - из анализа конкретных произведений и из реконструкции их языка, в рамках которого они созданы. Само собой разумеется, что такая их неразъединенность порождена самой природой объекта исследования - неразъединяемостью языка и сообщения художественного высказывания.

4 ноября 1986

Jerzy Faryno

Wyższa Szkoła Rolniczo Pedagogiczna
Zakład Kultury Wsi
ul. Żytnia 22
PL 08 - 110 SIEDLCE
Poland

‘ЛЕТНИЕ ПУТЕВЫЕ ЗАПИСКИ’

0.0 Состоящий из тринадцати стихотворений пастернаковский грузинский цикл 1936 года публиковался под разными заглавиями и в неодинаковом составе. "Впервые - «Новый Мир», 1936, №10, стр. 87, под заглавием «Из летних записок», и с посвящением: «Друзьям в Тифлисе»" (Пастернак 1965, с. 683). Он, вместе с посвящением, восстановлен в новейшем двухтомнике (Пастернак 1985а, с. 345, комментарии на стр. 590-593). В промежуточных же изданиях этот цикл назывался "Путевые записки", причем если в сборнике 1943 года "На ранних поездах" он был озаглавлен "Путевые записки (лето 1936 года)" и состоял из семи стихотворений (в него входили 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13), то в сборнике большой серии Библиотеки Поэта (Пастернак 1965, с. 387) - только как "Путевые записки" и без посвящения, зато полностью, с вычлениением последнего четверостишия как самостоятельного - 13-ого стихотворения.

Поскольку в варианте 1943 года наименование "летние" не устранено Пастернаком, а всего лишь передвинуто в подзаголовок "(лето 1936 года)", то наиболее адекватным - пастернаковским - следует считать заглавие "Из летних записок". С другой стороны, допустимость Пастернаком наименования "путевые" и длительное ассоциирование издателями цикла с заглавием "Путевые записки" в сознании читателей не позволяют обойти вниманием и этот вариант¹.

0.1. Заглавие "Путевые записки" содержит в себе указание как на жанр, так и на сюжет. Независимо от того, с какой реализацией столкнется затем читатель, она будет восприниматься на фоне заданной заглавием "программы". Программу эту можно эксплицировать следующим образом:

- На сюжетном уровне ожидается ряд пейзажных зарисовок, сменяющих друг друга и этой сменой создающих впечатление пути, а точнее - продвижения от какой-то исходной точки к некоторой конечной точке. Как правило, от такого продвижения не ожидается непрерывности, наоборот, допускается, что промежуточные звенья пути могут быть представлены не все, а только наиболее значимые, привлекающие внимание путешественника и заслуживающие внимания читателя (поскольку они записываются не только для себя, но и публикуются).

- На жанровом уровне ожидается определенная манера предлагаемых зарисовок. В первую очередь - наблюдательность их автора, затем - его впечатлительность. Наблюдательность призвана "живописать" - "воссоздавать" увиденное и предподносить его "воочию". Впечатлительность же - "передавать" вызываемые увиденным эмоции и рефлексии и подключать к этому переживанию отсутствовавшего читателя. Кроме того, "записки", к тому же "путевые", допускают некую беглость, некие пропуски, стилистическую шероховатость, оправдываемую обстоятельствами и спонтанностью, и авторские отступления, т.е. возникающие попутно мысли и ассоциации.

Одни из этих ожиданий так или иначе выполняются в пастернаковском цикле. Другие же демонстративно не выполняются. Забегая вперед, скажем, что выполняется, например, беглость, стилистическая неровность, автокомментарии. Почти не выполняется сюжет "пути"², нет тут впечатляющих пейзажных зарисовок³, слаб также эмоциональный тонус восприятия⁴. В частности, это не-выполнение заранее оговорено в открывающем цикл стихотворении "Не чувствую красот...".

0.2. Подзаголовок "Лето 1936 года" подразумевает для цикла другой круг ассоциаций. Это уже не дата возникновения цикла (в этой функции она локализуется в конце текста и непосредственно к тексту не относится), а дата-персонаж, говоря словами Пастернака, - "фамилия содержания" (Пастернак 1982, с. 264). Сохраняя характер даты и находясь одновременно в заглавии, она становится именем особого, изъятото из бытового хронологического потока, времени - типа праздничного (космогонического) вневременного времени, а событиям ею именуемым сообщает характер первособытий⁵.

Локализация в подзаголовке вводит дополнительно ассоциации с эпикой и заставляет взглянуть на цикл как на очередную "главу" более крупного текстового единства и отыскать ее место в этом единстве (о чем пойдет речь в 12.4. и 13.3.). Первое, что в данном случае вызывается в памяти, - сборник "Сестра моя - жизнь" с таким же подзаголовком "Лето 1917 года". Если к тому учесть еще, что этот сборник "Посвящается Лермонтову", открывается стихотворением "Памяти Демона" и насыщен кавказскими мотивами, а "Путевые записки" посвящаются "Друзьям в Тифлисе" и именно Кавказу (Грузии), то вряд ли можно сомневаться, что так построенным заглавием Пастернак "программирует" интертекстуальное (хотя бы в пределах собственного творчества) восприятие данного цикла (ср.: Смирнов 1985а). Надо однако отметить, что в отличие от книги "Сестра моя - жизнь", где главными персонажами являются заглавные "жизнь" и "лето", в "Путевых записках" лето как таковое не доминирует: оно, правда, не отсутствует, но его признаки не выдвигаются на первый план и не образуют самостоятельного сюжета. Скажем иначе: оно ничем не напоминает знакомого читателю по предшествующей лирике пастернаковского лета. Это явление объясняется, по всей вероятности, еще иначе.

Позиция подзаголовка, как правило, отводится жанроуказателям. Тем временем в варианте "Путевые записки (лето 1936 года)" жанроуказатель занял позицию заглавия с уточняющим его подзаголовком-датой. Это значит, что "лето 1936 года" - еще более детальный спецификатор жанра, некая субжанровая единица. О том, что "лето" мыслится Пастернаком "жанрово", свидетельствует перво-вариант: "Из летних записок", в котором "лето" играет роль именно спецификатора жанра "записок". Не сложно заметить, что в данном случае речь идет о жанре "летописи", элементарной единицей которого является именно "лето", т.е. "год". Так датоеуказатель превращает цикл из самостоятельного целого в "главу" ("лето"="год") более крупного текстового единства. Более того: некие черты "хроники" ("летописи") имеются и в пределах данного цикла, о чем речь пойдет позже. Пока существенно другое. То, что Пастернаку предпочтительнее слово "лето", а не слово "год" и не дата как таковая: если "Путевые записки" сопровождаются подзаголовком "лето 1936 года", с отчетливым вычленением "лета", то "Из летних записок", где связь с "летом" однозначна, никаким уточняющим подзаголовком уже не подкреплено. Поэтому, если "лето" и сохраняет некую связь с семантикой 'года', то тем не менее оно должно носить характер особого пастернаковского "летоисчисления", особой, отличной и от "года" и от "зимы" единицы времени, а тем самым и особого "летнего" жанра⁶.

Родственность заглавий "Сестра моя - жизнь. Лето 1917 года" и "Путевые записки (лето 1936 года)" открывает еще и "дневниковый" аспект пастернаковско-

го "жизне-летописания", а наличие слова "Сестра" в первом случае сообщает этой "дневниковости" интимный характер. Результат таков, что этими заглавиями снимается возможное противопоставление "летописного" и "дневникового", "эпического" и "лирического", "объективного" и "субъективного" и т. д.

0.3. Заглавие "Из летних записок" на фоне рассмотренных вариантов наименее программно. В нем сохраняется только указание на жанр, а точнее - "анти-жанр". Если отвлечься от особой значимости "лета" у Пастернака, то "летние" не предполагают ни определенной структурности, ни определенной, пусть самой минимальной как в случае "путевых", сюжетности. Это значит, скорее всего, что "летние" подразумевают именно "бесструктурность" и "бессюжетность". Устранение датоеказателя снимает с этих "записок" и их "хроникальность" или "дневниковость", лишает их всякой "референтности" и тем самым переводит в ранг если не чистой лирики, то по крайней мере в ранг чистой рефлексии.

Предлог "из" вводит в свою очередь представление о фрагментарности. С одной стороны, он заставляет догадываться о наличии еще и других "записок", а с другой - воспринимать данный цикл как нечто "не целое" и тем самым "не организованное", "не структурное". В результате "структурность" выносится за пределы наличных (предоставляемых читателю) "записок". Поскольку этим вариантом заглавия никакой контекст не подсказывается, на первое место выдвигается жанр, так сказать, "частичного целого", и снимается противопоставление "часть - целое", "неструктурное - структурное", "неотделанное ("записки") - отделанное (стихи)" или "прозаическое - поэтическое".

1.

Не чувствую красот
В Крыму и на Ривьере,
Люблю речной осот,
Чертополоху верю.

Бесславить бедный Юг
Считает пошлость долгом,
Он ей, как роем мух,
Засижен и оболган.

А между тем и тут
Сырую прелесть мира
Не вынесли на суд
Для нашего блезира.

(Пастернак 1965, с. 387)

В случае стихотворной "путевой" или "летней" "записки" (см. 0.1.) заявление "Не чувствую красот" звучит парадоксально: оно снимает с автора ожидаемую повышенную чувствительность к красоте окружающего мира. Не менее парадоксален и второй стих: "В Крыму и на Ривьере". Выбраны локусы, уже одни названия которых синонимичны 'красоте': достаточно произнести "Крым" или "Ривьера", как возникает нужное впечатление захватывающей красоты и отпадает необходимость эту красоту документировать прилагаемым к ее именам пейзажем.

Множественное число слова "красот" в первую очередь призвано спровоцировать читателя: оно явно пренебрегает как всепризнанным понятием "красота", так и всепризнанными его воплощениями - Крымом и Ривьерой. Но одновременно оно вводит в текст и представление о множественности "красоты" и тем самым лишает ее уникальности. Множественность же проистекает тут не от множественности реальных красивых мест (в Крыму и на Ривьере), а от шаблонности маршрутов "по красивым местам" (т.е. от канонизированной определенным вариантом культуры антологии "красивых мест") и от множественности шаблонных манер изображения шаблонных же топосов.

Этим шаблонам противопоставляются "речной осот" и "чертополох". Вводящее данные контр-"красоты" слово "Люблю" противостоит инициальному "Не чувствую". Таким образом, "Я" не лишает себя чувствительности, а всего лишь отрицает определенный ее тип. "Чувствовать красоты" и "любить" противостоят друг другу как 'неспонтанное, неистинное, безличное манерное восприятие' и 'непретенциозное, партнерское, личностное отношение'. "Осот", "чертополох" - колючие, отталкивающие растения (никак не окультуренные даже в декоративном плане сорняки). Переименование "осота" на "чертополох" имеет цель ввести более эксплицитно именно смысл 'пугающего' и 'отпугивающего' ("черт"- "полошить" = пугать), противостоящий подразумеваемой 'притягательности' "красот". Так затем мотивируется и слово "верю": оно предполагает недоверие к шаблонным 'божественным' "красотам" и доверчивость к 'дьявольскому' - 'не верю притягательному (красотам)' и 'верю отталкивающему, отпугивающему, дикому, не красивому (безобразному)'.

Отметим еще, что глаголу "Не чувствую" противопоставлены здесь два глагола "Люблю" и "верю". Вместо мнимой эмоциональности, построенной на неравенстве оценивающего и оцениваемого (т.е. потенциального носителя "красоты"), тут вводятся бездистантные формы взаимоотношений, построенные на со-бытии, партнерстве, равенстве и требующие трактовки партнера как равносильной личности⁷.

"Красоты" сведены здесь в общее собирательное число и превращены в общее место (шаблон) не только из-за их множественного числа, но и из-за их неиндивидуализированности и безликости: поставленные рядом друг с другом отдаленные географические локусы "В Крыму и на Ривьере" - это просто одним залпом продекламированная антология шаблонов, снимающая какую-либо разницу между отдельными своими "позициями". Разное и удаленное друг от друга тут сведено к общему знаменателю⁸. Тем временем фактически одинаковое получает тут разные имена и индивидуализировано: "осот" - "речной", и тот же осот, но уже под именем "чертополох". Далее: множественным "красотам" предпослано одно и то же отношение "Я": "Не чувствую". Взятые же отдельно "осоту" и "чертополоху" положены индивидуализированные отношения "Я", и к каждому иное: "Люблю [...] осот", а "Чертополоху верю"⁹. Но это не все - у этой строфы есть еще один не менее существенный и не менее глубокий смысл.

Обезличенным и шаблонным Крыму и Ривьере Пастернак противопоставляет свои индивидуализированные и не шаблонные те же 'Крым' и 'Ривьеру'. "Речной осот" - вовсе не атрибут, как можно было бы полагать, средней климатической полосы, т.е. не признак иного топоса, а возврат остранившейся и обиностранившейся Ривьере ее фактической позиции 'привычного, своего': Ривьера и есть река (la rivière - река; de rivière - речной). "Чертополох", в свою очередь, - соответствие, если и не квази-перевод, имени "Крым": среди названий осота имеются, в частности, "дедовник", "репей", "волчцы", "чертополох" и "татарник"¹⁰. Отказ от "татарника", который более отчетливо эксплицировал бы пастернаковскую систему переименований-дубликаций, объясняется, по всей вероятности, желанием избежать все тех же "красот": "Крым" - лексема недавней и все еще живой поэтики символистов и акмеистов; "татарский Крым" - мотив литературной романтической традиции. Обе - нежелательны, обе с черного хода вводили бы в текст отрицаемые "красоты"-условности¹¹.

1.2. Стих "Бесславить бедный Юг" с наличным в нем "-славить" оживляет в читательской памяти ставший уже почти постоянным стереотипный эпитет "пышный (Юг)", с тем, чтобы тут же этот стереотип и разрушить. Иначе говоря, стратегия Пастернака - не столько полемика с каким-либо существующим конкретным текстом¹², сколько перестройка ментального текста о Юге, сложившегося и существующего в читательском сознании (а шире - в определенном культурном кругу). Но все-таки разрушение стереотипа - не основная задача стихотворения. Основная состоит в другом: создать иной, не искажающий текст о Юге, а еще точнее - 'не-текст о Юге' или 'Юг без (вне) текста'.

При таком подходе слово "бедный" уже не 'убогий', не антоним "пышного", а 'беззащитный, безобидный, чистый' (ср. предыдущий стих "Чертополоху верю"). Это тем сильнее подчеркивает агрессивность и бездушность "пошлости":

"Бесславить" - 'лишать доброго имени, чести, клеветать, чернить' (ср. в очередных стихах: "Он ей, как роем мух, *Засижен и оболган*")¹³.

Слова "Юг" пошлостью "как роем мух, *Засижен и оболган*" знаменательны тем, что вводят представление не о Юге-простанстве, а о его подмене - о 'Юге-картине'. "Пошлость" заключается именно в том, что она воспринимает реальность как картину, как двухмерный эрзац. Юг как мир для "пошлости" не существует, он полностью подменен картиной. Тем временем, с точки зрения "Я", мир как раз то, что осталось за пределами составленной о нем картины. В связи с этим его задача удваивается. С одной стороны, она состоит в том, чтобы снять с мира ложную картину, а с другой, - дать его "Сырую прелесть", дать, как уже говорилось, мир как таковой, 'мир без (вне) текста-картины'.

Теперь вернемся к глаголу "чувствовать" (см. 1.1). Для "Я" это явно чужое слово, взятое из лексикона "пошлости". В рамках данного стихотворения оно расшифровывается не только как антоним глаголов личностных отношений "люблю", "верю", но и как глагол 'говорения-осуждения-клеветы'. "Чувствовать красоты" значит тут, несомненно, 'судить', причем 'судить' и в смысле 'обсуждать', и в смысле 'выносить на суд': "*прелесть* мира" (как соответствие "красот") "(Не) *вынесли на суд*". При этом легко заметить, что "суд" выводится здесь из предшествующих глаголов говорения и суждения - из глаголов "Бесславить", "оболган", "считает" - и родственен в итоге 'фанатическому самосуду' (ср. "Бесславить [...] *Считает пошлость долгом*" и затем "вынесли на суд *Для нашего блезира*", где "наш блезир" получает смысл 'субъективной прихоти', 'отсебятины'). Вот этому "чувствовать-судить" и противопоставляет "Я" глаголы "люблю" и "верю", т.е. неосудительные *бессловесные* личностные партнерские отношения к миру¹⁴.

1.3. Нельзя не заметить, что в последней строфе прежние конвенциональные лексемы-имена "Крым", "Ривьера", "Юг" исчезают, и появляется вместо них нейтральное "мир".

С одной стороны, здесь явственна градация от более частных локусов, подменявших собой сначала "Юг", а затем "мир", через более широкий локус "Юг" с его амбивалентностью (он "Юг" - моделирующая категория "пошлости", но он же и "бедный Юг", самобытная часть мира, нуждающаяся в 'заступничестве' "Я"), к самому широкому локусу "мир". Снятие собственных имен осуществляет смысл нечленности мира на неравноценные (привилегированные и непривилегированные) участки или проявления, смысл 'быть просто миром, самим собой', а не чем-то исключительным и выделенным из мироздания.

Аналогичное явление имело место также и в переводе "Ривьеры" и "Крыма" в ранг 'нарицательных' имен и рядовых объектов, отнюдь не лишенных этим своей индивидуальности и своего своеобразия ("речной осот" и "чертополох" как одно и то же, но одновременно и как индивидуализированные - и не только именами, но и отношением к ним "Я"; см. 1.1).

В итоге "Сырая прелесть мира" - это и мир, вновь обретающий свою уникальность и целостность, и мир в своем стихийном состоянии, без навязанной ему 'текстовости-картинности'¹⁵.

1.4. По своему содержанию и по месту в цикле "Не чувствую красот..." играет роль пролога или предисловия и непосредственно "запиской" еще не является. В

такой роли, как легко заметить, оно вводит как в предмет предлагаемых читателю "Записок" (следует ожидать, что им будет "Сырая прелесть мира"), так и в особенности "поэтической" системы записи. В последнем случае следует ожидать отказа от привычных "красот", от привычной поэтичности или их перевода в 'не-поэтическое' и 'не-текстовое' (о чем, кстати, предупреждает и заглавное слово "записки").

Предисловный характер открывающего цикл стихотворения помогает также разобраться и в принципе композиции целого. К "запискам" как таковым относятся, без сомнения, стихотворения 2 - 11. Стихотворение же 12 с его отчеркнутым последним четверостишием (считающимся также и самостоятельным 13-ым) естественно рассматривать как послесловие, эпилог (а отчеркнутое четверостишие - как конец)¹⁶.

Вычленив основной корпус "записок", можно теперь ожидать, что они организованы по принципу "пути", т.е. по принципу последовательности "от → до". С тем, что ввиду наименования данных "записок" "летними" этот "путь" не обязательно должен реализоваться как смена локусов: он может получить вид градации, продвижения от некоторого исходного состояния до некоторого конечного состояния. Задача же читателя - правильно опознать состояния и - главное - критерий (признак) их последовательности и градации. С другой стороны, если наше наблюдение по поводу пастернаковского архисюжета как о возврате в исходное положение, но уже иного качества, верно (см. примечание 15 и упоминаемую там "Степь", построенную на принципе пути от состояния "ковыль, мураши, плач комариный" до "Плач Комариный, Мураши, Волчцы" и одновременно на принципе возврата в аналогичное исходному, но трансформированное в ранг космогонического состояние), то естественно предполагать, что "путь" записок тоже может быть построен как "путь-возврат". Практически это значит, что первое стихотворение "записок" (т.е., стихотворение 2) должно иметь свое соответствие в последнем (т.е., в стихотворении 11), а промежуточные должны соотноситься попарно: 3 с 10, 4 с 9, 5 с 8 и 6 с 7. Тогда не менее значимым окажется и отсутствие единичного центрального ("поворотного") стихотворения, т.е., если центром считать стихотворения 6 и 7, то особой значимостью должна обладать именно его удвоенность¹⁷.

Поскольку "повторные" состояния не тождественны исходным, а всего лишь их иноранговые соответствия, то на деле здесь проделываются два "пути". Естественно, что второй - возвратный - должен являть собой "продолжение" первого, поэтому он будет непонятен без детального прочтения каждого очередного состояния в отдельности и всех вместе. Отсюда, в частности, и некоторое неудобство исследовательского описания цикла: возможность попарных сопоставлений с "повторов", т.е. с 7-го стихотворения, и невозможность сопоставлений прогрессивных, забегающих вперед. Поэтому здесь выбран более утомительный, но наиболее адекватный - поочередный - порядок описания.

2.

Как кочегар, на бак
Поднявшись, отдыхает, -
Так по ночам табак
В грядках благоухает.

С земли гелиотроп
Передаёт свой запах
Рассолу флотских роб,
Развешанных на трапах.

В совхозе садовод
Ворочается чаще,
Глаза на небосвод
Из шалаша тараша.

Ночь в звездах, стих норд-ост,
И жерди палисадин
Моргают сквозь нарост
Зрачками виноградин.

Левкой и Млечный Путь
Одною лейкой полит,
И близостью чуть-чуть

Ему глаза мозолит. (Пастернак 1965, с. 387-388)¹⁸

2.1. В самых общих чертах смысл этого стихотворения следующий: оно призвано ввести в "Сырую прелесть мира". При этом "сырость" здесь буквальна: "рассол флотских роб", а "прелесть" ("красоты") - не визуальна и эмоциональна, а 'осязательна' ("запах", "мозолит"), восприятие же, "чувство" (подразумевавшееся глаголом "(Не) чувствую") получает вид непосредственного телесного обонятельно-тактильного контакта с 'невидимым' или 'плохо видимым' ("запах", "глаза мозолит") и из эмоции превращается в 'чувственность'.

Далее. "Сырая прелесть мира" здесь "сыра" не только по признаку 'влажности', но и по признакам 'неорганизованности' и 'первозданности'.

'Неорганизованность' отражена как на предметном, так и на речевом (стилистическом) уровнях текста: "кочегар" рядом с "садоводом", "табак" с "гелиотропом" и "левкоем", "звезды" с "жердями", "запах" смешивается с "рассолом", "левкой" со звездами "Млечного Пути"; "табак" "благоухает", тогда как "гелиотропу" предпослан всего лишь нейтральный "запах"; "гелиотроп" срифмован с огрубленным "(Рассолу флотских) роб", "Млечный Путь" - с далеким от изысканности "чуть-чуть" и т. д., терминологическая лексика ("бак", "гелиотроп", "рассол", "норд-ост", "совхоз") стоит рядом с поэтической ("по ночам [...] в грядках благоухает", "Ночь в звездах", "небосвод"). В определенном смысле все это оправдывается жанром "путевые" или "летние записки" (см. 0.1.), но это, так сказать, обоснование вторичное, имеющее свою более существенную мотивацию: 'первозданность'.

‘Первозданность’ заметна невооруженным глазом в параллелизме к космогоническому акту первотворенья, первовозникновенья мира: незримый вездесущий запах рождается из неких недр (“Как кочегар, [...] Поднявшись”) и подобно библейскому Духу носится над водами (ср. обилие маринистической лексики: “бак”, “флотские роботы”, “трапы”, “норд-ост”, отчасти “Млечный Путь” как навигационный ориентир); “садовод”, вззирающий из шалаша на небосвод, воспринимается в этом контексте как соответствие Адама¹⁹. Эта ‘первозданность’ иницирует бытие, отделяет его от небытия, но не дифференцирует, а точнее - не иерархизирует, отдельных его проявлений: все в нем равноценно друг другу. И это и есть смысл того свойства текста и мира, который мы выше определили как ‘неорганизованность’ (ср. 1.3.)²⁰.

2.2. Табак, гелиотроп, левкой - типичные пастернаковские душистые растения. Как правило, они - признак предельной интенсивности бытия, бытия, доведенного до состояния имматериального, до состояния сплошной пневматической струи (равносильной изначальному или финальному ‘духу’ всего сущего; ср. в стихотворении 12 о розе: “Ты вся уже в эфире”). Кроме того, они - галлюциногенны, воздействуют на пастернаковское “Я” ‘одуряюще’, доводят его до аналогичного ‘экстатического’ состояния. Это значит, что запах у Пастернака - это та сфера, где встречаются и объединяются естество человека (“Я”) и сущность окружающего мира²¹. Надо, однако, сказать, что эта функция выполняется у Пастернака “запахом” вообще (ср. в стихотворении “Лето”: “Так пахла пыль”; см. примечание 20) и что определенные цветы или пахучие растения вводятся и по другим еще соображениям: по признакам ‘цветения’, ‘связи с днем или ночью’, ‘ценностного статуса’, по свойствам их названий. Так, из набора “табак, гелиотроп, левкой” наиболее часто встречается у Пастернака “табак”, затем - “левкой”, но он обычно именуется “матиолой”, “гелиотроп” же - исключение.

В пределах текста “табак” однозначно соотносится с “кочегаром” и тем самым с представлением о ‘глубине, недрах’, с одной стороны, а с другой, - с семантикой ‘огня, жжения’ (“кочегар” - ‘топит’; “табак” - ‘курят’). Сравнение “как кочегар, [...], табак” в этом смысле тавтологично: он и ‘жгуший’, он же и ‘сжигаемый’. В результате в “табаке” проглядывается отчетливая связь с ‘преисподней’ и с ‘властителем преисподней’ (ср. в стихотворении 7: “дух земли”, “Стучался в вечность туф | Руками преисподней”). Это значит, что в данном случае “табак” - вариант “чертополоха” по признаку связи с демоническим началом (буквально: с ‘чертом’; см. 1.1. и примечание 11; ср. у Даля - 1980, т. IV, с. 384, в статье “ТАБАКЪ”: “у раскольников: поганое-, блудное-, антихристово-, сатанинское- зелье”).

“Гелиотроп” (*Heliotropium*) - продолжение “табака”. В нескольких отношениях. Он локализован несколько ‘выше’: “С земли (передает)”. Он, в отличие от “табака”, который “благоухает” (срифмованное с “отдыхает”, т.е. подобно Богу в Бытии ‘совершил дела свои’ и “почил от всех дел своих” - Бытие 2: 2-3), - активен и продолжает начатое “табаком”: “*Передает* свой запах”. “Рассол флотских роб, | Развешанных на трапах” - продолжение мотива ‘почившего “кочегара”’, но одновременно и мотив ‘исчерпанности, изнеможения, инертности’²². “Гелиотроп” в этом смысле играет роль ‘одухотворяющей (окрыляющей) энергии’, а его “запах” перенимает функцию ‘духа-ветра’ (ср. в предпоследней строфе слова: “стих норд-ост”)²³. Своим именем “гелиотроп” связан с Гелиосом, божеством плодотворности.

родия, с одной стороны (см. в очередной строфе переход к мотивам "садовода" и "винограда"), а с другой - с огнем и светом. Если и в этом отношении "гелиотроп" - продолжение "табака", то тогда уместно видеть в нем связь с Аполлоном как духовным соответствием Гелиоса (заметим: речь не столько о самом "гелиотропе", сколько о его "запахе"), а через Аполлона - с Люцифером (лат. - *lucifer* - 'несущий свет'), который в языческой мифологии означал Венеру, а у христиан - духа зла, демона, сатану, и в более 'культурном' варианте - с кавказским мифом о похитителе огня Прометее.

Возможность связей "гелиотропа" с Аполлоном подтверждается и еще иначе: упоминанием в одном и том же стихе "звезд" и "норд-оста": "Ночь в звездах, стих норд-ост". Как известно, богом северного ветра был Борей, сын Астрея, т.е. звездного неба, и Эос, т.е. утренней зари. Кроме того, страну Борей (Гиперборей) любил посещать именно Аполлон, на время жары возвращающийся в Дельфы. По ходу последних двух строф и по иницилирующему очередное стихотворение (3-е) слову "Счастлив" можно судить, что Кавказ соотносится тут с Гипербореем, идеальной страной и излюбленным богами, в том числе и Аполлоном, народом.

Разбираемую парадигму цветов замыкает "левкой". Ему предпослано самое 'высокое' положение в мироздании и равенство со 'звездами': "Левкой и Млечный Путь Одной лейкой полит". "Левкой", как уже говорилось, подменяет тут более частую у Пастернака "матиолу". Подмена знаменательна тем, что полное название левкоя - *Matthiola bicornis*, т.е. левкой двурогий. Это значит, что "левкой" сохраняет тут связь с "чертополохом", "табаком" и "гелиотропом" по признаку причастности к 'демоническому началу' (ср. упоминание "рогов" "лишайника" в стихотворении "Орешник" из цикла "Нескучный сад": "О место свиданья малины с грозой. | Где, в тучи рогами лишайника тычась, | Горят, одуряя наш мозг молодой, | Лиловые топи угасших язычеств!" - Пастернак 1965, с. 182, - где дана такая же языческая первоизданность мира, как и в разбираемом тексте). Тем не менее финальная позиция "левкоя", упрямность 'двурогости', отсутствие "запаха" и не обонятельный, а тактильный 'глазной' контакт с "Млечным Путем" (ср. более отчетливо в другом варианте строфы - Пастернак 1985а, с. 346: "С левкою Млечный Путь | Одной лейкой полит. И близостью чуть-чуть Цветам глаза мозолит") - все это повышает статус "левкоя", переводит в ранг трансцендентного, нематериального. Что это за статус, легко понять, обратившись к другим вещам Пастернака.

2.3. В стихотворении "Мучкап" упоминание табака связано с мотивом 'мысли':

Душа - душна, и даль табачного
Какого-то, как мысли, цвета.
У мельниц - вид села рыбацкого:
Седые сети и корветы.

[...]

Ах, там и час скользит, как камешек
Заливом, мелью рикошета!
Увы, не тонет, нет, он там еще,
Табачного, как мысли, цвета.

[...]

(Пастернак 1965, с. 137-138)

При этом существенно отметить, что 'табачный цвет' отражает тут 'мысль' не-оформленную, смутную, едва рождающуюся. Сопровождаемая 'галлюцинированным' видением "мельниц" как "села рыбацкого", а затем - в пропущенной строфе - "Крылатою стоянкой парусной", 'мысль' "табачного цвета" обретает характер 'устремленности' к чему-то, желания 'воспарить', жажды 'движения' (ср. аналогичное сопровождение мотива "табака" мотивом 'мореплавания' в разбираемом "Как кочегар на бак...").

В цикле "Сон в летнюю ночь", в стихотворении "Все утро с девяти до двух..." (Пастернак 1965, с. 190-191) мотив "табака" появляется в финале, тогда как текст открывается мотивом недифференцированного 'запаха-духа':

Все утро с девяти до двух
Из сада шел томящий дух
Озона, змей и розмарина,
И олеандры разморило.

Но это моменты, предваряющие "балладу" Шопена. С первым же ее тактом мир принципиально меняется:

Прикосновение руки -
И полвселенной - в изоляции,
И там плантации пылятся
И душно дышат табаки.

Мотив "табака" приурочен началу музыки - тоже Шопена - и в стихотворении 1930 года "Баллада" (Пастернак 1965, с. 352-353):

[...]
В саду - табак, на тротуаре -
Толпа, в толпе - гуденье пчел.
[...]
"Пришел", - летит от вяза к вязу,
И вдруг становится тяжел
Как бы достигший высшей фазы
Бессонный запах матиол.
[...]
Удар, другой, пассаж, - и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел.
[...]
Полет орла, как ход рассказа.
[...]
Полет - сказанье об Икаре.
[...]

Вам в дар баллада эта, Гарри.
 Воображенья произвол
 Не тронул строк о вашем даре:
 Я видел все, что в них привел.
 Запомню и не разбазарю:
 Метель полночных матиол.
 Концерт и парк на крутояре.
 Недвижный Днепр, ночной Подол.

"Табак", как видно, предвещает 'музыку', "матиолы" же не только ее сопровождают, но и сообщают ей характер повествования, "сказанья об Икаре" и истории (см. стих "Метель полночных матиол" и отмечавшуюся в 0.2. и в примечании 6 связь пастернаковской зимы - "метели" - с историей и творчеством).

"Как кочегар на бак...", начинаясь с мотива "табака", инициирует, таким образом, 'воспарение духа', которое затем осуществляется "левкоем" в его единстве с "Млечным Путем". В рамках пастернаковской поэтической системы "левкой" знаменует собой критический переходной момент - переход в мир поэтического и в мир истории. Отсутствие же 'зимних' мотивов в данном стихотворении означает, что тут следует ожидать не 'стихотворства' и 'сказанья' "Я", а 'стихотворного' и 'историософского' характера самого этого мира (в том и заключается его "Сырая прелесть", что он никем не вербализован, что он сам - предречевой 'текст без (вне) текста'; ср. даже в "Балладе", где наличествует "метель": "Не тронул строк о вашем даре: | Я видел все, что в них привел. | Запомню и не разбазарю: | Метель полночных матиол" и аналогичную последовательность в "Путевых записках" сначала серии фраз "Я видел", а затем переход на "Я помню", где глагол "помню" сообщает уже задним числом 'текстовость' и 'поэтичность' прежде увиденному)²⁴.

С третьей строфы начинается мотив "глаз": ("садовод Ворочается чаще, | Глаза на небосвод | Из шалаша тараша"). Если учесть, что "гелиотроп" связан с представлением о солнце и небе и что предпосланный "садоводу" глагол "ворочается" дублирует морфему "-троп" (греч. *trèro* - 'вращаю, поворачиваю'), то тогда "садовод" равносущ "гелиотропу" и тем самым - всем остальным проявлениям мира. Но "ворочается" не предполагает еще полной активности и на деле единственная 'активность' его состоит в том, что он "глаза [...] тараша" 'глядит'. Далее "глаза" распространяются на весь остальной мир: "жерди [...] Моргают [...] Зрачками виноградин", "близостью чуть-чуть | Ему [в ином варианте: "Цветам"] глаза мозолит". Последовательность очевидна: возрастает 'многоглазье' и одновременно активность контакта - "тарашит" → "Моргают" → "мозолит", которое можно читать и как 'прикасание', и как 'чрезмерное всматривание'. 'Многоглазье' превращает данный мир в соответствие 'звездного неба', с одной стороны, а с другой - сохраняет за ним связь с 'демоническим началом': согласно многим мифологиям многоглазье свойственно креативному земному началу (ср. миф об Аргусе или атрибутирование умноженным количеством глаз Сатаны у евреев).

По данным частотного словаря, составленного Левиным (1966) для сборника "Сестра моя - жизнь", первое место занимает "ночь" (32 употребления), второе - "глаза" (16), "губы" (16), "звезда" (16), "сад" (16), "душа" (15), "степь" (15), "день"

(13). Как на этот словарь ни смотреть, "глаза" в нем по своей частотности соответствуют окружающему универсуму и попадают в поле 'контакта, коммуникативности' (ср. такую же частотность "губ"). Это связано, по всей вероятности, с древним представлением о глазе как о творящем и о видении как о понимании (см. статью "EYE" в: Cirlot 1981, p. 99-101)²⁵.

Уравнение "левкоя" и "Млечного Пути" и их сближение, с одной стороны, а с другой - локализация этих стихов между двумя упоминаниями "глаз" и завершение всего текста "глазами" строит ситуацию 'взаимовсматривания' и 'взаимопонимания'²⁶. Это значит, что тут мы имеем 'мир, осознающий сам себя', что в итоге должно дать 'самоповествующийся мир', но об этом позже.

2.4. Последовательность 'морской мотив → мотив сада → мотив Млечного Пути' позволительно читать как соответствие библейско-летописной историограммы (см. 0.2.): 'сотворение мира, разделение воды и суши - сотворение человека - история или путь данного народа'.

Как уже говорилось в 2.1., в "садовнике" позволительно видеть некий аналог Адама²⁷. Но одновременно здесь возможна и связь с грузинской мифологией - с божеством Квириа. После верховного бога неба, отца всех остальных богов, творца мира и распорядителя мирового порядка Гмерти первое место занимает Квириа - посредник между верховным богом и людьми, хметмоурави, т.е. правитель суши, и каравиан, т.е. имеющий шатер; он же - мужское божество плодородия (ср. локализацию "садовода" в "шалаше", его всматривание в "небосвод" и затем упоминание "виноградин"- "зрачков" как символа креативности и плодородия²⁸). В некоторых грузинских вариантах "Квириа выступает также как высшее божество, ведающее небом и небесной водой. Гимн Квирии пели во время засухи, чтобы вызвать дождь" (Мифы 1980, т. 1, с. 631, статья "КВИРИА"²⁹; ср. у Пастернака появление "садовода" после мотива передачи "гелиотропом" "запах"- 'духа' "*Рассолу флотских роб*" и затем финальное орошение: "Левкой и Млечный Путь одною лейкой полит").

Стихотворение начинается со сравнения "Как кочегар, [...], отдыхает, - ! Так [...] табак [...] благоухает". Сравнение, как известно, двучленно: называет некий объект (мир) и одновременно вводит его язык описания, т.е. дает перевод объекта на категории иного порядка (ср. также некоторые опыты систематизации сравнений у Пастернака в: Некрасова, Бакина 1982). В силу этого явления текст распадается на изображаемый мир и на его изображение (см. проделанный с этой точки зрения анализ стихотворения "Еще более душный рассвет..." в: Faryno 1980a, s. 58-66; Faryno 1979). В данном случае, однако, сравнение не сохраняет своей обособленности, и уже во второй строфе введенная сравнением 'маринистическая' картина входит в состав изображаемого мира: деление на мир и язык описания снято. С этого момента текст может читаться и как неизображаемый мир, и как его "образ" (который, по - Пастернаку, должен быть больше, шире объекта изображения - см. выдержку из "Охранной грамоты" в примечании 13 и затем в примечании 15). Но само собой разумеется, что в статусе "образа" он должен продолжать мотивику того, с чем сравнивают, т.е. языка описания. Вот эта мотивика и опознается как "образная". В разбираемом стихотворении все то, что каким-либо образом продолжает семантику и мотивику строк "Как кочегар, на бак ! Поднявшись, отдыхает", должно читаться (да так мы и читали) как

"образ" или сущность, "символичность" реальности ("факта" - см. заключительные замечания в примечании 15).

Вторая строфа снимает разницу между описываемым и описывающим, однако примечательно, что она вводит в строфу удвоение объекта. Если раньше в мире был только "табак", а "кочегар" был только единицей языка, то теперь и "гелиотроп", и "Рассол флотских роб, / Развешанных на трапах" - реалии мира и только (конечно, с возможностью значить нечто большее, чем они фактически есть).

В последней строфе, возобновляющей мотивику сравнения, имеет место уже другое явление.

"Левкой" - продолжение "табака" и "гелиотропа". "Путь" - соответствие предпосланного "кочегару" "поднявшись", а затем - "трапов". "Полиг" - соотносится с "отдыхает". "Лейка" - с "баком", прочитанным как 'водовместилище'. "Одною" ставит знак равенства экзистенциального характера между "Левкою" и "Млечным Путем" (в частности, вовсе не случайно "Левкой" поставлен тут на первое место: это дает возможность написать его имя с прописной буквы и превратить в высший феномен в отличие от его предшествующих вариантов - "табака" и "гелиотропа"; ср. употребление прописных букв в стихотворении "Степь" и примечание 15). Локализация "кочегара" - "на бак" имеет свое соответствие в локализации "табака" - "В грядках". "Бак", таким образом, занимает позицию языка описания "гряд". И в этом отношении они становятся потом двумя объектами мира: "бак" подменяется реальным "трапом", а "гряды" - "совхозом" (ср. "на бак" и "на трапах" и сохранение предлога "в" по отношению ко второй парадигме: "В грядках" и "В совхозе", и, кроме того, сохранение для обеих пар одного и того же места в стихе, но с обменом позиций в строфе). В последней строфе эта разница локализаций снята, ее тут вообще нет. Если даже и предполагать наличие подспудной семы 'грядка' из-за стиха "Одною лейкой полит", то тогда это будет метафорический смысл, одинаково относящийся к обоим компонентам ("левкою" и "Млечному Пути"). В такую же метафору превращается тут и "лейка". Иначе говоря, снятие локализации лишает эти объекты статуса реальных объектов и превращает их в некие универсальные (метафорические) сущности.

Далее. На фоне сравнения первой строфы, заметной и значимой, становится в данном случае мена местами производного от объекта описания ("табака") и от языка описания ("кочегара", "бака"): теперь "левкой" выдвинут на первое место, а "Млечный Путь" и "лейка" - на второе. Разъединяющее сравнение ликвидировано тут еще и иначе: сплошным звуковым повтором - "ЛЕВКОЙ - ЛЕЙКОЙ - МЛЕЧНЫЙ - ПУТЬ - ПОЛИГ" и возможным семантическим по признакам льющегося (восходящего к фразеологизмам "разливать запах" и "лить свет") и белого (из-за созвучия слова "левкой" и словоформы "лейкой" с греч. *leukos* - 'белый' и наличия в имени "Млечный" признака 'белый', а в "полит" - признака 'прозрачный'). Не сложно заметить что последняя строфа противостоит первой именно по признакам 'светлый' (см. инициальные "кочегар", "по ночам", "табак", обладающие признаком 'темный') и 'люющийся' (см. признак 'неподвижности' в "отдыхает" и "благоухает") и что в итоге здесь имеет место переход от "ночи" к 'рассвету'. Но вернемся к сравнению.

Весьма существенно, что данное пастернаковское сравнение дано в инверсионном порядке: текст начинается не с объекта описания, а с языка описания. Это,

надо полагать, отражает выход из языка в реальность. Финальная же реальность сама уже оказывается "языком", но таким, в котором нет уже дуальности, или таким, в котором поэтическое мышление ("образ") тождественно с сущностью реальности³⁰. Язык, с которого начинает Пастернак, позволяет затем опознать и 'расшифровать' описываемую реальность. Так, в частности, построена и "Баллада" (см. выдержку из нее в 2.3.), где описывается не "концерт и парк", а "увиденная" - 'расшифрованная' - в этом "концерте" 'история', т.е. фактическая реальность музыки.

Объединение в одном стихе "левкой" и "Млечного Пути", в отличие от разъединенности по разным стихам (а точнее: по разным двухстишиям) "кочегара" и "габака", и перестановка их местами ведет к неожиданному параллелизму "кочегар/левкой" и "бак/Млечный Путь". Первый нами уже прочтен - он базируется на имени "левкой двурогий" (см. 2.2.). Второй - неясен. Более того: если "левкой" и "Млечный Путь" теперь уравниены друг с другом, то и "Млечный Путь" должен обладать некоторой связью с 'демоническим началом'. Такую связь Млечный Путь знает во многих европейских мифологиях, в том числе и славянских. Он тут воспринимается как путь переселения душ (иногда на ладьях, что могло бы мотивировать 'пароходную' тему стихотворения), дорога в царство отцов и т. п. В русской народной культуре Млечный Путь именуется, кроме того, Батыевой дорогой, Бакеевой дорогой и Моисеевым путем. Ассоциации с первыми двумя названиями могут быть вызваны упоминанием "Крыма" в первом стихотворении и перекличкой слова "бак" во втором с формой "Бакеева дорога" и вводить в фон цикла память об истории Грузии. Ассоциации же с Моисеевым путем вводили бы в цикл мотив становления народа и страны. Если учесть, что в очередном стихотворении, в "Счастлив, кто целиком...", речь именно о народе, тогда 'морской' мотив предыдущего и упоминание "Млечного Пути" могли бы ассоциироваться с Исходом, с выведением народа из неволи египетской. В последнем отношении нельзя тогда исключить подспудной связи словоформы "в совхозе" с библейской долиной Сокхов (ср. в Бытии - 33: 17 - "А Иаков двинулся в Сокхов, и построил себе дом, и для скота своего сделал шалаши. От сего он нарек имя месту: Сокхов"), которая была первой остановкой израильтян после выхода из Египта по пути к переходу через Красное море (Исход 12: 37-51, 13: 18-22; Числа 33: 3-6)³¹.

3.

Счастлив, кто целиком,
Без тени чужеродья,
Всем детством - с бедняком,
Всей кровию - в народе.

Я в ряд их не попал,
Но и не ради форса
С шеренгой прихлебал
В родню чужую втерся.

Отчизна с малых лет
Влекла к такому гимну,
Что небу дела нет -
Была ль любовь взаимна.

Народ, как дом без кром,
И мы не замечаем,
Что этот свод шатром,
Как воздух, нескончаем.

Он - чаши глубина,
Где кем-то в детстве раннем
Давались имена
Событьям и созданьям.

Ты без него ничто.
Он, как свое изделие,
Кладет под долото
Твои мечты и цели.

Чье сердце не рвалось
Ответною отдачей,
Когда он шел насквозь
Как знающий и зрячий?

Внося в инвентари
Наследий хлам досужий,
Он нами изнутри
Нас освещал снаружи.

Он выжег фетиши,
Чтоб тем светлей и чище
По образу души
Возвесть векам жилище.

(Пастернак 1965, с. 388-389;
Пастернак 1985а, с. 346-347)³²

3.1. Если придерживаться взгляда, что цикл удерживает в своем фоне библейско-летописную историограмму (см. 0.2. и 2.4.), то последовательность стихотворений 2 и 3 может читаться как последовательность 'становление мира (вообще) → становление народа'. Но у Пастернака она решается иначе: народ - не столько обитатель мира, сколько определенная трансформация этого мира или, иначе, определенное состояние мира (универсума): мир, превращенный в "дом".

Переход от состояния 'мир-универсум' к состоянию 'мир-народ-дом' осуществляется тут как переход от 'взаимовсматривания' и 'глаза видящего-понимающего' (см. 2.3.) к 'видению творящему' ("народ" определен тут как "знающий и зрячий", вторично творящий мир "По образу души"; заметим еще, что если в предыдущем стихотворении 'свет' только предполагался, наличествовал там латентно - см. 2.4., то здесь он уже вербализован и дан как атрибут "народа", но это опять-таки "свет" в ином - трансформированном - состоянии: его природа не физическая, а духовная, этическая).

Не надо быть особо проницательным, чтобы заметить, что "народ" уподоблен здесь Творцу всего сущего. В первую очередь он - "Как воздух, нескончаем" и он же "как дом". Сравнение с "домом" родственно христианскому представлению о Боге как о первопричине бытия и смысле (цели) этого бытия: все осуществляется в нем и через него. Сравнение с "воздухом" мотивировано двояко. С одной стороны, это трансформация 'духа земли', т.е. устремленного вверх "запах" из второго стихотворения (см. 2.1.-2.2.), с другой - более отчетливая параллель к христианскому Богу-Духу (ср. еще семанику 'незримого присутствия' в "не замечаем" и 'бесконечности' в "нескончаем"). Далее эта параллель еще очевиднее: он - творец человека ("Он, как свое изделие, | Кладет под долото | Твои мечты и цели"), творит "По образу души" (ср. в Бытии 2: 7 "И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою" и 1: 27 "И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его"), и, подобно Богу, устанавливает нравственность: "Он выжиг фетиши" (ср. вторую заповедь в Исходе 20: 3-5 "Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им" и Второзаконие 7: 25 "Кумиры богов их сожгите огнем"); он же ведет 'деловую книгу' - "инвентари", как Бог ведет книгу дел человеческих (ср. Исход 32: 32-33), и он же, подобно Богу, светифицирован: "Он нами изнутри | Нас освещал снаружи". Естественно, не менее очевидна здесь и разница. Пастернаковский "народ" - не Бог, а социогенная инстанция, инстанция повторно организующая и преобразующая данный Богом мир, а точнее - инстанция, которая создает 'мир в мире' (что, несомненно, соответствует пастернаковскому понятию художественного "образа")³³.

Этот второй мир, этот 'мир в мире', по своему объему совпадает с космическим универсумом, но качественно принципиально от него отличен. При этом он таким же образом отличен и от, так сказать, реального человеческого мира, в силу чего тут надо бы говорить о трех вариантах мира, а не о двух.

Сравнение "дом без кром" трансформировано в "свод шатром, Как воздух, нескончаем" и тем самым "дому" сообщает статус феномена, аналогичного вселенной (ср. в "Здесь будет спор живых достоинств..." из "Волн": "И зоркий, как

глазной хрусталик, | Незастекленный небосвод" - Пастернак 1965, с. 344). Но "дом без кром" - это не только 'распахнутый' дом 'без стен и кровли', но и 'дом без дома', т.е. дом как духовный, а не физический, локус. Эта троичность отражена также и в лексике строфы: "(дом без) кром", "свод", "шатром", где "кромы" - физический элемент жилища, "шатер" - и метафора жилища, и метафора небосвода, а "свод" как раз и есть "дом без кром" и одновременно 'не шатер воздуха'³⁴, - он нечто третье, гораздо большее и первого, и второго, получившее тут отдельное имя: "народ" ("Народ, [...], этот свод, [...] нескончаем").

Переход от лексемы "народ" к лексеме "дом" мотивируется семантической родственностью их корневых '-род' и 'дом' как обозначения 'рода, семейства'; переход к лексеме "свод" подразумевает смысл 'сведения в одно, объединение' (ср. возможность прочтения в предыдущей строфе "гимна" как 'свадьбы', в которой "отчизна" и "небо" ведут себя как 'сводня': "Отчизна с малых лет | Влекла к такому гимну, | Что небу дела нет - Была ль любовь взаимна"), эксплицированный в финале как 'свод законов' (по образцу Десятислова, о чем шла уже речь выше).

В конце стихотворения "народ"- "дом"- "свод" переименован в "жилище". Но опять-таки это 'второе жилище', оно всего лишь метафора реального жилища. Оно возводится "По образу души". Если учесть, что "душа" и есть сущность 'жизни', то тогда здесь имеет место тавтология, но разведенная по степени универсальности: образ души объемлет собой отдельные ее проявления (ср.: "Ты без него ничто"; "Чье сердце (не рвалось)"; "(Он) нами изнутри Нас | освещал (снаружи)", где имеет место своеобразное 'выворачивание наизнанку', превращение внутреннего во всеобъемлющее внешнее, в "образ"). Но самое интересное другое.

С пятой строфы "народ" переименован в местоимение "он", которому поручена функция субъекта действия. Объектом его деятельности становится всякая личность ("Ты", "Твои мечты и цели", "Чье" в смысле 'каждого', "нами [...] нас"). В определенной последовательности: от единичного "Ты" через 'любого' ("Чье" со смыслом 'и мое, и твое, и других') к коллективному 'мы' ("нами [...] нас"); от индивидуализирования и 'наделов личностью' ("Давались имена Событьям и созданиям") до 'личности истории' ("Чтоб [...] Возвесть векам жилище"), от "изделья" до "жилища", т.е. от 'безжизненного' до 'обеспечивающего жизнь', от 'предмета обихода' до 'гомосферы', и, наконец, от 'древнего прошлого' до 'грядущего' ("в детстве раннем" → "векам жилище"; "чаши глубина" → "светлей и чище [...] жилище"). Короче говоря, "народ" дан тут как 'историкофактическая личность', которая самое себя (отдельные личности) преобразовывает в носителя и хранителя истории, в "векам жилище".

Заметим теперь, что если в стихотворении "Как кочегар, на бак..." речь шла в основном о пространственном аспекте мира, то теперь о духовном. При этом чрезвычайно показательно, что если пространственный универсум был 'мал, плотен, тесен' и представлен в масштабе "бака", "гряд", 'сада', "шалаша" и 'домашних' мотивов, то духовный универсум предельно раздвинут - как в пространстве ("Как воздух, нескончаем"), так и во времени ("векам жилище") со снятием фактических пространственно-временных признаков и со слиянием времени и пространства в одно ("векам жилище", где "века" уподоблены обитателям про-

странства, а "жилище" уподоблено бесконечному временному континууму), а, кроме того здесь демонстративно сняты признаки повседневного быта (там были "флотские роботы", развешанные для просушки, озабоченный ворочающийся "садовод", натрудившийся "кочегар", "жерди", поливание "лейкой", здесь же "давались имена", "Кладет под долото [...] мечты и цели", т.е. художественное занятие, выжигаются "фетиши", возводится "жилище" "По образу души", а "наследия" расцениваются как "хлам досужий").

"Инвентари" - хозяйственные книги, в которые записывается как имущество, так и долги; в контексте прозрачных, уже отмечавшихся, соотношений с библейскими мотивами, "инвентари" здесь могут читаться и как 'книги дел человеческих'. Тогда "наследия" - не только 'имущество', но и 'содеянное', а 'освещение нас нами же' при помощи инвентарных записей ("Внося в инвентари [...], | Он нами изнутри | Нас освещал снаружи") - соответствие акта 'суда' (ср. мотив 'суда' в открывающем цикл "Не чувствую красот..." - см. 1.2.). С этой точки зрения более понятными становятся первые три строфы стихотворения.

Согласно параллелизму стихов

Всем детством - с бедняком,
Всей кровию - в народе.

"бедняк" эквивалентен "народу", но и "детству". Это значит, что "бедняк" - не 'убогий', а 'неимущий' и 'непосредственный, чистый', т.е. не 'отягощенный' "хламом наследий". 'Неимущий', кроме того, в отличие от подразумеваемого 'имущего', - некто, не знающий дифференциации и не отчужденный от мира (мир для него 'партнер', а не 'орудийная собственность', не "фетиши" - ср. "Он - чаши глубина, | Где кем-то в детстве раннем | Давались имена | Событиям и созданным", где "чаши глубина" - 'тождество с природой', "кем-то" - 'неиндивидуализированное творчество', "Давались имена" - 'партнерское, равное отношение к окружению, трактовка его наравне с самим собой'; ср. разбиравшуюся оппозицию "(Не) чувствую ↔ Люблю, верю" в 1.2.). Отсюда и иницирующие слова "Счастлив, кто целиком". "Чужеродье" как раз и эксплицирует категорию 'дистантности, отчуждения'. Это тем очевиднее, что в финале "тень" имеет своим соответствием "фетиши", который "Он выжиг", "Чтоб тем светлей и чище | По образу души | Возвесть векам жилище" (где слово "тем" своим звучанием отсылает к инициальному упоминанию "тени", которая теперь читается и как 'изъян "души"', а "кровь", будучи эквивалентом понятия 'рода, (на)рода', эволюционирует в категорию 'души' (через промежуточное упоминание "сердца" и мотива 'внутреннего света').

Во второй и третьей строфе определяется позиция "Я". Это позиция промежуточная, между "Счастлив [ыми], кто [...] с бедняком, [...] в народе" и "шеренгой прихлебал". Она, в частности, реализована в близости, но не тождестве слова "ряд (их)", созвучного с многократно повторяющимся корнем "род" ("чужеродья", "народе", "родню"), и в оппозиции к чуждым (инородным) словам "(ради) форса", "С шеренгой" (которые затем получают свое соответствие в слове "фетиши"). Близость к "народу" в данном случае преобладает, поэтому тут речь не о "чужеродье" "Я", а о "тени (чужеродья)" в "Я": 'чужой' "народ" имену-

ется "Я" партнерски, на равных: "В родню (чужую втерся)", "(Отчизна) с малых лет Влекла [...] любовь", где "с малых лет" выдает родственность "Я" "народу" ("Счастлив, кто целиком, | [...] Всем детством" и затем "кем-то в детстве раннем").

"Отчизна" - слово не однозначное. Уподобление "народа" Творцу позволяет видеть в "отчизне" связь с 'отцом', т.е. и духовное родство "Я" с "народом". "Отчизна" же имеет здесь значение и 'Россия', а вся строфа говорит о насильственном браке³⁵. В контексте военного термина "шеренга" все это вводит память об истории завоевания Кавказа Россией. И это и есть та "тень", которая отчуждает тут "Я" от "народа"³⁶.

3.2. Механизм сравнения в четвертой строфе такой же, как и в стихотворении "Как кочегар, на бак..." (см. 2.4.). С той разницей, что вызываемое сравнением удвоение в этой же строфе и исчерпывается: очередные строфы переходят уже к метафоре ("Он - чаши глубина" и т. д.) и реализуют 'вторую реальность'. Сравнение, таким образом, играет у Пастернака роль переключения с одной внутритекстовой реальности в другую, причем очередная - по рангу выше предыдущей. В "Счастлив, кто целиком..." сравнительные обороты имеются в строфах IV и VI. И если в строфе IV переключение вводит в "народ"- "дом без кром" (он - "свод", который "нескончаем" и затем "Он - чаши глубина", т.е. 'высь' и 'глубь'), то в строфе VI переключение идет с 'освоения мира' на 'освоение - создание - личности- "души": "Он, как свое изделие, Кладет под долото Твои мечты и цели", и в очередной строфе имеет уже место реальность 'духо-творчества' или 'одухотворяющего зодчества' - "Чье сердце не рвалось | Ответною отдачей" (где конструкция "чье [...] не" повторяет смысл инициальной "Счастлив, кто целиком", но это уже не 'этническая' или 'родовая' включаемость в "народ", а 'духовное тождество' или 'духовная дубликация' - см. в финальных стихах: "По образу души"). В итоге получается следующая картина: "народ" - образ вселенной, а отдельная личность - образ 'народа-вселенной' ("Он, как свое изделие, | Кладет под долото | Твои мечты и цели. [...] | Чтоб тем светлей и чище | По образу души | Возвесть векам жилище"), где "образ" следует понимать по-пастернаковски (см. в последней строфе появление - единственных во всем тексте - сравнительных форм прилагательных "тем светлей и чище", призванных повисить называемые ими качества; см. примечание 15).

3.3. Сравнение "народа" с "домом", а затем с Творцом-Художником в пределах данного текста мотивируется родственностью семантики "дома" с "родом (семейством, поколением)" и "народа" с 'отцом' (см. наличие в тексте лексемы "Отчизна"), а также библейскими переключками, которые напоминают также известное понимание Бога как Художника, Ваятеля (см. Откровение 18: 22; ср. Тименчик 1981, с. 305 и след., где оговаривается метафора Бога-художника в христианской традиции и у акмеистов, особенно у Ахматовой).

В рамках же пастернаковской поэтической системы в этом сравнении открываются более широкие смыслы. Возьмем ближайший пример на ту же - кавказскую - тему: "Волны", написанные в 1931 году (Пастернак 1965, с. 343-352). "Волны" интересны для нас, в частности, тем, что их композиция во многом сходна с композицией разбираемых "Путевых записок".

После двух стихотворений, в которых конституируется определенный пространственный универсум, следует стихотворение "Мне хочется домой, в огром-

ность...", после которого идет картина рассвета и картины пути в Грузию. Эта же последовательность налицо и в "Путевых записках": после "Счастлив, кто целиком..." идет "Дымились, встав от сна..." с мотивом дороги через горы. Композиционно, таким образом, "Счастлив, кто целиком..." и "Мне хочется домой, в огромность..." занимают одну и ту же позицию, но, кроме этого, они родственны и по своей тематике.

В предваряющем стихотворении "Здесь будет спор живых достоинств..." речь шла о пляже Кобулет, охватывающим собой, "как поэт в работе", "Одним концом - ночное Поты, | Другим - светающий Батум" (см. примечание 30). Это как раз и вызывает в "Я" желание попасть "домой" и видение своей "квартиры". Оно объясняется не только тем, что "квартира" - пастернаковский творческий локус, но и тем, что она - двойник души "Я-поэта":

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.,

где "Перегородок тонкоробость" недвусмысленно вводит представление и о 'грудной клетке' (ср. анализ этих строк в: Жолковский 1974, с. 73-74, а о изоморфизме пастернаковского "поэта" и "дома" в стихотворении "Про эти стихи" в Hildebrand, Kamiński, Kleberg 1975, p. 22-25). Примечательно при этом, что "квартира" видится "Я" зимой ("Опять направо и налево | Пойдет хозяйничать зима"; см. примечание 6), а сам "Я" отождествляется со стихами ("ты, как стих, меня зазубришь, Как быть, запомнишь наизусть"), которые подлежат 'памяти'-'хранению' "как быть"- 'история'.

На этом фоне уподобление "народа" - "дому" с полной закономерностью ведет к его трансформации в категориях 'творчества' (ваятеля и зодчего), после которой естественно уже ожидать образ Грузии как страны и народа "поэтов" (кстати, в 5-ом появляется Паоло Яшвили, в 11-ом - Тициан Табидзе, в 9-ом - грузинский летописец царевич Вахушти, в 6-ом - Давид Строитель и "фолиант", "книга с фронтисписом", а в 9-ом - "чабан"- "повесть"). Вот в эту Грузию-поэзию и ведет путь четвертого стихотворения цикла.

4.

Дымились, встав от сна,
 Пространства за Навтлугом,
 Познанья новизна
 Была к моим услугам.

Откинув лучший план,
 Я ехал с волокитой,
 Дорога на Беслан
 Была грозой размыта.

Откос пути размяк,
 И вспухшая Арагва
 Неслась, сорвав башмак
 С болтающейся дратвой.

Я видел поутру
 С моста за старой мытней
 Взбешенную Куру
 С машиной стенобитной.

(Пастернак 1965, с. 389)³⁷

4.1. Это первое стихотворение цикла, где вводится заглавный 'путевой' мотив с предполагаемой им остросюжетностью и пейзажностью (см. 0.1.). Но тем не менее от 'сюжета' остались тут только некие отзвуки в виде "волокиты", "сорванного башмака" и 'неудобств дороги', а к пейзажу как таковому, и то не без натяжки, здесь можно причислить лишь первых два стиха "Дымились, встав от сна, Пространства за Навтлугом" и затем - третью строфу.

Пейзаж требует сосредоточения внимания на нем самом ради его собственных достоинств. На уровне его речевого оформления это значит жанр описания: вычленение путем поименования отдельных деталей и свойств объекта и упорядочение их в некоторой последовательности (пространственной или временной соотнесенности). Описание превращает описываемый мир в картину (природу - в пейзаж), т.е. в самостоятельный, не нуждающийся уже в своем реальном двойнике, и наличный в пределах данного текста (тут и теперь) мир. Тогда как пейзаж-описание стремится подменить собой отсутствующий объект (вид) и одновременно вытеснить текст (свойства текста ощущаются как свойства данного мира), в данном стихотворении мир локализован вне текста: "новизна Была к моим услугам", "Я ехал", "Я видел" ситуируют и путь и увиденное в некоей заречевой реальности, существующей вне речи этого "Я", а текст обращает на себя внимание как чужеродный (особенно в первой строфе с ее конфликтом между оригинальной метафорой "Дымились, встав от сна, Пространства" и штампованной фразой салонного этикета "Была к моим услугам"). В результате текст получает характер беглого отчета или бытового изложения о проделанном пути и об увиденном. При этом увиденное получает статус недоступных читателю (слушателю) объектов, хотя, может быть, и знакомых ему по своим именам ("Дорога на Беслан |

Была грозой размыта" и "Я видел [...] Куру" предполагают у читателя некие географические сведения)³⁸.

Если держать в уме "Не чувствую красот...", то "Дымились, встав от сна..." является как бы фактическим подтверждением той 'декларации'. И действительно, перекличек между этими двумя текстами не мало: насыщенность именами живописных локусов ("красот"), предпочтение субъектом 'непривлекательного' 'лучшему' ("Не чувствую красот | В Крыму и на Ривьере, | Люблю речной осот, | Чертополоху верю" и "Откинув лучший план | Я ехал с волокитой"), параллелизм "чертополоха" и "волокиты" как по признаку должной возникать к ним 'воздержанности' из-за их 'дикого, некультурного' характера, так и по признаку оказываемого им "Я" 'доверия', подмена 'красивой' лексики 'занижающей разговорной': там не "Ривьера", а "речной осот", не 'татарский' "Крым", а "чертополох", тут вместо 'влекла' - "Была к моим услугам", вместо 'Военно-Грузинской дороги' - "Дорога на Беслан", вместо 'заставы' - "мыгня", вместо 'тарана' - "машина стенобитная" и т. п., и, наконец, насыщенность мотивами 'сырости', 'слякоти' ("Дорога [...] размыта", "Откос пути размяк", "вспухшая Арагва"), что соответствует "Сырой прелести мира", которая и есть в данном случае 'содержанием' этого стихотворения, а точнее - его мира³⁹.

4.2. Путь "Я", о котором здесь речь, особый. И дело не только в том, что читатель его не проделывает вместе с путешествующим, а лишь о нем узнает, дело еще в другом. Этот путь - 'не-путь'.

Во-первых, он противостоит возможному "лучшему", заранее продуманному: "Откинув лучший план". Это значит, что он - 'хуже', где под 'хуже' понимается 'менее живописен' и 'менее удобен для езды'. 'Некрасивость' состоит в обыденности и явной противозстетичности: вместо ожидаемых 'дорога разбита' имеется "размыта", вместо 'кручи' - "откос", вместо 'крутой, опасный' - "размяк", Арагва не 'кипящая', а "вспухшая", и уносит не 'челн', а "башмак | С болтающейся дратвой" и т. д. Так же непривлекательны и неудобства пути: "дорога" - "размыта", "откос" - "размяк".

Перед откинутым возможным у этого пути есть и свои преимущества. Он случайный, бесцельный, импровизированный - "Я ехал с волокитой". Он полон неожиданностей и позволяет увидеть нечто невиданное, увидеть мир в его естественности, стихийности, мир, не знающий человеческого организующего вмешательства. С определенной точки зрения такой путь романтичнее, сулит опасности, случаи. Частично этот романтизм тут поддерживается упоминанием "грозы", "сорванного башмака" с его подспудным намеком на жертву грозной стихии горной реки (что поддерживается и словом "вспухшая") и стихом "Я видел поутру", который подразумевает нечто 'невиданное', нечто, что можно увидеть (подстеречь) только в исключительных обстоятельствах. Но и этот 'романтизм' тут же снимается как 'ложный' или 'поверхностный'⁴⁰.

Мотив пути выражен здесь несколькими лексемами: "Я ехал", "Дорога", "Откос пути", "башмак", "С моста за старой мыгней", "С машиной". Они образуют две разные парадигмы - парадигму локуса пути и парадигму средств передвижения.

Локус пути - это "дорога → откос пути → мост за старой мыгней" с явной устремленностью к полюсу 'граница', который тут продублирован лексемами "мост" и "мыгня", что соответствует и дублированию пути: "дорога" и "путь".

"Дорога" и "путь" - некое вычлененное пространство в промежуточном пространстве, которое предстоит 'преодолеть'. "Размытая дорога" и "размякший откос" снимают вычлененность, сохраняя за данным пространством его 'промежуточность'. Переименование "дорога → путь", а точнее, "дорога → откос пути" не только 'сужает' "дорогу" и превращает ее в 'обочину', но и переводит в более абстрактное понятие 'переходного состояния'.

"Мост" аналогичен не столько "дороге", сколько промежуточному пространству, и предполагает прерванную континуальность между двумя разными пространствами, он соединяет два разных 'мира'. Вот этот аспект "моста" и повторен (эксплицирован) в лексеме "мыгня": "мыгня" и есть 'граница', 'порог' иного 'мира' (владения, царства и т. д.), за пересечение которого взимается пошлина, т.е. совершается символический акт мены сущности прибывающего и приобщения его к своим (ср. продолжение именно этого смысла в начале очередного стихотворения: "За прошлого порог | Не вносят произвола. | Давайте с первых строк | Обнимемся, Паоло!", где 'мена' наличествует в "Не вносят", 'причисление к своим' - в "Обнимемся", а "С первых строк" значит и 'взаимообмен', и переход на иной статус и в иное измерение, грубо говоря, 'стихотворное').

Средства передвижения "Я" здесь не названы. Есть только самое общее "Я ехал (с волокитой)". Кроме романтической отсылки (см. примечание 39) это "ехал" предполагает в современном сознании ассоциацию с 'машиной' и тем самым заставляет увидеть особенность лексемы "машина" в последнем стихе. Средства передвижения здесь вовсе не средства передвижения⁴¹. Формальный параллелизм стихов "С болтающейся дратвой" и "С машиной стенобитной" подсказывает некую эквивалентность между "башмаком" и "машиной стенобитной". Поскольку "машина" - атрибут "Куры", этот параллелизм стихов заставляет видеть и "башмак" как атрибут "Арагвы". И если "машина стенобитная" - древняя 'военная машина' для осады и разрушения крепостных стен, то тогда и "башмак" должен иметь некую связь с 'войной'. И тогда ответ напрашивается сам собой. Слова "Арагва Неслась, сорвав башмак С болтающейся дратвой" подразумевают Nike, развязывающую сандалию (известную по рельефу на балюстраде храма Афины-Нике на афинском акрополе), т.е. богиню войны и победы, в которой способствовали ей три ее сестры - Сила, Мошь и Зависть. При этом показательно, что из всей парадигмы "гроза - Арагва - Кура" наименее 'воинственна' у Пастернака именно Арагва (если ее соотносить с Nike, то это понятно, так как Nike считалась одновременно и покровительницей мира). С самой ранней лирики "гроза" у Пастернака дается в ореоле осадно-военной лексики, ср. хотя бы "Июльская гроза" 1917 года (Пастернак 1965, с. 94):

[...] в лагере грозы
 Полнеба топчется поодаль?
 И слышно: гам ученья там,
 Глухой, лиловый, отдаленный.
 И жарко белым облакам
 Грудиться, строясь в батальоны.

или "Приближенье грозы" 1927 года (Пастернак 1965, с. 213):

Ты близко. Ты идешь пешком
Из города, и тем же шагом
Займешь обрыв, взмахнешь мешком
И гром покатишь по оврагам.

Как допетровское ядро,
Он лугом пустится вприпрыжку
[...]
Тогда тоска, как оккупант
Оцепит даль. Пахнет окопом.
[...]

А вот атакующая Кура - "Пока мы по Кавказу лазаем..." 1931 года (Пастернак 1965, с. 370):

Пока мы по Кавказу лазаем,
И в задыхающейся раме
Кура ползет атакой газовой
К Арагве, сдавленной горами,
И в августовский свод из мрамора,
Как обезглавленных гортани,
Заносят яблоки адомовы
Казненных замков очертанья.⁴²

Пастернаковская закономерность, однако, такова, что 'военные' мотивы моделируют у него крайнее критическое напряжение природных стихий, которое разряжается в качественно новое состояние, но состояние не победы одного начала над другим, а их гармонического единства. Так, "Июльская гроза" имеет свой фактический финал в "После дождя" с завершающей строфой (Пастернак 1965, с. 95) с мотивом "радуги":

Вот луч, покатайся с паутины, залег
В крапиве, но, кажется, это ненадолго,
И миг недалек, как его уголек
В кустах разожжется и выдует радугу.,

где "радуга" означает 'возрождение мира в единстве' из наступившего в результате "грозы" 'хаоса', перемешанности 'неба и земли' ("За окнами давка, толпится листва, И палое небо с дорог не подобрано").

"Приближенье грозы" кончается мотивом творчества и мастерства:

А завтра я, нырнув в росу,
Ногой наткнушь на шар гранаты

И повесть в комнату внесу,
Как в оружейную палату.

"Пока мы по Кавказу лазаем..." - мотивом всеединства бытия:

Смотри: и рек не мыслит врозь
Существованья ткань сквозная.,

а затем, в очередном стихотворении, - выходом в искусство (см. примечание 42), хотя тут оно уже другого рода и предвосхищает ситуацию стихотворения "Гамлет", открывающего "Стихотворения Юрия Живаго".

В пределах цикла 'военный' аспект "машины стенобитной" позволительно видеть в мотивах "оружья" (в 6), 'пленных' (в 7), "стрельбы" (в 8), 'ременного кнута' (в 9), которые тут же оборачиваются отдельными видами ремесел и искусств. Непосредственно же "машина стенобитная" обнаруживает свой 'творческий' аспект в связи с мотивом "долота" (в 3, где употреблено выражение "класть под долото", "означающее отделку деревянного изделия специальным резцом" - комментарий в: Пастернак 1985а, с. 591) и его продолжением в мотиве 'скульптуры' (в 11) и в мотиве 'домоустройства' ("жилище" в 3 и слова "шум прибит к скале, | Как канделябр к карнизу" в 10).

В более широком пастернаковском контексте "машина стенобитная" - вариант "турбины" и "машины половодья" (ср. последовательность: "гроза" → "вспухшая Арагва" → "/Я видел.../ Взбешенную Куру | С машиной стенобитной", которая отчетливо строит картину половодья горных рек)⁴³.

Вот пример с "турбиной" - "Так начинают. Года в два..." (Пастернак 1965, с. 178-179):

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, - а слова
Являются о третьем годе.

Так начинают понимать.
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать - не мать,
Что ты - не ты, что дом - чужбина.

Что делать страшной красоте
Присевшей на скамью сирени,
[...]
Так начинают жить стихом.

А вот - с "машиной половодья" - "Весеннею порою льда..." (Пастернак 1965, с. 378):

Когда какой-то брод в груди,
И лошадью на броде

В нас что-то плачет: пощади,
 Как площади отродье.
 Но столько в лужах позади
 Затопленных мелодий,
 Что вставил вал - и заводи
 Машину половодья.

Какой в нее мне вставить вал?
 Весна моя, не сетуй.
 Печали час твоей совпал
 С преображеньем света.

Как видно, в первом случае "турбина" растождествляет мир ("Я") с ним самим и инициирует затем переход к 'красоте' и - в итоге - к "стихам" (ср. еще сходство между "Так начинают понимать." и "Я видел", которое, как уже говорилось в примечании 25, родственно 'пониманию сущности' и являет собой фундаментальное условие творчества⁴⁴). Во втором случае "машина половодья" - и реальное половодье, и метафора состояния "Я" ("брод в груди", понимаемый также и как 'брожение чувств', "В нас что-то плачет", а "лошадь" - средство преодоления, перехода 'через брод' и 'через брожение', если в "лошади" усматривать отзвук Пегаса). Оба к тому же совпадают по признаку 'печали', и оба предваряют "преображение света" (см. примечание 42).

4.3. Теперь обратимся к несколько другим аспектам переходного характера данного стихотворения, тем, которые раскрываются лишь при учете его места в цикле. На фоне стихотворений 2 и 3 здесь, собственно, впервые возникает конкретное физическое пространство. В контексте же 5-го стихотворения с его начальным стихом "За прошлого порог" оно локализуется меж 'народом' и 'конкретной личностью' ("Паоло"), с одной стороны, а с другой - 'универсумом' и его 'частной реализацией'. Если же учесть, что 'универсум' носил черты 'естественного' и что "народ" преобразует его "По образу души" в "векам жилище", то здесь совершается переход к ценностному центру данного мира. Приближение к 'центру' - не однородный континуум, а ряд возрастающих по своей ценности концентрически расположенных 'зон'. Так, видимо, правильнее всего понимать и наблюдающуюся тут внутреннюю градацию (типа "дорога → путь → мост, мгнон" или "вспухшая → взбешенная" и "башмак → машина стенобитная"), и множественность пространств: "Дымились, встав со сна, | Пространства за Навтлугом"⁴⁵. Чисто пространственных продвижений и чисто пространственной последовательности ценностно дифференцированных локусов у Пастернака нет: они всегда сопряжены с мотивом 'перерождения' в очередное (высшее) состояние. Так, "встав от сна" уже само означает в системе Пастернака 'перерождение' в новое состояние, но оно все-таки неокончательное, хотя в конце названо как будто то же время "поутру": оно предварено глаголом "Дымились", предполагающим начало некоего состояния, которое в финале выражено образом "взбешенной Куры", а во всем тексте повтором "вст-ав → всп-ухшая → взб-ешенная" со значением 'нарастания напряженности'⁴⁶; "Пространства за" и "Познания новизна" открывают некие перспективы, но эти перспективы к концу смыкаются в одной

точке: "пространства" превращаются в "мост" и 'тупик' ("Кура С машиной стенобитной" - 'налетающая и разбивающаяся о преградившие ей путь скалы'), а "новизна" оборачивается "старой мытней" и не менее древней "машиной стенобитной", но 'тупик' предполагает качественный переход (см. 4.2.), переход наподобие 'игольного уха' в "Волнах"⁴⁷, а "новизна" заключается не в 'новости' вещей, а в 'новости видения', которое открывает очередные возможности "познания".

Чрезвычайно показательно, что с этого момента реальность "Путевых записок" (по крайней мере, текстов 5, 6 и 7) удваивается: они и продолжение пути, и одновременно 'тексты' об этом пути ("Давайте с первых строк Обнимемся, Паоло!", где употреблена формула письма-послания, и затем "Я помню грязный двор...", где в свою очередь явственна отсылка к романтической лирике). Переход в поэтическое пространство реализуется здесь, таким образом, и на уровне смены жанров.

5.

За прошлого порог
 Не вносят произвола.
 Давайте с первых строк
 Обнимемся, Паоло!

Ни разу властью схем
 Я близких не обидел,
 В те дни вы были всем,
 Что я любил и видел.

Входили ль мы в квартал
 Оружья, кож и седел,
 Везде ваш дух витал
 И мною верховодил.

Уступами террас
 Из вьющихся глициний
 Я мерил ваш рассказ
 И слушал, рот разиня.

Не зная ваших строф,
 Но полюбив источник,
 Я понимал без слов

Ваш будущий подстрочник. (Пастернак 1965, с.
 389-390)

5.1. По своему характеру это стихотворение являет собой весьма прозрачный романтический образец поэтического послания другу-стихотворцу с его традиционным славословием по поводу одаренности адресата и с занижением собственного таланта ("Везде ваш дух витал | И мною верховодил", "Я [...] слушал, рот разиня"). Есть, естественно, и различия. Формальное, заключающееся в переходе с традиционной формы "Ты" на вежливую бытовую "Вы", которая отменяет поэтическую условность послания и переводит его в ранг не условного обращения на уровне реальности. Содержательное: портрет поэта (Паоло Яшвили) строится здесь не из условных формул и не в категориях поэтики портретируемого, а в рамках собственной пастернаковской поэтической системы⁴⁸.

Первые две строфы формулируются в рамках риторики заверений адресата в искренности высказываемых слов и выражаемых чувств, в их непритворности и несхематичности. Для этого на первое место выдвигается общее положение, некое универсальное правило 'искренности' и 'истинности': "За прошлого порог | Не вносят произвола", что значит, что "прошлое" уже не подлежит переделке, оно самоотжественно: 'было то, что было'. Отсюда и неизменность и истинность факта и слов "В те дни вы были всем, | Что я любил и видел". Правило это, однако, строится по-пастернаковски. "За прошлого порог Не вносят" предполагает направление 'извне - вовнутрь', "порог" же сообщает 'внутреннему' характер 'дома, комнаты'. А "дом", "комната" у Пастернака - "векам жилище", устроенное

"по образу души", с одной стороны, а с другой - 'локус поэта'⁴⁹. "Любил" и "видел" - такие же пастернаковские отношения к миру, отношения партнерские, не предполагающие вмешательства со стороны "Я". В результате "Паоло" определяется тут как идеальный поэт и мир пастернаковской поэтической системы, хотя поэтом нигде и не называется. "Любил" и "видел" противостоят к тому же "произволу" и "власти схем", т.е. риторике "пошлости" (ср. 1.1. и примечания 12 и 13). Стихотворение начинается с упоминания "прошлого", кончается же упоминанием "будущего". 'Поэтов' локус Паоло Яшвили смоделирован здесь, как видно, если и не по образцу 'вечности', то, по крайней мере по образцу пастернаковского эквивалента вечности - "мига", сочетающего в себе "концы" и "начала" и являющего собой нечто большее, чем 'время' - "вечность". Аналогичны и пространственные рамки стихотворения: "порог" → "подстрочник". Оба термина ведут 'вовнутрь', с той разницей, что если "порог" вводит в некий локус, то внутри этот локус обладает качествами самостоятельного мироздания, устроенного по вертикали: в нем имеется 'высь' - "Везде ваш дух витал И мною верховодил", 'промежуточное пространство-спуск' - "Уступами террас", и 'низ-глубь' - "источник", "Ваш будущий подстрочник". Интересно при этом, что данное пространство почти вообще лишено материальных признаков, те же, которые тут якобы появляются, сразу же переведены в ранг 'духовных': "порог" ← "прошлого"; "Обнимемся" ← "с первых строк"; "вы" ← "были всем, Что"; "квартал Оружья, кож и седел" ← "Везде ваш дух витал"; "Уступами террас" ← "Я мерил ваш рассказ"; "источник" ← "подстрочник". Но это и не метафоры. Материальные признаки соотнесены с "Я", духовные - с "Паоло": то, что в восприятии "Я" еще материально, в универсуме "Паоло" уже духовно; то что для "Я" еще реальность, для "Паоло" уже поэзия ("рассказ", "строфы"). Финальный "подстрочник" - 'глубь' или 'суть' "строф", но тем не менее это не 'поэзия', в всего лишь ее 'фундамент', "источник" (кстати, "строфы" еще не 'известны', они возникнут в "будущем"). Локус, в котором пребывает "Я", - это дословесное состояние творчества или поэзии, "Я" соприкасается тут со стихогенностью мира (отсюда и самое 'низкое' - ниже "порога" - положение "подстрочника" в данной вертикальной структуре мира). "Я", таким образом, попадает здесь не столько к 'поэту' или, вернее, не столько в 'поэзию поэта', сколько в 'мастерскую поэта'. А это и есть пастернаковская "комната" или пастернаковский "дом" пастернаковского "поэта". Но все-таки между "Я" и "Паоло" есть определенная разница. Отчасти она уже нами выяснена, остальное раскрывается в третьей строфе.

5.2. Слова "квартал Оружья, кож и седел" совместно с упоминанием "вьющихся глициний" и "источника" призваны создать локальный тифлисский колорит (в частности, мотив "источника", а позже "плеска солей", "ключей, Сочащихся из скважин" - это мотив именуемого Пастернаком "теплицей" Тифлиса в "Как-то в сумерки Тифлиса..." из цикла "Художник" или в "Уж замка тень росла из крика.." из "Волн", где говорится: "Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай, Теплицу льдам возьмем подношьем, И мы получим этот край"; причем это не только подразумеваемое 'город на горячих источниках', но и буквальный перевод имени Тбилиси: тбили - - значит 'теплый'; так затем мотивируется переход от "источника" - "подстрочника" к "Тифлису" - "книге" - "На языке чудес" в очередном - 6-ом - стихотворении цикла). Но это одновременно и пастернаковский

‘поэтический’ язык. Как уже говорилось в 4.2. (см. также примечание 33), ‘оружие’ соотносится у Пастернака с творческой энергией, а ‘оружейная мастерская’ (“цейхгауз” в “Про эти стихи” или “оружейная палата”, что то же самое, только в переводе, в “Приближение грозы”) - с “комнатой” ‘поэта’, т.е. с поэтической мастерской пастернаковского “Я”. На более глубоком - мифологическом уровне - эта эквивалентность мотивируется связью с греческой τέχνη (означающей ‘искусство’, ‘ремесло’⁵⁰) и ее покровителем психопомпом Гермесом (ср. открывающее цикл упоминание “кочегара”)⁵¹.

Своей структурой эта строфа приводит на память последние строфы стихотворения “Про эти стихи” (Пастернак 1965, с. 111-112):

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы, в вермут окунал.

Тифлисский “квартал Оружья”, несомненно, трансформация прежнего “Дарьяла”-“ада”-“цейхгауза”-“арсенала”, бывшего и локусом “друга”, и локусом ‘поэтов’ (“Байрон”, “Эдгар По”, “Лермонтов”), и ‘домом-комнатой’ “Я”-‘поэта’. “Паоло”, переименованный “витающим духом”, получает в этом контексте статус архетипа ‘духа творчества’. Ср. еще в стихотворении “Мейерхольдам” (Пастернак 1965, с. 202):

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.

Временные рамки текста “прошлого порог - будущий подстрочник” с их историческими коннотациями (особенно инициального “прошлого порог” - см. примечания 33, 40, 47) сообщают определенную связь с историей и “кварталу | Оружья, кож и седел” (ср. в “Волнах” - Пастернак 1965, с. 346: “Шли дни, шли тучи, били зорю, | Седлали, повскакавши с тахт, | И - в горы рощами предгорья | И вон из рощ как этот тракт. | И сотни новых вслед за теми, | Тьмы крепостных и тьмы служак, | Тьмы ссыльных, - имена и семьи, | За родом род, за шагом шаг.”). А тем самым признак ‘духа истории’ сообщается здесь и ‘духу Паоло’: “Везде ваш дух витал | И мною *верховодил*” (ср. отчетливую историчность стихотворения “Счастлив, кто целиком...”, в контексте которого “Паоло” есть также и ‘дух народа’).

Примечательна, однако, в этом контексте последовательность “квартал Оружья, кож и седел → террасы Из вьющихся глициний → источник”, с одной стороны, а

с другой - "ваш дух → ваш рассказ → ваши строфы, Ваш будущий подстрочник". В первом случае наблюдается движение от бытовой реализации к истокам, к инварианту ('духу'), а во втором - от истории к поэзии, лирике ("рассказ" в пастернаковской системе более 'историчен' и более связан с реальностью, чем "стихи" - этот жанр соотносится с универсумом, с бытием как таковым). Оба этих движения встречаются в "подстрочнике". И это как раз и есть 'объятие' "с первых строк", встреча обоих поэтов в стихогенном локусе (ср. примечание 51). Но поскольку "подстрочник" - "будущий", т.е. он "подстрочник" еще не вербализованных "строф" ("Не зная ваших строф, [...], Я понимал без слов"), то этот стихогенный локус тождественен здесь Грузии-Тифлису.

5.3. "Подстрочник" - профессиональный термин, означающий буквальный пословный перевод некоторого текста на иной язык. Пастернаковский же "подстрочник" необычен - он, во-первых, срифмован с "источником", а во-вторых, понимается "без слов". В результате получается "подстрочник без подстрочника" к тому же еще не осуществившихся "строф". Это значит, что "подстрочник" понимается тут как бессловесный, семантический инвариант текстов, некий архетекст, лежащий в основе любых текстов, и не только словесных (ср. градацию 'текстов': "ваш дух → ваш рассказ → ваших строф" и градацию их соответствий- 'подстрочников': "квартал | Оружья, кож и седел → Уступами террас | Из вьющихся глициний | Я мерил (ваш рассказ) → полюбив источник, | Я понимал без слов | (Ваш будущий подстрочник)", где "полюбив источник" с его формой прошедшего времени определяет "квартал" и "уступы террас" именно как "источник" и как 'бессловесный "подстрочник"'). На этом уровне разница между словом и не-словом снимается, снимается и разница языков. Так создается не только категория 'архетекста', но и категория 'архезыка'.

Теперь легко заметить, что очередное стихотворение - "Я видел, чем Тифлис..." - не присоединенный еще один текст, а трансформация предыдущего, но трансформация в направлении расшифровки "подстрочника" или - говоря понятиями Смирнова (1985а) - пре-текста⁵².

Так, "Я понимал без слов" трансформируется в более адекватное пастернаковское "Я видел", которое, как мы уже знаем, имеет в виду не только 'бессловесное понимание', но и состояние 'озарения', 'проникновения сущностью'; "источник" - в "Тифлис", что мотивируется не только этимологией топонима "Тбилиси", но и родственностью с пастернаковским "видел", что, собственно, ведет к тавтологии этого стиха (ср. также его насыщенность звуком "и"); "откосы, отвес, сверху вниз" - трансформация "террас"; "кисти слив" - "вьющихся глициний"; 'текстовость' трансформируется в "книгу" и "фолиант", 'бессловесность' - в "язык чудес" и т. д. Тем не менее данный текст - не просто дубль предыдущего, а одновременно и новый текст с новым содержанием.

6.

Я видел, чем Тифлис
Удержан по откосам,
Я видел даль и близь
Кругом под абрикосом.

Он был во весь отвес,
Как книга с фронтисписом,
На языке чудес
Кистями слив исписан.

По склонам цвел анис,
И, высясь пирамидой,
Смотрели сверху вниз
Сады горы Давида.

Я видел блеск светца
Меж кадок с олеандром,
Я видел ночь: чтеца
За старым фолиантом.

(Пастернак 1965, с. 390)

6.1. Первая строфа строит относительно реальную картину открывающегося перед "Я" универсума. Не сложно заметить, что он уподоблен 'раю' (ср. эквивалентность "Грузия - рай" в "Уж замка тень росла из крика..." из "Волн") как первосостоянию тварного мира вообще. Одновременно 'мир-Тифлис' имеет тут и определенные черты 'града небесного' или 'города-чуда'.

"Я видел даль и близь | Кругом под абрикосом" предполагает локализацию "абрикоса" 'ниже Тифлиса', отчего "Тифлис" представляется 'парящим в свободном пространстве' ("даль и близь | Кругом под"). Сам же "Тифлис" расположен 'по вертикали' ("по откосам"). Вот это положение в пространстве и есть 'чудо' "Тифлиса". То, "чем Тифлис | Удержан (по откосам)" и в 'парящем' состоянии, пока не названо, что может быть вызвано как табу на называние сакрального, так и невыразимостью при помощи речевых средств (или вообще отсутствием плана выражения).

Вертикальность "Тифлиса" сообщает ему, кроме того, статус мирового центра-горы ("Тифлис [...] по откосам") и сближает с "абрикосом", с его статусом райского древа мудрости или мирового древа вообще (этот аспект - 'мудрости' - будет затем эксплицирован как "книга").

"Абрикос" (англ. apricot tree, нем. Die Aprikose, der Aprikosenbaum, франц. l'abricotier и l'abricot - фрукт) восходит к латинскому apricor - греться на солнце, apricus - согреваемый солнцем, освещенный солнцем, открытый, находящийся на солнце, перен. любящий солнце, apricum - открытое, освещаемое солнцем место, в связи с чем "даль и близь Кругом под абрикосом" без натяжки читается как 'подсолнечный мир'. Если к тому вспомнить, что "Тифлис" у Пастернака - "теплица" (см. 5.2. и 5.3.), то "абрикос" является семантическим повтором топонима "Тифлис", возводимого в ранг 'солнечного локуса', если и не самого 'солнца' (этим, кстати, он перекликается с "гелиотропом" стихотворения "Как кочегар на бак..."). Тогда

слова "Я видел, чем Тифлис | Удержан по откосам" имеют в виду 'принцип существования (этого) подсолнечного мира'.

6.2. Вторая строфа - частичная расшифровка не названного ранее 'принципа'.

"Отвес" - трансформация "откосов", но переводящая их 'наклонность' в 'вертикаль'. "Кисти слив" - трансформация "абрикоса" (абрикос называют иногда по-русски 'желтосливом'), но теперь уже со значением 'плодов'. "Язык", "исписан" эксплицируют смысл "абрикоса" как 'древа мудрости'. "Тифлис" трансформирован в "книгу с фронтисписом", 'исписанную кистями (слив)'. Но эта трансформация несколько сложнее: с одной стороны, она порождена звуковым составом топонима "Тифлис", с другой, - предваряющими деталями 'Тифлиса', т.е. предполагаемой орнаментацией "Оружья, кож и седел" и изоморфизмом "рассказа" с "Уступами террас Из вьющихся глициний" (ср. еще семантическую переключку между "Я мерил" и "отвесом" как измеряющим прибором; между "рот разиня", "без слов" и требующим фасцинации 'внесловесным' "языком чудес"). Загадочное "чем" эксплицировано здесь как "фронтиспис", где 'фронтиспис' значит 'заглавие книги' (обычно с виньетками) или гравюру, излагающую основное содержание книги. Одно и другое - 'сущность' ("подстрочник") предлагаемого текста, но пока эта сущность дана на недоступном "языке чудес" (поэтому, в частности, она выражена не словами, а "Кистями слив", т.е. 'делами', ибо чудеса творятся, а не рассказываются).

Само собой разумеется, что здесь присутствуют также ассоциации с грузинскими (или вообще восточными) инкунабулами и их красочно расписанными инициалами и миниатюрами (ср. в последнем стихе упоминание "старого фолианта"), а в контексте мотива 'рая' и мотива "языка чудес" - с иконописным изображением Святого Писания, располагаемого на иконе вертикально ("во весь отвес") и повернутого или раскрытого к молящемуся (стоящему перед иконой). Замена "абрикосов" "Кистями слив" мотивируется в этом случае двояко. Сливы естественнее наследуют христианскому мотиву виноградных виньеток (ср. наличие "виноградин" в "Как кочегар на бак..."), а кроме этого, вводят представление о фиолетовом или синем цвете, символика которых - 'духовность', 'мудрость' (интеллектуальное начало), 'возвышенность' в том числе и связь с 'небесным миром', 'память' (ср. в данном тексте отсылки к истории хотя бы в упоминании Давида Строителя или "старого фолианта") и 'мощь' (ср. в "Дымились, встав от сна..." упоминание "машины стенобитной" - см. 4.2., "Оружья" в "За прошлого порог...", здесь - "пирамиды" и "Давида", а в "Счастлив, кто целиком..." - "инвентарей" и "векам жилища"). Некоторые из этих смыслов сохранил бы и виноград, но тогда был бы потеряна внутренняя связь с "абрикосом" по признаку причастности к 'солнцу', с одной стороны, а с другой - был бы ослаблен, если можно так выразиться, эффект "чуда", которое требует для себя обыденного фона ("кисти слив" как "язык чудес" нечто более сверхъестественное, чем 'гроздь винограда', тем очевиднее, что в христианской традиции виноград уже сам по себе носитель чуда).

Строфа примечательна еще тем, что она построена на сравнении. Как и раньше (см. 2.4., 3.2., 3.3.), сравнение играет здесь роль перехода из одного онтологического статуса в другой, сохраняя между ними континуальность: "Он был [...], | Как книга [...], | Кистями слив исписан". Имея статус физического универсума

(хотя несколько и необычного) мир теперь получает и статус универсума духовного (семиотического). В этом переходном состоянии мира оба они уравновешены: Тифлис здесь и "Тифлис", и "книга" ("Он [...] исписан"), а сливы и "сливы" и "язык чудес". Короче говоря, это одно и то же, но на разных уровнях бытия. Сравнение и объединяет эти два уровня (как в "Волнах" в "Здесь будет спор живых достоинств..." - см. 3.3. и примечание 30), и обеспечивает восхождение на более сущностный уровень бытия. Поэтому очередная, третья строфа, внешне мало семиотична и являет собой аналог первой. Но только аналог, ибо здесь раскрывается уже пространство в пределах высшего - семиотического - уровня. Поэтому же она, будучи аналогом первой, является трансформацией не ее, а как раз второй строфы.

6.3. Переход от "Тифлиса" к "абрикосу" и затем к "сливам" основан на последовательном семантическом повторе (см. 6.1. и 6.2.). На том же принципе семантического повтора построен и выход в 'пространство объекта сравнения', т.е. "книги с фронтисписом". Морфема "-спис" явственно этимологизирована здесь как русское 'писать', что и обеспечивает "сливам" связь с 'письменами'. Морфема же "фронти-" единит в одно целое "отвес", "книгу" и "кисти (слив)", поскольку латинское *frons* с одинаковым успехом может читаться как 'фронтон (здания)', а русское "отвес" может означать как 'стену', так и строительный измерительный прибор; так и 'край свитка, книги' и, наконец, 'листья, листву, зелень' и 'венки из листьев' (ср. переключку меж упоминанием "вьющихся глициний" в предыдущем стихотворении и "Кистями слив исписан" здесь, где дополнительно "исписан" ассоциируется с 'вьющимся, кудрявым' письмом, особенно если иметь ввиду грузинское письмо). Отсюда вполне естественно воспринимается переход к "анису" и "садам", т.е. к мотиву 'растительности'. Надо, однако, особо подчеркнуть, что эта 'растительность' не исходит из перечисления однородных компонентов мира ("Тифлиса"), не умножает их количества, а является чем-то онтологически другим, это, так сказать, 'растительность' 'второго рождения', она - следствие расшифровки "книги с фронтисписом", экспликация содержания "фронтисписа" (который сам по себе, как уже говорилось в 6.2., есть содержание этой "книги", но изложенное на "языке чудес")⁵³.

"Отвес" снова переименован здесь в "склоны", родственные "откосам" (ср. параллелизм: "по откосам" и "По склонам"), но теперь этим "откосам" сообщается не нисходящее направление, а восходящее и устремленность ввысь в некую одну точку: "высясь пирамидой" (вряд ли можно исключить, что "анис", лат. *anisum*, греч. *anisan* Пастернак читает как лат. *nisus* - 'восхождение, подъем' или греч. *anysis* - 'исполнение, завершение'). "Анис" в этом случае получает характер направленного вверх и предшественника "садов", находящихся 'выше всех' ("Смотрели сверху вниз | Сады горы"), т.е. именно в точке 'встречи "склонов" и растущего по ним "аниса"'. Если учесть, что "сады" здесь эквивалент 'рая' первой строфы, то "гора Давида" - эквивалент 'мирового дерева' "абрикоса". "Гора Давида" одновременно и традиционный культурный эквивалент "Тифлиса". Это значит, что "Тифлис" "Удержан по откосам" именно "горой Давида", с тем, что эта "гора" - уже не гора, а сущностный двойник "Тифлиса" (скажем так: 'Тифлис Удержан по откосам' благодаря тому, что его сущностью является "гора Давида"). Данный смысл станет очевиднее, если обратить внимание на то, что последний стих по-

строен по принципу 'пирамиды': "Сады" не самостоятельны, они - атрибут "горы" и получают свой полный смысл только как "Сады горы"; "гора", в свою очередь, атрибут "Давида" и имеет свой смысл только как "гора Давида". "Давид" завершает эту "пирамиду". Однако, получив синтаксическую позицию первого и второго дополнений, "гора Давида" репрезентирована только "садами", сама же только подразумевается, пребывает в трансцендентной высоте, а "пирамида" оказывается необозримой (в отличие от 'круглого' обозримого 'рая' "Кругом под абрикосом") и уходящей в бесконечность (так, в частности, объясняется различие между "откосами" и "склонами" - "склоны" только похожи на "откосы", но не тождественны им, они - дериват "отвеса" и означающего 'ширину' *frons* в "фронтисписе", т.е. эти "склоны" скорее всего параллельны друг к другу, чем наклонны). Кстати, "пирамида" упомянута тут в промежуточной форме сравнения: отсутствие сопоставительного "как" вдвигает ее уже в область метафоры, в реальность иного порядка и ослабляет ее связь с предыдущей, более материальной реальностью.

"Пирамида" вводит и проясняет несколько мотивов. Прежде всего - мотив истории, особенно в контексте имени "Давид", под которым подразумевается Давид Строитель (ср. в "Счастлив, кто целиком..." понимание "народа" как эдического "векам жилища"). Далее - мотив единства мироздания в его материальном (земном) и духовном (небесном) планах, что в символике пирамиды отражено в ее квадратной основе и указывающей на мировой центр вершине. Треугольные грани пирамиды, сходящиеся в одну точку, символизируют, в свою очередь, огонь (ср. в последней строфе появление светильника - "светца"), чудесное, божественное откровение (ср. мотив "Языка чудес") и троичный принцип творенья, креации (см. статью "PYRAMID" в: Cirlot 1981, pp. 267-268). Последнее позволяет понимать "пирамиду" более определенно - как христианскую пиктограмму Духа Святого, т.е. как вписанный в треугольник Глаз ("высясь пирамидой, Смотрели [...] Сады горы Давида", с откровенной троичностью последнего стиха "Сады ← горы ← Давида"). При более внимательном взгляде оказывается, что этот смысл в латентном виде уже присутствовал в тексте и что он не вводится "пирамидой", а всего лишь оформляется ею более отчетливо. Он присутствовал в "отвесе" и "фронтисписе". "Отвес" - крутая стена, круча, но и строительный инструмент; он же в библейском толковании 'ось мироздания': "Такое видение открыл Он мне: вот, Господь стоял на отвесной стене, и в руке у Него свинцовый отвес. И сказал мне Господь: 'что ты видишь, Амос?' я ответил: 'отвес'. И Господь сказал: 'вот, положу отвес среди народа Моего, Израиля; не буду более прощать ему'" (Амос 7: 7-8) и "Ибо кто может считать день сей маловажным, когда радостно смотрят на строительный отвес в руках Заровавеля те семь, - это очи Господа, которые объемлют взором всю землю?" (Захария 4: 10). А "книга с фронтисписом" буквально значит 'зрячая книга' или 'книга со смотрящим лицом' - "фронтиспис" происходит от латинского *frontispicium* со значением 'чело, лицо, фронтон', которое в свою очередь происходит от *frons* - 'лоб, чело, лицо; наружный вид, передняя лицевая сторона' и *aspicio* - 'смотреть, глядеть, взглядывать'. Так третья строфа оказывается 'прочтением' в несколько иных терминах строфы второй. А то, "чем Тифлис Удержан по откосам", оказывается Оком Провидения, а в терми-

нах пастернаковской системы - креативным Глазом (ср. мотив взаимовсматривания в "Как кочегар, на бак...").

На этом, однако, креативность Ока не исчерпывается. В разбираемой строфе наблюдается противодвижение: 'вверх' земного мира и 'вниз' космического взгляда ("По склонам цвел анис", "высясь пирамидой" и "Смотрели сверху вниз Сады"). В переводе на графику мы бы тут получили два встречно направленных треугольника и подобие шестиконечной звезды Давида или Соломоновой печати, которая, с одной стороны, означает священный город Иерусалим, а с другой конституирующее начало человеческой души или одухотворения и обожествления тварного мира (см. статью "TRIANGLE" в: Cirlot 1981, pp. 350-351). Но этот смысл пока слишком мистичен, конечно, в рамках поэтики Пастернака. Отсюда, согласно законам этой поэтики, очередная строфа, эксплицирующая его в более конкретных проявлениях мира.

6.4. Тут мы уже целиком включаемся в мир, пронизанный божественностью и духовностью. Сравнения остались позади, и мы очутились в реальности мира-книги и мира-духа. Природа тут уже не "Как книга", а "старый фолиант". Причем это и не метафора: foliant - 'книга', но она же в системе данного текста и 'природа' - folium значит 'лист, листок'. Более того: этот же мир поставлен тут в позицию "чтеца" себя как "фолианта". Мир, таким образом, читает сам себя как текст, что следует понимать в терминах автокоммуникации, т.е. самопознания и самосовершенствования или осознания себя как текста и перестраивания себя по образу текста (ср. в "Счастлив, кто целиком...", где "народ" перестраивает - 'совершенствует' - сам себя "По образу души").

Трансформация в чисто духовное состояние отчетливо видна в смене "абрикоса" и "слив" ('плодов') на "анис" и "олеандр" ('цветы'). Вся эта строфа в целом и переход к мотиву цветов совершенно явственно соотносятся с мотивикой стихотворения "Как кочегар, на бак...", и прежде всего - с мотивами 'запах, благоухания' (ср. обращенность последовательности: там 'запах → взаимовсматривание', тут 'взаимовсматривание → благовоение'; там 'гряды → сад', тут 'сады → кадки', обращенность, которую надлежало бы понимать как возврат в состояние 'духа', но уже сублимированного, ставшего 'Духом'). Без особой натяжки можно даже сказать, что место "гелиотропа" соответствует тут месту "аниса" (тот "С земли [...] | Передает свой запах | Рассолу флотских роб | Развешанных на трапах", этот "По склонам цвел", занимая промежуточную позицию к "садам", которые локализованы вверху; ср., кроме того, родственность лексем "передает" и "высясь", "на трапах" и "пирамидой" с общим для них признаком 'лестницы, восхождения'), а "олеандр" занимает место "табака" и является наиболее одухотворенной ипостасью этого "табака" (ср. локализацию "олеандра" в "кадках", а "табака" - "В грядках"); прежнее же 'ночное небо' сохранило тут характер "ночи", но теперь оно уже не 'стихийно-вегетативное' ("Левкой и Млечный Путь Одной лейкой полит"), а 'текстово-семиотическое' или 'автокоммуникативное' ("Я видел ночь: чтеца | За старым фолиантом", где родственность с растительным миром сохранена в тех же пропорциях: "ночь" локализована "меж кадок", как прежде она локализовалась на одном уровне с "левкоем", а 'листья' стали "фолиантом", как прежде "левкой" отождествлялся с "Млечным Путем").

Тем не менее все это еще не объясняет перехода на "анис" и "олеандр". Разгадка кроется в финальном "олеандре".

Название "олеандр" взято из итальянского *oleandro*, являющегося видоизмененным лат. *Iorandum*, которое в свою очередь произошло от греческого *rhododendron*, означающего 'розовое дерево' (*rhodon* - 'роза' и *dendron* - 'дерево'). Предпочтение Пастернаком формы "олеандр" так же употребительной форме "рододендрон" - предпочтение фонического характера, позволяющее осмыслить "оле-а-" как лат. *oleo* (*odor*) - 'пахнуть', а в переносном смысле 'обнаруживать, выдавать', и *oleum* (*olea*) - 'оливковое масло', не теряя при этом и связи со смыслом 'розовое дерево' (и даже 'розовое масло')⁵⁴.

Теперь, думается, связь между "анисом" и "олеандром" очевидна. "Анис" источает интенсивный запах и тем самым вводит в данный текст мотив 'духа', но, скажем, земного порядка. С другой стороны, "анис" родственен "олеандру" по своей культурной функции: из него, равно как и из олеандра, изготавливаются благовонные эфирные масла. Более того: "анис" входит в состав библейских благовоний и является в этом отношении одним из средств почитания Бога (ср. "Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что даете десятину с мяты, аниса и тмина, и оставили важнейшее в законе: суд, милость и веру; сие надлежало делать, и того не оставлять" - Матфей 23: 23). Вот этот аспект "аниса" трансформируется затем в более одухотворенный и более отчетливо присутствующий в "олеандре" 'елей' - елей как символ присутствия Духа Святого и его Благодати. Не теряя связи с розовым деревом, "олеандр" вводит в фон этой строфы богатейшую символику 'розы' и 'розового сада' (розария), которые, в частности, означают 'тайну' (ср. лат. *sub rose* - 'под розой' как выражение со значением 'тайна'), таинство, тишину, божественную любовь и вводят ассоциации с Христом и с представлением небесного Иерусалима (ср. последовательность "Сады горы Давида" → "Меж кадок с олеандром" и понятие "розовый сад" в смысле небесный Иерусалим)⁵⁵; в пределах текста знаменательна в этом отношении повторность картины 'рая' ('подсолнечного мира' - "под абрикосом") первой строфы, но уже в терминах, так сказать, новозаветной, евангельской символики ("Меж кадок с олеандром"), в терминах облагороженности, 'второго рождения' (что особенно бросается в глаза на фоне 'языческого' универсума стихотворения "Как кочегар, на бак...").

Стих "Меж кадок с олеандром" в контексте "светца" и раньше упомянутого "отвеса", а также 'глаз' в третьей строфе позволительно читать как трансформацию библейского образа из Захарии, где сначала речь идет об "отвесе" (см. выдержку в 6.3.), а затем о "маслинах светильника": "Тогда отвечал я и сказал ему: что значат те две маслины с правой стороны светильника и с левой стороны его? Вторично стал я говорить и сказал ему: что значат две масличные ветви, которые чрез две золотые трубочки изливают из себя золото? И сказал он мне: ты не знаешь, что это? Я отвечал: не знаю, господин мой. И сказал он: это два помазанные елеем, предстоящие Господу всей земли" (Захария 4: 11-14).

У Даля (в статье "СВѢТЬ" в объяснении к "свѣтецъ" - Даль 1980, т. IV, с. 157-158) "светец" - "коза, род шандала для лучины: железный, пониже аршина, трехножник, с лещедкой или разошкой, для вложенья горящей лучины; деревянный столбик в донце, с железными ушами, с вилкою вверх". Если учитывать кон-

струкцию, то пастернаковский "светец" повторяет признак 'треугольности' "пирамиды", признак 'двурогости' "левкоя" (см. 2.2. и 2.4.), а его "блеск" - трансформация признака 'светлости', т.е. 'белого' в "левкое" и 'млечного' в "Млечном Пути" (см. 2.4.). Но это не непосредственная трансформация - она предварена промежуточным упоминанием 'внутреннего света' и 'огня' в "Счастлив, кто целиком..." ("Он нами изнутри | Нас освещал снаружи. Он выжег фетиши, | Чтоб тем светлей и чище" - см. 3.1.), которые кульминируют в мотиве "векам жилище" - "пирамиде" ("пирамида" не только символ огня, но и буквально сохраняет в себе связь с огнем: греческое слово *pyramis* содержит в себе *pyr* - 'огонь') и затем в 'светильнике' как символе "живого присутствия Бога и человека" (статья "СВЕТИЛЬНИК" в: Словарь... 1974, кол. 1002-1003), откуда, в частности, уподобление "ночи" "чтецу" - 'человеку'⁵⁶. В "светце", таким образом, встречаются в пределах данного цикла 'свет творца' - "народа", естественный космический 'свет' и 'свет Божественный'. Легко при этом заметить, что 'свет' и 'тайно' присутствующий в "олеандре" 'елей' - кульминация прежних материальных признаков мира и трансформация их в чистую духовность. Кроме того, локализация "фолианта" в контексте "блеска светца" и в окружении "олеандров" сообщает ему свойства излучающего свет Святого Писания, Слова Господня (ср. лучистое изображение Писания на иконах или в европейской живописи, начиная с Ренессанса). Это и есть та исходная Инстанция, "чем Тифлис Удержан по откосам". Но лирическому субъекту текста - "Я" - она непосредственно не открывается.

6.5. Об автокоммуникативном характере мира данного стихотворения отчасти уже говорилось выше, в 6.4. Теперь желательно присмотреться к нему несколько пристальнее и определить место "Я".

Весь мир ("Тифлис", уподобленный 'раю', а затем 'розарию') дан тут как своеобразное 'сообщение' ("книга", "фолиант"), составленное на "языке чудес", и одновременно как 'адресат' этого 'сообщения' (его читает "ночь"). "Я" же занимает лишь позицию наблюдателя или свидетеля происходящего на его глазах космического коммуникативного акта. Но самое интересное то, что данный коммуникативный акт здесь 'удвоен', возведен во 'вторую степень', или, иначе: ситуируется на двух уровнях одновременно.

С точки зрения "Я" он занимает место 'содержания "Тифлиса" - "книги"', с точки же зрения мироздания это 'содержание "Тифлиса" - "книги"' - все еще подлежащий прочтению план выражения, для "Я" уже недоступный, но доступный для "чтеца" - "ночи", т.е. субъекта высшего ранга. Оговариваемое удвоение заметно и на других уровнях.

Если "Я" - "видит", т.е. воспринимает содержание "книги" как план выражения, как нечто доступное зрению, пусть даже наиболее проникательному 'внутреннему, мистическому', но все-таки зрению, то "чтец" - "ночь" - 'читает', т.е. воспринимает уже 'семантику', содержание, освобожденное от плана выражения. Если "Я" видит "Тифлис" как "книгу", к тому же на непостижимом языке ("На языке чудес"), то "ночь" ситуирована "За старым фолиантом", где "фолиант" резко повышает ранг 'текста', а "старый" возводит 'содержание этого текста' в ранг 'древней, извечной мудрости'. Упоминание имени Давида и тут же "блеска светца" ассоциирует 'содержание' "фолианта" с чудесным излучением божественной истины, божественного откровения, "Я" видит, "чем Тифлис Удержан", но

окончательный смысл этого 'чего-то' ему уже недоступен. Внешняя позиция "Я", откровенно смоделированная по образцу свидетельствования, предстояния пред мировым актом коммуникации (пред 'иконой'), удвоение 'текста' (сначала "книга", затем "фолиант", удвоение воспринимающего ("Я" и "ночь"- "чтец") и автокоммуникативный характер идеального "чтеца" (смотрящие "сверху вниз Сады горы Давида" и локализованная "Меж кадок с олеандром", т.е. в тех же "Садах", "ночь" - это все тот же "Тифлис", читающий сам себя, созерцающий и умопостигающий собственный смысл) говорит о том, что полный смысл созерцаемой "Я" "книги"- "Тифлиса" может раскрыться этому "Я" только в том случае, если он поднимется на уровень первопричины этого смысла и отождествится с нею, сам станет и творцом теста, и текстом, и адресатом этого текста (а точнее - смысла)⁵⁷.

Эта позиция "Я" родственна той, которую вскрывают Деринг-Смирнова и Смирнов для позиции литературного субъекта в так называемых "вторичных стилях", в частности - в романтизме. Но есть и принципиальные отличия. Субъект "вторичных стилей", действительно, воспринимает мир как "текст", исходящий от некоторой расположенной вне этого субъекта инстанции, и либо стремится подняться на ее уровень, отождествиться с ней, либо же "текст-мир" мыслит как "чужое сообщение", т.е. свое же выдает за чужое⁵⁸. В случае Пастернака существенно как раз удвоение воспринимающего субъекта, коммуникация с мировым текстом протекает не непосредственно "мир - Я", а "мир - мир", где "мир-адресат", естественно, может считаться двойником "Я". Дело, однако, в том, что, удваивая адресата, пастернаковский "Я" становится не на позицию воспринимающего текст, а на позицию воспринимающего протекающую в мире коммуникативную ситуацию. Не текст, а акт коммуникации является мироопределяющей единицей пастернаковской поэтики. Выключенный из мира, пастернаковский "Я" становится свидетелем происходящего в мире. Включенный же в мир - объектом коммуникации (ср. в "Душная ночь": "У плетня | Меж мокрых веток с ветром бледным | Шел спор. Я замер. Про меня!") или же ее участником, но тогда ему дан не весь мир (не весь текст), а некая его субъектная часть, а он сам превращается в однородный с окружением элемент мира (ср. открывающие цикл заявления: "Люблю речной осот, | Чертополоху верю"). Отсюда, в частности, пастернаковские уходы "домой" (как в "Волнах") или в стихотворении 7 обращение к памяти⁵⁹.

7.

Ввиду относительно серьезных разночтений данного стихотворения, привожу параллельно оба функционирующих теперь варианта -

Пастернак 1965, с. 391:

Я помню грязный двор.
Внизу был винный погреб,
А из чердачных створ
Виднелся гор апокриф.

Собьются тучи в ком -
Глазами не осилишь, -
А через низ гуськом
Бредет толпа страшилищ.

В колодках облаков,
Протягивая шляпы,
Обозы ледников
Тащились по этапу.

Однако иногда
Пред комнатами дома
Кавказская гряда
Вставала по-иному.

На окна и балкон,
Где жарились оладьи,
Смотрел весь южный склон
В серебряном окладе.

Перила галерей
Прохватывало как бы
Морозом алтарей,
Пылавших за Арагвой.

Там реял дух земли,
Остановивший время,
Которым мы, вдали,
Так грезили в богеме.

Объятья протянув
Из вьюги многогодней,
Стучался в вечность туф
Руками преисподней.

Пастернак 1985а, с. 349-350:

Я помню грязный двор.
Внизу был винный погреб,
А сверху на простор
Просился гор апокриф.

Собьются тучи в ком,
Глазами не осилишь,
А чрез туман, гуськом
Бредет толпа страшилищ.

В разрывы облаков
Протягивая шляпы,
Обозы ледников
Плетутся по этапу.

Однако иногда
Пред комнатами дома
Кавказская гряда
Вставала по-другому.

На окна и балкон,
Где жарили оладьи,
Смотрел весь южный склон
В серебряном окладе.

Перила галерей
Прохватывало как бы
Морозом алтарей,
Пылавших за Арагвой.

Там реял дух земли,
Который в идеале
На небо возвели
И демоном назвали.

Объятья протянув
Из вьюги многогодней,
Стучался в вечность туф
Руками преисподней.

7.1. После настойчиво (четырежды) употребленной формулы "Я видел" формула "Я помню" читается как относящаяся к 'увиденному', вследствие чего от "Я помню грязный двор..." естественно ожидать повтора 'увиденного' в "Я видел,

чем Тифлис...". Тем временем сколько-нибудь заметного повтора тут нет. "Помню" предполагает некий предшествующий опыт 'вспоминающего' субъекта и некую тождественность, по крайней мере - некое подобие, возникающей в памяти картины и некогда пережитого субъектом (см. Фагуно 1985с). Это значит, что запомнутое в "Я помню грязный двор..." отсылает к отсутствующему в цикле исходному опыту "Я", т.е. к 'центральному' событию "Путевых записок" (см. 1.4. и примечание 17). Это же значит, что изложенная в "Я помню грязный двор..." картина мира 'вторична' по своему семиотическому статусу, даже если и целиком совпадает с отсутствующей 'исходной' и если по ней можно ту отсутствующую реконструировать как реальность. Поэтому в случае совпадения и отсутствия 'подлинника' можно говорить, что мы тут имеем удвоенную картину и - тем самым - удвоенный текст.

Пастернаку, как известно, свойственно продвигаться от определенного состояния до некоего финального состояния, формально совпадающего с исходным, по семиотически принципиально повышенного, причем финальное повышается в своем статусе до ранга мирового первоначала (см. "Степь" и примечания 15 и 21). В последовательно развернутом продвижении в обязательном порядке реализуется у Пастернака звено 'перехода' (в "Степи", например, нужный переход отмечен несколько раз: "Зайти за хаты, и дух займет"; "Туман снотворен, ковыль, как мед" со смыслом 'перестраивающего, переводящего в иное состояние' галлюциногенного действия; "И через дорогу за тын перейти | Нельзя, не топча мирозданья"). Вот это переходное звено в случае удвоения памятью и упразднено здесь, его роль может играть сама "память", подразумевающая пусть самый минимальный временной разрыв между случившимся и актом мнемонического воспроизведения. Реконструировать это звено несложно: оно - некое "дух займет" от открывающегося виденья ("Степь": "Зайти за хаты, и дух займет: | Открыт, открыт с четырех сторон").

В данном случае пастернаковское "дух займет" или 'виденье-откровение' заметно сближается с романтическим, в частности, с пушкинским. После нескольких "Я видел" слова "Я помню грязный двор" вполне откровенно отсылают к "Я помню чудное мгновенье...". Это отсылка поддерживается как мотивом 'узничества' ("В колодках облаков, | [...], | Обозы ледников | Тащились по этапу", а у Пушкина "во мраке заточенья Тянулись тихо дни мои") и 'любви'⁶⁰, так и мотивом 'творческого вдохновенья' и 'возрождения'⁶¹, обретения 'божества' и 'возобновления жизни' ("Там реял дух земли, | [...], | Которым мы, вдали, | Так грезили в богеме" и у Пушкина "воскресли вновь | И божество и вдохновенье, | И жизнь, и слезы, и любовь"). Своей же трехчленной структурой открывающееся пастернаковскому "Я" мирозданье не может не напоминать пушкинского "Пророка" ("И внял я неба содроганье, | И горный ангелов полет, | И гад морских подводный ход, | И дольней лозы прозябанье")⁶². Это значит, что подключаясь к романтической поэтической системе, Пастернак объединяет в одно целое 'память', 'вдохновение' и 'божественное откровение' и понимает их как 'перестройку' и переход к высшему (или: более фундаментальному, глубинному) статусу бытия. С той, однако, разницей, что такая 'перестройка' совершается не свыше, не в силу чудесного вмешательства Высшей Инстанции (как в "Пророке"), а является естественным свойством самого бытия⁶³. Иначе представляется в данном случае и

роль "Я". "Я" - не некто избранный, кому поручается миссия "пророка", а одно из проявлений мира, партнер, участник мировой коммуникации на доречевых уровнях (ср. в "За прошлого порог...": "полюбив источник, | Я понимал [без слов | Ваш будущий] подстрочник"), вплоть до отождествления с мировым потоком (или, точнее: растворения в нем): "Так начинают. Года в два | От мамки рвутся в тьму мелодий"⁶⁴. На разных уровнях коммуникации с миром это получает разное выражение - от любовного "одурения" миром как наркотиком (ср. "Орешник") до "ссоры с солнцем" (см. "Так начинают. Года в два..."). Во всех, однако, случаях мир по отношению к "Я" играет роль перестраивающего начала (ср. в "Счастлив, кто целиком..." последовательность мотивов от общего положения "Счастлив, кто целиком, [...] Всея кровию - в народе" → "Я [...] В родню чужую втерся" → "Он, [...], Кладет под долото | Твои мечты и цели" → "Чье сердце не вралось | Ответною отдачей" → "Он выжег фетиши" по понятие перестройки "По образу души"), а "Я" - самозабвенно перестраивающегося. В момент встречи и переживается чудо откровения, но тогда и "Я" уже не "Я", не прежнее единичное сознание, и "мир" уже не "мир", а 'глубинный универсум'. Надо ли говорить, что это тождество совершается на уровне невыразимого Логоса? Отсюда, как уже говорилось в 6.5., оба партнера могут перейти в статус 'текстопорождающей инстанции': "Я" - в статус "поэта", а "мир" - в статус 'текста о самом себе'. Само собой разумеется, что 'текст поэта' может быть теперь только 'текстом об открывшемся мире', а точнее: о том, как 'поэт ("Я") стал поэтом'. Вот эту роль превращения "Я" в 'поэта' и играет у Пастернака либо омонимная семема 'поэт', либо 'память'. В обоих случаях "Я" и "мир" удваиваются и становятся 'текстами о самих себе', обретают структурность и смысл (ср. в "Мне хочется домой, в огромность...", где "Я" обретает себя: "Войду, сниму пальто, *опомнюсь*, Огнями улиц *озарюсь*", а внешний мир - текстовую реализацию: "Опять опавшей сердца мышцей | *Услышу и вложу слова*, | Как ты ползешь и как дымишься, | Встаешь и строишься, Москва" - Пастернак 1965, с. 344-345). Если же учесть, что пастернаковский "Я" до обретения им статуса "Я-поэта" не некто обособленный, а включенный (или включающийся) в мир и равный остальным проявлениям мира, тоже обладающим субъектностью, то категория 'поэт' должна быть изоморфна самому миру, а 'память' - изоморфна 'памяти мира о самом себе'. Не удивительно поэтому, что пастернаковская 'память', воссоздавая мир на уровне текста (или: переводя мир в статус текста), воссоздает и порождающую этот мир структуру, а 'поэт' теряет свои отличительные черты и становится такой же (если не той же) миростроящей инстанцией⁶⁵, 'домом-вселенной' (см. 3.2.)⁶⁶ или пре-текстом (см. 5.3.)⁶⁷.

7.2. Мир первой строфы можно условно назвать 'домом'. Если "двор" причислить к 'дому', то мы тут получаем строгую трехчленную структуру по вертикали: "погреб" - "двор" - 'чердак'. Если "двор" рассматривать как окружение 'дома', то это был бы 'дом' без вычлененной срединной - жилой - части. Возможность знака эквивалентности между ожидаемой 'жилой частью' и "двором" ведет к уравниванию всех трех зон, т.е. демонстративно подчеркивает безразличие данного 'дома' к внутреннему членению. Это, в частности, реализуется в однородности характеристик всех трех зон: "грязный двор", "чердачные створы" с подразумеваемым 'распахнутые', "винный погреб", "гор апокриф", где "апокриф" родственен "погребу" по признаку 'упрятанности, не явности' (греч. ἀπόκρυφος -

‘скрытый, спрятанный’), а “двору” по признаку ‘неканоничности, стихийности’ (‘загрязнения’, что в очередной строфе выражено ‘скученностью’ “туч” и их ‘непроницаемостью’ для глаза: “Глазом не осилишь”). Кроме того, поражает своей ‘неканоничностью’ “двор” - обычно окружение “дома” у Пастернака - “сад”, “палисадник”, “клумба” (с ее значением ‘цветочной грядки’ и с ее родственностью “Млечному Пути” или символическим значением ‘земного мира’ - см. примечание 65).

В данном цикле “грязный двор” резко контрастирует с насыщенностью благоухающих цветов предыдущих стихотворений, особенно 5 и 6, с их ‘сладкими’ “глициниями” (от греч. *glykys* - ‘сладкий’) и одухотворенными “олеандрами”. Единственное его прямое соответствие - ‘слякоть’ в стихотворении “Дымились, встав от сна...” и отчасти - значительно раньше - “осот”, “чертополох”, “кочегар” (“бак” может в каком-то смысле соотноситься с “чердаком”, так как судовой бак иногда называют по-русски “чердаком”), “Рассол флотских роб”.

“Чердак” контрастирует как с “домом без кров”, “сводом”, “векам жилищем”, так и с “пирамидой”.

У “винного погреба” соответствий больше. Прежде упоминался такого же ранга “табак”, затем “виноградины”, а затем “абрикос”, “сливы” и непосредственно ассоциирующийся со спиртными напитками “анис”.

Руководствуясь последовательностью текстов, особенно 5, 6 и 7, когда каждый очередной - и продолжение предыдущего, и его дешифровка, - вследствие чего продолжение не столько переход в иной локус, сколько восхождение ко все более сущностным уровням мира, - “грязный двор” следовало бы читать как высшую по статусу ипостась мира-‘розария’ в “Я видел, чем Тифлис...”. Это сопоставление, правда, еще не позволяет расшифровать смысл “грязного двора”, но зато дает возможность установить его место в реализуемой тут системе. Системность же представляется так:

“Грязный двор” есть ‘чудо’. И это ‘чудо’ более ‘чудесно’, чем “книга”-“фолиант”-“Тифлис”. Оно уже не план выражения ‘чуда’ (не “язык чудес”), а план содержания ‘чуда’, хотя этот ‘план содержания’ все еще менее ‘чудесен’ по отношению к очередной стадии. Эта позиция “двора”-‘чуда’ поддерживается и систематикой ‘текстов’: “рассказ” (устный) → “книга с фронтисписом” (изображение, графика: “исписан”) → “фолиант” (семантика: “чтец” “фолианта”) → “апокриф”. Шкала ‘текстов’, как видно, движется в сторону ‘сакрального текста’. Но “апокриф” еще не предел, он не только еще ‘не канонический’, но и несовершенен из-за своей ‘визуальности’ (“виднелся”) и из-за своей ‘непонятности’ (“апокриф” - ‘нечто скрытое’ или ‘тайное’). Пушкинский же контекст ставит “грязный двор” в позицию “чудного мгновенья”-‘чудесного озаренья’ (см. 7.1.).

При такой позиции “грязного двора” “винный погреб” и ‘чердак с апокрифом’ занимают место его ‘содержания’, а тем самым место ‘содержания “фолианта”’. Это значит, что “погреб” и “чердак” - единицы, при помощи которых эксплицируется ‘чудо-“грязный двор”’. Поэтому им может и не быть прямого соответствия в предыдущих текстах. Все, что могло бы рассматриваться как их соответствия, - это еще более поверхностные и еще труднее дешифруемые варианты.

Согласившись, что “погреб” и “чердак” - более инварианты, чем “грязный двор”, а этот - более инвариант, чем ‘розарий’-“фолиант”, надо согласиться, что

тут мы сталкиваемся с наименее эксплицируемым уровнем пастернаковской системы - он может уже только шифроваться, но едва ли дешифроваться, разлагаться на еще более элементарные и выразимые единицы (он может порождать тексты, но вряд ли сам является текстом по отношению к какому-то более универсальному уровню⁶⁸). Читателя и исследователя это заставляет выйти за пределы на таком уровне реализованного текста, т.е. обратиться к контекстам, но не всяким, а к таким, которые реализуются на более 'поверхностном' уровне пастернаковской системы.

В пределах цикла таким наиболее поверхностным выражением "грязного двора" может считаться подразумеваемое в "Как кочегар, на бак..." 'судно', выражением "чердака" - "бак" и 'воздух', "винного погреба" - 'пароходная кочегарка' и "гряды" (в систематике первого четверостишия: "табак" - эквивалент "кочегара", "гряды" - подразумеваемой 'утробы парохода', глагол "благоухает" - глагола "(Поднявшись,) отдыхает", соответствием же "бака" был бы некий 'верх, воздух', куда источает свой аромат "табак"), "апокрифа" - "кочегар" на "баке", "винного (погреба)", т.е. 'вина' - "табак", но в виду эквиваленции "кочегара" и "табака" такую же эквивалентность позволительно видеть и в паре 'вино' и "апокриф". А последующим "тучам" и "страшилищам" естественно усматривать эквивалентность в "рассоле флотских роб" и "запахе"-'духе'. Для интуиции эта системность звучит уже убедительно, остается только раскрыть ее логику, что легче всего сделать, обращаясь и к другим вещам Пастернака.

7.2.1. Связь "грязного двора" с мотивом 'судна' или 'флота' сильно опосредствована, однако это не значит, что ее нет и что ее не следует учитывать. В данном цикле эту связь благоразумнее всего видеть не как тематическую, а семантическую и структурную. С этой точки зрения "грязный двор" или 'дом' - эквивалент 'судна', но на ином уровне, т.е. трансформация 'судна' в 'дом' (в то же или такое же, но с иным онтологическим статусом).

'Флот' в разных его вариантах - не частый, но все-таки устойчивый мотив у Пастернака. В наиболее ранних вещах он играл роль языка описания по отношению к 'мельницам' (см. "Мельницы" и "Мучкап"). Быть в позиции языка описания (сравнения, метафоры) - значит у Пастернака вводить в реальность высшего порядка, но не абстрактную, а составленную из, так сказать, референтных ('мотивных', 'тематических') значений описывающих лексических единиц (что часто называется исследователями "реализацией сравнения" или "реализацией метафоры"). Так вот, если 'мельницы' занимают место трансформирующего звена, переводящего одно состояние материального мира в иное, то 'флот' поднимает трансформируемое на уровень более духовного, интеллектуального и играет роль очередного переходного звена (в данном случае используется семантика 'флота' как 'движения, пути' и т. п. в некие 'моря', будь то 'сон', 'запредельность', 'воздухоплавание', 'детство', 'балладный' или 'былинный' ('текстовый') локусы (ср. "Вторую балладу").

Как самостоятельный мотив и как трансформирующее звено 'флот' у Пастернака повторяет исходную структуру, но иного ранга. В частности, он - трехчленен. Ср. "флот в трехъярусном полете" ("Вторая баллада" - Пастернак 1965, с. 353-354), а трехъярусность соответствует исходной трехчленности мироздания: "Я на земле, где вы живете" → "Я вижу сон: я взят | Обратно в ад, где все в комплоте,

[...] Я взят в науку к исполину" → "Светает. Мглистый банный чад. | Балкон плывет, как на плашкоте. | Как на плотях, - кустов шепоти | И в каплях потный тес оград", где "банный чад" подразумевает 'возрождение' (ср. наблюдение по поводу 'бани' у Пастернака как библейской "бани возрождения" - 'крещения' - 'перехода в новую веру' в: Флейшман 1981, с. 269), "балкон" - и 'верхнюю палубу' и 'парадиз' ('рай') с его парением поверх "оград" (т.е. типичного пастернаковского 'порога' пред 'первоначалом', во "Второй балладе" - пред "ранним детством").

Еще более показателен в этом отношении пастернаковский "флот" в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 248-249):

"Однажды под этими же штандартными мачтами, переплетаясь поколениями, как золотыми нитками, толпилось три великолепно вотканных друг в друга столетья, а невдалеке от площади недвижимой карабельной чашей дремал флот этих веков. Он как бы продолжал планировку города. Снасти высывались из-за чердаков, галеры подглядывали, на суше и на кораблях двигались по-одинаковому. Лунной ночью иной трехпалубник, уставясь ребром в улицу, всю ее сковывал мертвой грозой своего недвижимого развернутого напора. И в том же выносном величьи стояли фрегаты на якорях, облюбовывая с рейда наиболее тихие и глубокие залы. По тем временам это был флот очень сильный. Он поражал своей численностью. [...]

Этот флот был невымысленной явью Венеции, прозаической подоплекой ее сказочности. В виде парадокса можно сказать, что его покачивающийся тоннаж составлял твердую почву города, его земельный фонд и торговое и тюремное подземелье. В силках снастей сучал плененный воздух. Флот томил и угнетал. Но, как в паре сообщающихся сосудов, с берега вровень его давлению поднималось нечто ответно-искупительное. Понять это - значит понять, как обманывает искусство своего заказчика.

Любопытно происхождение слова 'панталоны'. Когда-то, до своего позднейшего значения штанов, оно означало лицо итальянской комедии. Но еще раньше, в первоначальном значении, 'rianta leone' выражало идею венецианской победоносности и значило: водрузительница льва (на знамени), то есть, иными словами, - Венеция-завоевательница. [...]

Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привыкают, они становятся основаниями хорошего тона. Пойдем ли мы когда-нибудь, каким образом гильотина могла стать на время формой дамской брошки?"

Сам по себе этот "флот" - 'трехъярусный' (объединяет в себе "три [...] столетья", упоминание "трехпалубника"): он "подземелье", "твердая почва города", а в снастях "сучал пленный воздух" (ср. мотив 'узничества' по отношению к "апокрифу" и затем "туч" и "ледников"). Он же и переходное звено. В разных отношениях: между поколениями, между морем и городом он поставлен в позицию пастернаковского 'пригорода', если и вовсе не 'загорода'; между инертным состоянием мира (накапливающим энергию) и разряджением ("иной трехпалубник, уставясь ребром на улицу, всю ее сковывал мертвой грозой своего недвижно развернутого напора", где отчетливо видна пастернаковская кинематограмма 'предгрозя и грозы'); между внешним и внутренним ("стояли фрегаты на якорях, облюбовывая с рейда наиболее тихие и глубокие залы"); между "явью" и

‘сказкой’ (“Это флот был [...] прозаической подоплекой ее сказочности”); между ‘не-искусством’ и “искусством”. Последний мотив реализуется здесь уже на уровне композиции процитированного фрагмента.

Переход от описания “флота” и его медирующего статуса к лингвистическим рассуждениям о слове “панталоны” - переход из материального статуса “флота” в ‘ментальный’ (‘духовный’), который движется от банальных “панталон” к высокому смыслу (пре-тексту) “*rianta leone*”, англоязычной цитате из Байрона, т.е. ‘британскому льву’ и ‘духу романтизма’ и ‘революции’ (упоминание “гильотины”), а в конце - к ‘бунтарскому духу искусства’ (которое “обманывает своего заказчика”).

Весь этот переход повторен еще раз и дан в виде эксплицированного пре-текста перерождения “гильотины” в “дамскую брошку”. Но это не только возврат к пре-тексту, но и очередной переходной пост-текст. “Гильотина”, предполагающая декапитацию, знаменует собой символическую смерть перед ‘вторым рождением’ или ‘духовным воскресением’ на очередном уровне, уже в ‘чистом искусстве’⁶⁹, о котором пойдет речь в следующей главке “Охранной грамоты” (выдержки из нее см. в примечании 44). Если читать пассаж о “панталонах” и “гильотине” как углубление в смысл “флота” (как “пре-текст” “флота”), то становится ясно, что “флот” у Пастернака - ‘искусствопорождающее начало’. О том, как это понимать и на каком основании эта эквивалентность покоится, речь пойдет несколько позже, в связи с мотивом ‘грязи’ и ‘подвала’.

7.2.2. “Погреб” и “чердак” или их соответствия не понимаются у Пастернака как противостоящие друг другу начала или полюса (ср. примечание 66). Их взаимоотношение и проще и сложнее. Проще потому, что они родственны друг другу и являются порождением не бинарной ‘космогонии’, а ‘моно-градуальной’. Сложнее потому, что каждое звено в порождающей цепи никогда не может быть ‘первым’ и никогда не может быть ‘последним’, играя роль ‘первого’ или ‘последнего’, оно всегда - промежуточное. Отсюда элементарная единица пастернаковского миро- и текстопостроения - *трехчленна*, а точнее, - *трехфазова*. В каждой из ‘фаз’ находится то же самое, но в ином статусе. Пастернаковский мир можно рассматривать как ‘биполярный’ только в том смысле, что он предполагает устремленность в сторону все высшей ‘духовности’, но без отрицания предшествующих состояний: ‘духовно высшее’ состояние, в свою очередь не только порождается предыдущим, но и является как бы более глубоким уровнем (сущностью) предыдущего. Продвигаясь ‘вперед-ввысь’ пастернаковский мир одновременно движется ‘вспять-вглубь’, что может иногда давать эффект ‘выворачивания наизнанку’ (это принципиально роднит, например, Пастернака с метаморфозами Маяковского, а продвижение к чистой духовности - с Цветаевой). Парафразируя Смирнова, можно сказать, что пастернаковский мир и пастернаковская поэзия все время топчутся на месте (см. Смирнов 1985с, с. 270 и др.), меняя только свой онтологический статус при каждом очередном шаге, или: с каждым очередным обменом между статусом плана выражения и статусом плана содержания.

“Чердак” поэтому может свободно рассматриваться как план содержания “погреба”, а “погреб” - как план содержания какого-то предваряющего состояния мира (уровня). Здесь “чердак” имеет свое содержание - “гор апокриф”, а “погреб”

свое - он "винный". Это значит, что "апокриф" - трансформация 'вина'. По причастности к 'сакральной сфере' и по причастности к 'семиосфере' (к 'тексту') "апокриф" - 'духовен'. 'Вино' 'духовно' и вне пастернаковской системы, по своим культурно-мифологическим связям. Но у Пастернака меньшую роль играют те внешние смыслы⁷⁰, а гораздо большую его 'промежуточная' позиция. Смысл пастернаковского "вина" может быть определен тем, чьей трансформацией оно является (что ему предшествует в пастернаковском мире), и тем, во что оно трансформируется (что после него следует в мире Пастернака). Будучи 'вином' - оно уже 'дух', но находясь в "погребѣ", оно еще 'не чистый дух', если не 'земной', то во всяком случае 'подземный'. Как 'дух' оно 'чище', как "апокриф", но находясь на "чердаке", его 'чистота' еще не 'идеальна'.

Пастернаковский "погреб" в других произведениях имеет такие свои одно-ранговые соответствия как "ад", "цейхгауз", "арсенал", "Дарьял" = 'горное ущелье' (где упоминается и "вермут" - см. "Про эти стихи", Пастернак 1965, с. 112), 'кочегарка', 'корабельные трюмы', называемые в "Охранной грамоте" "торговым и тюремным подземельем" (см. выдержку в 7.2.1.), 'хранилище цветов' с упоминаниями спиртной - на анисе - настойки и 'непрокашлянного духа' ("Охранная грамота", Пастернак 1982, с. 206)⁷¹, "клетка рудника", "преисподняя" (см. "Вот чем лесные дебри брали..." - в примечании 47) с ее "едким натром" и др. Во всех случаях в этих локусах находятся 'взрывчатые', 'отравляющие', 'одуряющие', 'спиртные' вещества или пары, т.е. все то, что получает у Пастернака статус 'наркотизирующего' и 'стихогенного' (шире: 'искусствовенного').

В отличие от "погреба" "чердак" заселяется у Пастернака 'вещуньями' (Пастернак 1965, с. 214 - "Город": "Это вещие ветки, Божась чердаками, Вылетают на тучу"), 'домовыми' или 'привиденьями' (Пастернак 1965, с. 450-451 - "Июль": "По дому бродит привиденье. | Весь день шаги над головой. | На чердаке мелькают тени. | По дому бродит домовой. | [...] | Степной нечесаный растреп, | Пропахший липой и травой, | Ботвой и запахом укропа, | Июльский воздух луговой"). Если помнить о 'цветочном погребѣ' и об одуряющих 'запахах' пастернаковских соответствий "погреба", то легко увидеть, что 'чердачные духи' - той же родословной: "вещие ветки", "домовой" - не только "Степной" или "пропахший" запахами душистых растений, но и "воздух луговой". То, чем они отличаются от 'погребного' мира, - это их антропоморфизм, способность к тайным знаниям ("вещие ветки") и речеспособность: "Это вещие ветки, | Божась чердаками, | Вылетают на тучу"; домовой = "Июль, домой сквозь окна вхожий, Все громко говорящий вслух" (там же, с. 451), а в "Про эти стихи" речеспособностью наделен сам "чердак": "Зимой открою потолок | И дам читать сырым углам. | Задекламирует чердак | С поклоном рамам и зиме. | К карнизам прянет чехарда | Чудачеств, бедствий и замет" (Пастернак 1965, с. 111), где "Чехарда Чудачеств...", будучи содержанием декламированных стихов, одновременно и родственные "чердаку" некие 'духи'.

Упомянутая во второй строфе стихотворения "Я помню грязный двор..." "толпа страшилищ" и есть вариант 'чердачных духов-домовых', но "страшилища" опосредствованы "апокрифом" и воспринимаются как реализация содержания этого "апокрифа". Если учесть вариант публикации 1985 года, то там видно, что Пастернак мыслит 'верх дома' (тут не названный "чердаком") как 'речеспособ-

ный': "А сверху на простор | *Просился* гор апокриф". Замена "чердака" "простором", находящимся вне 'верха дома', еще четче показывает, что ни "чердак"- 'верх дома', ни "апокриф" не мыслились Пастернаком как предел трансформаций. В частности, в "Городе" 'вещуны'- "ветки" устремлены вверх: "Вылетают на тучу". Поэтому "просился" "на простор" надо понимать как 'стремился переоформиться в высшую ипостась'. Если учитывать реминисценции "Пророка" и собственного пастернаковского "Мчались звезды. В море мылись мысы..." (см. примечание 62), то "апокриф" можно понимать как "черновик", т.е. еще не окончательно оформленный текст, а тем самым еще и не полное бытие мира.

7.2.3. "Двор" по отношению к "погребу" и "чердаку" должен играть роль промежуточного звена, трансформирующего 'земной дух' "погреба" в 'текстовый дух' "чердака"- "апокрифа" или 'вино' в 'текстовое выражение'.

"Двор" как лексема относительно редко встречается у Пастернака. Но и тогда он играет роль 'посредника' между внешним и внутренним пространствами и роль вестового о близящемся будущем. Таков "двор" в стихотворении "Двор" (Пастернак 1965, с. 74-75, вариант на с. 584-585): "Мелко исписанный инеем двор! | Ты - точно приговор к ссылке | На недоед, недосып, недобор, | На недопой и на боль в затылке". Смысл 'ссылкой' вести, приносимой "двором", зависит от "инея" и близящейся "зимы", "приговор к ссылке" - не функция "двора"⁷². Но "двор" не полностью освобожден от функции 'ссылающего', однако в ином смысле и с иной целью: это "ссылка" 'поэта' в 'дом', "приговор" к 'творчеству'. Если "зима" угрожает крошечным хаосом, то "двор" предупреждает (он позже переназывается "ветром", а в варианте "вихрем", который "Дует всю ночь напролет с Откровенья") об опасности (как сказочный помощник), а будучи "ветром" - изоморфен творческому (поэтическому) началу:

Двор! Этот ветер тем родственен мне,
Что со всего околотка с налету
Он налипает билетом к стене:
"Люди, там любят и ищут работы!
[...]
Огородитесь от вьюги в стихах
Шубой; от неба - свечою; трехгорным -
От дуновенья надежд, влопыхах
Двинутых ими на род непокорный".

В "Про эти стихи" есть два варианта - "тротуары" и "двор". "Тротуары" предваряют 'замкнутость поэта в доме' на период бесконечных "буранов", и в этом отношении они эквивалентны "двору" из "Двора"⁷³. "Двор" же как таковой заканчивает 'замкнутость' ('ссылку') 'поэта', отрывает его из-под снега (Пастернак 1965, с. 111):

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

И еще один пример, который приближает нас к расшифровке названия "двора" - "грязным": "Окно, пюпитр и, как овраги эхом, - ..." из "Второго рождения" (Пастернак 1965, с. 358-359):

И часто-часто, ночь о нем продумав,
Я утра ждал у трех оконных створ.
И муторным концертом мертвых шумов
Копался в мерзых внутренностях двор.,

где "двор" дан в роли гадателя о судьбах людей и мира по внутренностям и тем самым опять же в роли предсказывающего будущее, открывающего недоступное (неизвестное), владеющего связью времен и понимающего ритм времени.

Иначе говоря, в приведенных примерах "двор" - звено, которое способствует трансформации неявного в явное, внешнего во внутреннее, материального в духовное, не-текста в текст.

7.2.4. Во второй части "Охранной грамоты" поразительно не то, что в описании Венеции собраны Пастернаком все нечистоты мира (это могло бы объясняться "контрастом" по отношению к тому, что Пастернак называет или "Движение, приводящее к зачатию", или "самое чистое из всего, что знает вселенная"- см. примечание 13), а то, что Венеция как локус грязи следует после отказа "Я" от философии и перехода к "стихам" (см. примечание 24), после перехода через Альпы, который знаменовал 'перерождение' "Я", и символического 'причастия' у Миланского собора (см. примечание 42). После всех этих 'переходов-трансформаций' наиболее естественно было бы ожидать входа в семиосферу (будь то подобие Эдема, как Грузия в "Волнах" - см. примечание 47, или же область искусства). Тем временем позицию 'семиосферы' занимает тут "плавучая галерея на клоаке". Такая локализация на шкале трансформаций в "Охранной грамоте" 'нечистот' означает, что этим 'нечистотам' положен у Пастернака едва ли не наивысший семиотический статус, и причисление их к наиболее универсальному уровню бытия (см. аналогичную позицию "грязного двора", о чем шла речь в 7.2.). С исследовательской точки зрения 'грязная Венеция' "Охранной грамоты" привлекательна тем, что как раз тут наиболее полно расшифровывается смысл пастернаковской 'грязи'.

Первое соприкосновение с Венецией дано так (Пастернак 1982, с. 243):

"Когда я вышел из вокзального зданья с провинциальным навесом в каком-то акцизно-таможенном стиле, что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно-темное, как помои, тронутое двумя-тремя блесками звезд. Оно почти неразличимо опускалось и подымалось в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображение Венеции и есть Вениция. Что я - в ней, что это не снится мне.

Привокзальный канал слепой кишкой уходил за угол, к дальнейшим чудесам этой плавучей галереи на клоаке. Я поспешил к стоянке дешевых пароходиков, заменяющих тут трамвай".

В нем собраны почти все основные мотивы пастернаковской Венеции и пастернаковской поэтики: 'вокзал', его 'провинциальность', "под ноги" как 'пограничная зона', соприкосновение двух разных локусов и двух разных состояний мира; 'таможня', "рама" - как 'вход' в иной мир и статус ⁷⁴ и из 'внешнего' во 'внутреннее' ("живопись в [...] раме" → "я - в ней", т.е. 'в живописи' = 'в Венеции' = 'в помоях') и из реального времени в 'историческое' ("похоже на почерневшую от времени живопись")⁷⁵; этот 'вход' в повышенный статус дан сравнениями "как помои" и "было похоже" (см. примечание 30 и 2.4., 3.3., 5.2.); 'пароходики', играющие роль и транспортного средства, и 'моста', сама Венеция, уподобленная 'пароходу' ("плавучая галерея"), что в финале получит еще вид "жерновов": "стал слышен жернов равномерного шарканья, вращавшийся и раньше по галерейному кругу" (Пастернак 1982, с. 253; о связи мотивов 'флота' и 'мельниц' см. в 7.2.1.); 'торговля' (вокзал "в каком-то акцизно-таможенном стиле"), которая будет затем трансформирована в 'рынки', 'базары', 'караван-сарай', 'гостиницы' и финальный 'карнавал' на "пьяцце"⁷⁶; единство неба и земли: "что-то злокачественно-темное, как помои, и тронутое двумя-тремя блесками звезд"⁷⁷, и, наконец, наиболее интересующие нас "помои" и "клоака"⁷⁸.

Судя по последовательности в тексте, "клоака" - высший ранг "помоев", поэтому "помои" должны быть более эксплицитны, чем "клоака" (7.2.). "Помои" - 'вода смешанная со смьгой грязью', откуда следует, что находящееся внутри "качающейся рамы" - 'чистое' или 'отмьгое', а тем самым напрашивается вывод, что "клоака" чище "помоев". В последней главке о Венеции упоминается "банная яркость" ("Лица слушавших под открытым небом вспарило банной яркостью, как в закрытом великолепно освещенном помещении" - с. 253). Промежуточным переходным звеном от "помоев" к 'бане' являются тут "ресторанные судомойни" (с. 245): "В одной из ресторанных судомоев у берега нам дали полезную справку. Указанный адрес возвращал к началу нашего странствия. Направляясь туда, мы проделали весь наш путь в обратном порядке", где дважды подчеркнутое 'возвращение' - экспликация и 'мытья' и 'ресторанов': лат. *restauro*, *restauratio* значат 'восстанавливать, возобновлять, снова начинать' и 'восстановление, (воз)обновление, освежение (возрождение)'⁷⁹. Смысл и функция "помоев", таким образом, - 'возрождение' или 'перерождение', а их характер - 'текстогеничен': именно в "судомойнях" дали "полезную справку" (не случайно тут же перед мотивом "судомоев" упоминаются "палатки фруктошников", где "работали языки и прыгали фрукты"⁸⁰).

"Судомойня" - промежуточное звено не только между 'помоями' и 'возрождающей баней', но также между 'помоями' и 'флотом' (из-за общности корня "суд-" в 'посуда' и 'судно' - 'лодка', 'челн', 'пароход') и между 'рестораном' и 'флотом'⁸¹.

Эволюция "помоев" - "клоаки" практически завершается в конце 16 главки второй части "Охранной грамоты" (Пастернак 1982, с. 250)⁸², где они снова именуется живописью, но на этот раз уже не в терминах "изображенье" или "картина в

раме", а в терминах сущности, "творчества" (с мотивом возврата к виденному в "детстве", но теперь уже абсолютно подлинному и первичному):

"И осталась живопись Венеции. Со вкусом ее горячих ключей я был знаком с детства по репродукциям и в вывозном музейном разливе. Но надо было попасть на их месторождение, чтобы, в отличие от отдельных картин, увидеть самое живопись, как золотую топь, как один из первичных омутов творчества".

Тем не менее и тут иногда "горячие ключи" и прежний "разлив" именуются "гопью" (хоть и "золотой") и "омутом". "Помои", таким образом, не превращаются в 'ключевую воду'. Они получают более высокий статус - не 'продукта', а "месторождения [...] творчества", т.е. искусствоворождающей среды (ср. настойчивое повторение лексем: "репродукциям" и "место-рождение"). Спросим теперь: в чем же состоит эта творческая (искусствоворождающая) способность "помоев"?

7.2.5. Венецианская 'грязь' - это пастернаковская 'смесь'⁸³. 'Смесь' предполагает у Пастернака предшествующее разобщенное, 'оформленное' в отдельные проявления состояния мира, затем - его разрушение, приводящее к 'аморфному' состоянию, после которого должно наступить вторичное, не тождественное исходному, 'оформление', 'упорядоченность'. Отсюда ценность 'смеси' как переходного звена к высшему статусу мира. 'Смесь' предполагает также и качественное перерождение из низшего в высшее.

Венецианская 'смесь' "помоев" и "звезд" - результат альпийской упорядоченности, которая была 'смесью' по отношению к Марбургской ночи, переводящей "Я" из философии в стихотворчество (см. примечание 77). Несложно увидеть, что венецианские "помои" - это не что иное как 'сплетни' альпийских пропастей и ручьев ("Беззастенчиво громко разговаривали пропасти, по-кумовски перемывая косточки земле. Всюду, всюду, всюду судачили, сплетничали и сочились ручьи. [...] ни на минуту не прекращалось переливание из пустого в порожнее незримо шлепавшихся ото всюду вод" - Пастернак 1982, с. 242, где "перемывали", "судачили" и "сплетничали" ведут к "судомойням" с их "суд-"='посуда', 'судить, осуждать', 'пустое и порожнее', подразумевающее 'сосуды без содержимого' или с 'одинаковым содержимым', "коврам" как 'сплетениям нитей' - см. примечание 82), т.е. еще неартикулированный речевой поток материального (так сказать, 'минерального', 'неорганического') уровня мира.

"Клоака" в соседстве со "слепой кишкой" вводит очередной уровень 'смеси' - 'органической'. Ошибочно было бы в данном случае читать "клоаку" как 'отходы', это скорее всего обратное - 'перевариваемое содержимое желудка', т.е. 'смесь', предполагающая дальнейшую переработку. Ближайший вариант - "темная расселина, полная дохлых крыс и пляшущих арбузных корок" (где "расселина" - углубленный след на воде за гондолой). Но эта расселина оказывается 'вспоротым животом воды': создавшую ее гондолу "как бы подняли со двора на парадное на круглой брюшине медленно выкатившейся волны" (Пастернак 1982, с. 244). "Крысы" и "арбузные корки", быв отбросами одного цикла, стали исходной смесью другого, стали содержимым 'водного брюха Венеции', т.е. стали одновременно и пост- и пред-отбросами. "Крысы" и "арбузные корки" уже сами по себе образуют 'смесь' разного, если и не противоположного, а, кроме того, "крысы" - "дохлые", т.е. 'разрушены', а 'арбуз' - в 'кусках'.

"Крыса" - *Mus decumanus*, что буквально значит 'мышь десятой доли'; *Mus rattus* с возможным прочтением как *ratus* - 'рассчитанный, определенный, постоянный, незыблемый, действительный, имеющий законную силу'; водяная крыса - *Arvicola amphibius*, где *arvus* - 'вспаханный, пахотный', *arva Neptuna* - 'Нептуновы поля, море, берег', а *amphibios* - 'двояко живущий'.

"Арбуз" в распространенной символике считается отображением космического порядка, взаимодействия 'небесного' и 'земного' миров; в средневековой алхимии означал циркуляцию в замкнутых сосудах и цепь превращений (ср. статью "PUMPKIN" в: Cirlot 1981, p. 266-267).

Эти смыслы "крысы" и "арбуза" реализуются затем в виде упоминаний "расчерченной поднебесной" (с. 248), "панталон" (с. 249), "подводного царства" (с. 253, которое можно читать как 'Нептуновы поля'), "паров", "пары сообщающихся сосудов" (с. 249), "мертвой грозы", "силков" (с. 248, 249), "планировки города" (с. 248) и др. Иначе говоря, "крысы" и "арбузные корки" - это 'смесь', которую в раннем творчестве определяет Пастернак как "первоматерию" - см. стихотворение 1914 года (Пастернак 1965, с. 513-514) "*Materia prima*":

Чужими кровями слабравивший
Свою, оглушенный поэт, -
Окно на Софийскую набережную,
Не в этом ли весь секрет?

Окно на Софийскую набережную,
Не только о речке запой,
Твои кровавые шарики,
Кусаясь, пускаются за реку,
Как крысы на водопой.

Волнение дарит обмолвкой.
Обмолвись словом: река,
Открыл ты не форточку,
Открыл мышеловку,
К реке прошмыгнули мышинные мордочки
С пастью не одного пасюка.

Сколько жадных моих кровинок
В крови облаков, и помоев, и будней
Ползут в эти поры домой, приبلудные,
Снедь песни, снедь тайны оттаявшей вынюхав!

И когда я танцую от боли
Или пью за ваше здоровье,
Все то же: свирепствует свист в подполье,
Свистят мокроусые крови в крови.⁸⁴

После 'смеси' "крыс" и "арбузных корок" следует 'смесь' "дегтя" и "пуха", соотносимых соответственно с 'чернотой низа' и 'Млечным Путем': "В высоте поперец черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело ночное

небо, и все куда-то уходило. Точно по всему Млечному Пути тянул пух семенившегося одуванчика, и будто ради того лишь, чтобы пропустить колонну-другую этого движущегося света, расступались порою переулки, образуя площади и перекрестки. И, удивляясь странной знакомости своего спутника, я беседовал с ним на несуществующем наречьи и переваливался из дегтя в пух, из пуха в деготь, ища с его помощью наидешевейшего ночлега" (Пастернак 1982, с. 245)⁸⁵.

"Деготь" расположен между "крысами" и "маслянисто-черной" водой, поэтому он должен быть трансформацией "крыс". Это возможно, если в *Arvicola amphibius* видеть *argina* - 'жир, сало'. Кроме того, связь "крыс" с "дегтем" имеет и свои мифологические основания: крысы и прежде всего мыши (и вообще грызуны) связаны с грозой, громом, солнцем и Аполлоном (см. примечание 84), аналогичным образом с грозовыми молниями связан и деготь, он даже интерпретируется как дождь и жгучий небесный божественный напиток (см. Афанасьев 1869, т. III, с. 20-21). Вряд ли случайно тут же после "дегтя" идет мотив "горелок"⁸⁶. Переход же от "арбузных корок" идет через упоминание неба, которому в мифологии соответствует одна из арбузных сфер. "Млечный Путь" и "одуванчик" на деле - семантический повтор: одуванчик часто именуется 'молочником'. "Пух" вместо 'молока' сюда введен, по-видимому, не только из-за связи с 'духовным началом' (это в равной степени обеспечивается мифологической эквивалентностью "дегтя" и 'молока' как 'небесного дождя-божественного напитка'), но и из-за его связи с 'перьями', подразумевающими 'поэтическое творчество'. Последнее расшифровывается в очередном абзаце упоминанием "снежной пыли", которая и есть синоним 'поэтического' у Пастернака.

Мотив 'поэтической смеси' как раз и получает свое воплощение в соседнем абзаце: "На прибывавших и отходивших катерах толпилась публика, и маслянисто-черная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор, разламываясь в ступках жарко работавших или круто застопаривавших машин" (Пастернак 1982, с. 245). Здесь все пастернаковские мотивы нам уже знакомы. "Ступки" напоминают "Про эти стихи", где 'стиховая смесь' изготавливается "Я" аналогичным образом: "На тротуарах истолку | С стеклом и солнцем пополам. | Зимой открою потолок | И дам читать, сырым углам"⁸⁷. 'Дробящие' "мрамор" "машины" имеют тот же характер, что и 'стенобитная машина' в "Дымились, встав от сна.." (см. 4.2.). "Маслянисто-черная вода" - одно из промежуточных состояний 'духа'; "мрамор" же попадает в сравнительный оборот, что значит, что вся эта 'смесь' переводится на высший и более 'устойчивый' уровень.

Эволюция 'смеси' завершается на мотиве "компота": "А по соседству с ее клотаньем ярко жужжали горелки в палатках фруктовщиков, работали языки и толклись и прыгали фрукты в бестолковых столбах каких-то недоварившихся компотов" (Пастернак 1982, с. 245). "Фрукты", как уже говорилось, связаны с "языком чудес" (см. 7.2.4. и примечание 80). В "Охранной грамоте" "фрукты" следуют после "цветов" (см. примечание 71), но функционально занимают такую же позицию: они - продукт и одновременно 'сырье'. Если "цветы" трансформировались в "запах", то "фрукты" трансформируются в 'недоварившийся компот', т.е. либо ферментирующий либо непригодный для питья, во всяком случае отличный от простого напитка. 'Некачественный' "компот" получит затем - уже в гостинице - вид "пива", а 'смесь' "маслянисто-черной воды" с "битым мрамором"

- вид "мазей в жестянках" на 'чердаке' той же гостиницы (что напоминает соответствующий эпизод "Золотого осла" Апулея). Некий цикл в образовании 'смеси' закончился. С этого момента "Я" проделывает обратный путь (к гостинице), получая адрес тут же после упоминания "компотов". Но после "компотов" следует очередной мотив - 'гастрономический': упоминаются "ресторанные судомойни", а "Я" попадает во дворик своей гостиницы на "обжорную арену". Для "Я" это значит 'приобщение' к Венеции, отождествление с ней, что в результате оборачивается пониманием или видением ее сущности ("золотой топи" живописи). Одним из аспектов этой сущности является 'алхимия' Венеции.

7.2.6. "Брюшина" Венеции 'вскрывается' "по ту сторону Риальто" и перед "Академией", где "по ту сторону" значит 'проплыв на пароходике под мостом Риальто' (а не 'перейдя через мост на другой берег'). Название Rialto значит 'холм, возвышенность', а глагол rialzare - 'встать, восстать, подниматься в гору, поднять, двинуть вверх, придать сил'; лат. же alte - 'высоко, к высокой цели; глубоко', а alter - 'другой, следующий, второй'; altus - 'высокий', 'великий, величественный; возвышенный', 'глубокий, глубоко проникший'; 'громкий, звонкий (голос)'; 'глубоко скрытый, тайный'; altum - 'высота; глубина; морская глубь, открытое море'; altor - 'кормилец, воспитатель'; alterno - 'попеременно делать что-либо; переменяться, чередоваться'. 'Под мостом-Риальто-холмом' может означать поэтому 'вовнутрь, вглубь, в чрево' Венеции⁸⁸ и одновременно 'к перемене', 'вверх, ввысь, к возвышенному'⁸⁹. Название "Академия", где "Я" предполагал остановиться, происходит от имени афинского героя Академоса (Академа), который указал близнецам Кастору и Полидевку (смертному и бессмертному), где находится похищенная Тесеем их сестра Елена, прекраснейшая из женщин⁹⁰. Академия связана также и с Платоном и вводит в текст коннотации, связанные как с познанием вообще, так и с платоновской системой в частности. Но "Академия" - всего лишь начало странствий "Я" по Венеции⁹¹, здесь он встречает похожего на марбургского "обер-кельнера" незнакомца, с которым отправляется в поисках гостиницы, "наидешевейшего ночлега"⁹².

"Гондола"- 'женщина', несоизмеримая "с местом, занимаемым телом в пространстве" (что соотносится с мифом о том, будто Тезей похитил не Елену, а ее призрак), "черный силуэт гондольера"- 'перевозчика', 'беспамятство "Я"', и узнавание якобы знакомого и 'двойничество' "проводжато" ("Затем я увидел его лицо. Оно показалось мне когда-то уже виденным, и только я не мог вспомнить, где это было", где конструкция "и только я не мог вспомнить" указывает на отличие "Я" от всех остальных, его 'чуждость' в этом мире), - все это очевидные признаки попадания "Я" в 'царство теней, призраков', в 'подземный мир'. Опознанный затем как 'визуальный двойник' "обер-кельнера" из Марбурга "проводжаты" идентифицируется по признаку 'der Kellner' - 'слуга' или 'верховный слуга' и по признаку еще более существенному - 'служитель подземного царства': der Kellner восходит к лат. cellarium - 'подвал, погреб', cella - 'жилая комната; придел храма; ячейка в пчелиных сотах', celo - 'таить, утаивать, скрывать' и родственно итальянским cello, celeste - 'небо, небесный'. В этом отношении "проводжаты" - эквивалент "гондольера"- 'психопомпа' (см. примечание 89), водитель душ по загробному царству и связывающее звено между 'преисподней, адом' и 'небом'. Упоминание Данте и общение с "проводжатым" на "несуществующем на-

речи, сложившемся у меня после былых попыток почитать Данте в оригинале" выдает несколько вещей. Пастернаковское "читать" - 'углубляться в смысл-мир текста, снимая с него план выражения' (см. такое чтение в "Я видел, чем Тифлис..." - см. 6.4.-6.5.), поэтому 'читать Данте' - попасть в его мир, т.е. в дантовский 'ад'. "Несуществующее наречье" в этом контексте - 'загробный язык', 'язык душ', а разговор с "проводжатым" - 'разговор мертвых' или 'разговор богов'⁹³. Отсылка к Данте заставляет видеть в "проводжате" и эквивалент Дантова 'проводжатого' - Вергилия, такого же 'архепозта', как и "гондольер"-Рильке⁹⁴, а в пути - такое же 'спуск-восхождение', как и в "Божественной комедии" (см. о парадоксе спуска в ад, оборачивающегося 'восхождением-воспарением' в: Lotman 1980, s. 131-132).

Насыщенность пути до "ресторанных судомоев" мотивами 'углов', 'кривизн', 'горбатости', 'щелей', 'дегтя', 'падений' ("переваливался"), бесконечного и бесцельного 'превращения'- 'возобновления' ("из дегтя в пух, из пуха в деготь"), означающего ложный безвыходный круг 'адских казней и козней', - все это модель Дантова ада. У Пастернака она открывается 'кругом-"ареной"' (см. о коврах, "спущенных в ночную лагуну, как на арену средневекового турнира") и заканчивается "ареной" (на этот раз во дворике гостиницы, названным "обжорной ареной"), а внутри кругов, как бы в их глубине, вписаны "углы" и "черные, как деготь щели". Но Дантов ад, хотя и строится из Дантовых категорий и по Дантову образцу, принципиально переосмыслен Пастернаком. С одной стороны, в нем эксплицируется его 'пре-текст' - 'лабиринт', с другой - на нем строится пастернаковский 'пост-текст': 'трансформирующее поэтическое или стихогенное звено' мироздания.

Мотив 'лабиринта' выражен упоминанием "переулочков", "коридоров", "перекрестков", "углов", "щелей", "мрака", "блуждания" ("В высоте поперек черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело ночное небо, и все куда-то уходило", где "небо" играет роль и 'центра-цели' этого лабиринта, и проводника по этому лабиринту), 'поиска' ("я [...] переваливался [...], ища [...] наидешевейшего ночлега", где "ночлег" может читаться и буквально: 'ночная лежка' и 'ложе ночи', 'ночи' как хтонического начало, но и как 'родительницы всего сущего', ибо ночь - по античной мифологии - праматерь солнца и богов). Мифический лабиринт предполагает скрытую в себе тайну бытия, недоступную и опасную для смертного, поэтому он разгадывается только божествами, бессмертными, а смертный в обязательном порядке должен сопровождаться либо бессмертным "проводжатым", либо снабжаться определенными 'полномочиями' божеств (у Пастернака - "охранной грамотой"). Пастернаковский "проводжатый" так и построен. Он - помощник "Я"; "я [...] переваливался [...], ища с его помощью наидешевейшего ночлега". Он снабжен и соответствующим атрибутом-'нитью'. В чисто пастернаковской системе - это почерпнутое из Данте "несуществующее наречье" (ср. пастернаковскую эквиваленцию: "ручьи"="сученые нитки" при переходе через Альпы и наличие связи с 'рекой-ручьем' в звучании слова "наречье", которое в других случаях подменяется словом "язык"). Оно есть одновременно и некое знание о структуре 'ада-лабиринта', еще несовершенное в случае "Я" и 'врожденное' в случае "проводжатого". В реконструируемом 'пре-тексте' мифа о лабиринте "проводжатый" снабжается более материальной 'нитью'. Это его "часы" и "жилет": "Он вынул часы с крышкой, поглядел время, зашелкнул, сунул в жилет

и, не выходя из задумчивости, наклоном головы пригласил следовать за собою". Упоминание "часов" и "времени" соотносят "проводящего" с Сатурном (снабжение его "часами" и "жилетом" отсылает к популярному мотиву в оформлении часов в виде шара, поддерживаемого Сатурном с косой; в случае "проводящего" эти мотивы выражены его "стриженной проседью", указывающей также и на 'возраст', и возможным прочтением "жилета" как имени Gillette изобретателя безопасных бритвенных лезвий; последнее подтверждалось бы и упоминанием "гильотины" как "брошки", т.е. гильотины, которую ввел французский врач Guillotin, дабы облегчить страдания казненным; этим "проводящий" еще более уподобляется "гондоле" с "алебардой", т.е. с 'острием и топором'). Упоминание "жилета" вводит мотив 'цепочки'-'нити' (франц. gilette - 'цепочка карманных часов'), 'царя-волхва-мага' (франц. gille - 'балаганщик'; ср. мотив "арены" и признаки 'шутства' у хозяина гостиницы, а затем мотивы 'карнавала' при переходе через "щели" и в эпизоде концерта на пьянице; франц. gilet значит 'фужетка, кофта', но восходит к испанскому jiles - 'турецкий король султан; владыка') и - в близком соседстве "алебарды" - мотив воинских доспехов, рыцарской кольчуги (франц. gilet d'armes; не исключено, что Пастернак слышит здесь и gimblette - 'бублик', т.е. мотив стихотворения "Венеция": "Размокшей каменной баранкой! В воде Венеция плыла" - Пастернак 1965, с. 70).

"Часы с крышкой" указывают на структуру 'лабиринта' и являются как бы приглашением проделать путешествие по миру в пределах 'времени'. Лабиринт Пастернака открывается и оканчивается "ареной"- 'кругом', между этими 'кругами' локализован узкий переход 'щель'. "Щели" же отмечены упоминанием "пуха семенившегося одуванчика" и "дегтя", а сразу за ними появляются выходы "к широкой воде", "Я" в этих "щелях" показан как 'переваливающийся'=катящийся или падающий кувирком. Эта последовательность, как не сложно увидеть, образует фигуру клепсидры - водных или песочных часов. В начертательном виде она являет собой '8', то есть то, что подспудно присутствовало уже в 'смеси' "дохлых крыс и пляшущих арбузных корок", а эксплицитно будет выражено в форме "Созвездья Гитары". Однако, данная 'восьмерка' - не предел мироздания, она - так сказать, -проделана изнутри, она не 'бесконечность', а 'тварное время', закрытое в неких более универсальных пределах. В данном отношении показательно, что хозяин гостиницы определен как "старик лет шестидесяти", где '6' - и 'душа' и символ состояния эквилибриума, равновесия (что выражено в мотиве 'шутства', 'карнавальности' и "проводящего", и хозяина гостиницы, а также в запрете "вмешиваться в их семейные дела"). Данный 'эквилибриум' соответствует пастернаковскому пред-творческому моменту, с которого должен начаться процесс 'воссоздания, повтора' опыта, но уже в статусе высшего 'пост-текста' (ср. неожиданный уход "домой, в огромность Квартиры", т.е. в стихотворный локус, после 'расшифровки' "восьмиверстного пляжа" в "Волнах" в "Мне хочется домой, в огромность...", ср. также 'выход' из 'шестерки' в 'детство' и в первичный универсум воссозданный памятью в "Годами когда-нибудь в зале концертной...")⁹⁵. Этот хозяинов 'эквилибриум' - точка перехода либо в другую часть более крупной 'восьмерки' (предыдущая тогда оказалась бы ее 'кругом-низом' - в конце концов, путь "Я", будучи 'восьмеркой', является одновременно и замкнутым кругом - он вернулся по другой сфере, 'по небу' в соседство Сатурна

Morosini), часть, имя которой 'стихогенное пространство', в одном плане, а в другом - 'св. Венец', Campo di San Stefano, либо в очередную 'восьмерку'.

Для "Я" в точке этого эквилибриума 'время' тоже кончается: "Я проснулся ярким солнечным утром, после десяти часов стремительного, непрерывного сна". 'Десятка' или '10' знаменуют собой восстановление единства, обретение 'духа', а с другой стороны - новое, но другого уровня, начало (в иных толкованиях 'десять' понимается как целостность всего универсума и как знак совершенства). Если же '10' рассматривать, как '1' и '0', то '0' значит и небытие, и латентную потенцию всего сущего (как своеобразное 'космическое яйцо' или античное 'орфическое яйцо') или вечность, а '1' значит 'бытие', 'духовность', а также соотносится с мировым Центром, с основой всех вещей, со светом и божественностью (см. статью "NUMBERS" в: Cirlot 1981, pp. 231-232, 234).

Лабиринт должен привести нашедшего путь к некоему Центру. Являющийся загадкой бытия, этот Центр всегда угрожает прибывшему гибелью. У Пастернака в 'центре' этого 'лабиринта' поселен хозяин гостиницы, уподобленный Туру. И тут сама собой напрашивается ассоциация с Минотавром. В некоторой степени так оно и есть. Но Пастернак исходный миф о Минотавре перестраивает в свой 'пост-текст', переводит его в иной ранг и сообщает ему иные смыслы.

Адрес гостиницы "Я" получает "В одной из ресторанных судомоев", т.е. в подвластном 'туру' локусе-судилище. Слово "ресторан" воспринимает Пастернак в его латинском звучании (см. 7.2.4.) и читает как два слова: res - 'вещь, предмет', 'обстоятельство, факт, событие', 'дело, дела', 'судебное дело, процесс', 'власть господство', 'действие, деяние'; taureus - 'бычий, воловий', 'бубен'; taurus - 'бык, вол', 'созвездие Тельца'. Полученный в "ресторанной судомойне" адрес оказывается, таким образом, инвариантом той же "ресторанной судомойни", но локализованной в мифической сфере, 'в небесах' (таков туда путь по "звездному небу Венеции"). Хозяин гостиницы - вариант или ипостась 'Быка, Тура' или 'Тельца': он "прорычал", "налился кровью, смерил меня взглядом исподлобья", "забарабанил пальцами по волосатой груди" и "рявкнул" - "Хотите холодной телятины?" (Пастернак 1982, с. 246). В его поведении и виде учтены Пастернаком все значения слов taureus и taurus. 'Рычание' же и 'бубен' ("забарабанил") дополнительно соотносят его с зодиакальным Taurus'ом как властителем небес, а тем самым 'грома-голоса' и в итоге - 'поэтического творчества', что Пастернаком достаточно отчетливо подчеркнуто 'волосатостью' его 'барабана-груди' (см. еще упоминание "подтяжек" как будто 'ремней барабана'), которая актуализует тут его связь с Волосом-Велесом как началом поэтического творчества⁹⁶.

Переезд через Альпы сопровождался смесью языков, а точнее - неким 'транс-языком': ""Zwei francs vierzig centimes", - изумительно чисто произносит в лавке крестьянка в костюме кантона, но место слияния обоих речевых бассейнов еще не тут" (Пастернак 1982, с. 241). С "проводатым" "Я" разговаривает на "несуществующем наречьи", отчасти почерпнутом из Данте. С хозяином гостиницы - по-немецки. В этой последовательности "немецкий" - высшая степень 'архезыка'. Подчеркнутая разница между "беглым произношением" "Я" и 'слабым немецким' хозяина - это та же разница двух "немецких" - 'бытового' и 'поэтического', - какая наблюдалась при встрече с Рильке, говорящем на 'неслыханном языке' (Пастернак 1982, с. 191-192). Это значит, что хозяин гостиницы - 'архепозет' и

инвариант Рильке⁹⁷. Переход на немецкий объясняется приобщением "Я" хозяином к сфере 'архепозитического', что буквально выражено словами: "Ну-с, дружище, [...], я вас устрою, как родного" (Пастернак 1982, с. 246), где "родной" значит 'германец': *germanus* - 'родной, единокровный', 'родной брат', 'настоящий, истинный'. Такое прочтение позволяет услышать в обращении "Ну-с, дружище" 'грудь' (тут же вербализованную) и 'гребень', т.е. 'Busenfreund' и 'Kammerad', где *Busen* - 'грудь', которая затем трансформируется уже как "волосатая грудь" в "щетку", т.е. *die Bürste* (кстати, так называется и мужская стрижка волос щеткой, что бросает дополнительный свет на отмеченную у "проводимого" его "стриженую проседь"), а *die Kammer* - 'комнатка, коморка, кладовая' (в такой "конуре" и ночевал "Я"), *der Kamm* - 'гребень' как эквивалент 'поэтического начала', *das Rad* - 'колесо', которому тут отвечают "арена", "тарелка", потом 'солнце'. Причем все это приветствие произносится "громко, как глухому". И 'родной' и 'глухой' попали в сравнительные обороты, что, несомненно, повышает у Пастернака их онтологический статус. Подразумеваемая 'глухота' "Я" подчеркивает две вещи. Она призвана обратить внимание на 'неслышимое', требует 'услышать нечто более глубинное' и тем самым аппелирует к 'внутреннему уху'. С другой стороны, она напоминает о "русском ухе" "Я" (с. 243), которое слышит 'несказанное' - "ореховую гамму" в выкриках "Fondaco dei Turchi! Fondaco dei Tedeschi", хотя в названиях этих, по заявлению "Я", ничего общего с орешником ("фундуками") нет, они "заключают воспоминанья" о чем-то другом - об 'ориенте' и о 'немцах': "о караван-сараях, когда-то основанных тут турецкими и немецкими купцами", т.е. о переходных локусах 'обмена сущностями' (заметим, что "проводимый" носил черты 'турецкого султана' и 'шута-мага' и что австрийское прошлое хозяина гостиницы приобщает его к 'востоку'- 'ориенту'- 'роду', о чем шла речь в примечании 94, присутствующему в названии Österreich, буквально означающем и 'царство Востока' и 'царство Воскресения или Пасхи', что завершает некий цикл пастернаковского текста от упоминания "извечного рождественского рельефа" до 'Воскресения - второго рождения', что и происходит с "Я" в этом 'австрийском воскрешающем локусе' хозяина гостиницы). Если вспомнить теперь, что 'внутреннее ухо' называется 'лабиринтом'⁹⁸, то станет ясно, что "Я" проделывает здесь путь к месту рождения 'слуха'- 'понимания', т.е. находится в 'ухе мира', где и может получить дар 'поэтического слуха'. Вряд ли случайно хозяин поднялся "как на стремянах" - русское 'стрепоухий' - 'чуткий', а 'стремя' - "Одна из трех ушных косточек: молоток, наковальня и стремя; оно же - стремячко" (Даль 1980, т. IV, статья "СТРЕМИТЬ" и "СТРЕМЯ", с. 338-339). И вряд ли случайно впервые в тексте, после пробуждения, визуальное восприятие Венеции сменяется слуховым и дается сплошной поток нечленораздельного 'шума' - ср. скопление "ш" и "ж", как бы 'шороха жизни', в следующем абзаце:

"За занавеской, протянутой во всю ширину чердака, слышался стук и шелест сапожной щетки. Он слышался уже давно. Это, верно, чистили обувь на всю гостиницу. К шуму примешивались женское шушуканье и детский шепот. В шушукавшей женщине я узнал свою вчерашнюю старушку" (Пастернак 1982, с. 247).

Этот абсолютный слух обретает "Я" в результате передачи ему 'поэтических полномочий'. Сначала он назван "дружищем", с подразумеваемым там 'гребнем'; и 'родным', с подразумеваемым 'германцем-немцем-поэтом'. Затем получает

"пива и мяса". "Пиво" в венецианском ресторане настораживает. В пастернаковской системе, в свою очередь, оно так же естественно, как и "вино". Но есть и определенные различия. Пастернаковское "пиво" - эквивалент 'всего универсума', его структуры, оно являет собой как бы 'пре-текст' мироздания - ср. хотя бы именование его "трехгорным" в стихотворении "Двор" и роль "пива" как 'броженья' мира в "Теме с вариациями", тогда как "вино" - уже одухотворенный и одухотворяющий 'продукт'⁹⁹. В главах же о Венеции его появление мотивировано "алебардой" 'Венеции' - "гондолы". "Пиво и мясо", собственно, и есть та самая "алебарда", с той разницей, что тогда она была прочитана как 'свет' и 'бард, поэт' (см. примечание 89), теперь же она читается как Hellebarde и Helmbarte одновременно, где das Helle - 'кружка светлого пива', der Helm - 'шлем, каска', что отражено в мотиве 'гребня', и вместо der Barde - 'бард, певец, поэт' появляется die Barte - 'секира, (плотничий) топор', данный тут уже своим результатом в виде "мяса" и "кровожадности" хозяина.

'Шлем, каска' - атрибут психопомпа, водителя душ в загробном царстве, атрибут, делающий своего владельца невидимым. В случае "гондольера" 'невидимость' выражена "силуэтом" - 'тенью', а 'шлем' - 'гребенчатостью' "алебарды". Тут 'невидимость' - это "странные исчезновения и возвращения на тарелку [...] ее ломтей" и 'слипающиеся веки' "Я". Это значит, что 'тарелка с телятиной' понимается Пастернаком как 'шлем-голова' (где присутствовал бы и устойчивый мотив 'декапитации', в том числе и вариант мотива Саломе). По всей вероятности, "холодную телятину" мыслит Пастернак 'по-немецки', т.е. 'поэтически', т.е. как 'kaltes Kalb-Fleisch' (ср. употребление в ближайшем контексте слова "забарабанил (по волосатой груди)" и затем "солдатчины", являющих собой расшифровку или 'парадигму' "телятины": Kalbfell 'телячья шкура, барабан', zum Kalb(fell) schwören - 'пойти в солдаты', что созвучно собственно пастернаковскому в "Все снег да снег, - терпи и точка...": "И гам ворвался б: 'Ливень заслан К чертям, куда Макара телят Не ганивал...' И солнце маслом Асфальта б залило салат. А вскачь за громом, за четверкой Ильи Пророка, под струи - Мои телячьи бы восторги, Телячьи нежности твои", где мотив 'телячьего' связан с 'преисподней', но одновременно - с 'небесным громом' и со сменой состояния на высшее, 'восторженное'; этим контекстом может объясняться оксюморонное изображение хозяина и как 'кровожадного' властителя потустороннего мира, и как "добряка" - 'водителя в мир небесный'). Повтор 'kalte Kalb-' звучит тут и как латинское calva - 'череп', calvus - 'безволосый, лысый, плешивый', calx - 'пятка, пятка'. 'Солдатский' же мотив сообщает полученной "телятине" - 'черепу' характер 'шлема, каски психопомпа' и характер 'поэтического атрибута' - 'барабана'.

"Уплетать" - (ver)schlingen, 'исчезать' - (ver)schwinden, которые созвучны с die Schwinge - 'крылья' (и 'веялка', 'трепало', что вербализуется в описании атрибутов 'коморки': "перьяная метелка", "колотушка, плетеньем зацепленная за гвоздь"). Это значит, что "Я" получает 'шлем-череп с крыльями', т.е. каску покровителя искусств Гермеса. Теперь "телятина" выдает и другой свой смысл, а точнее, свой 'пре-текст'. Лира создана Гермесом из черепахи (отсюда, видимо, еще одна необходимость вписать в полученное блюдо 'череп') и кишок жертвенных волов, похищенных Гермесом у Аполлона: из кишок сделал Гермес струны изобретенной лиры (мотив 'струн' в разбираемом эпизоде опознается в "подтяжках",

‘волосатости’ и в ‘пружинистой походке’ хозяина, а затем в “протянутой” ‘занавеске’, за которой и “слышался стук и шелест”, т.е. ‘перво-звуки перво-материи’, ‘мировой шум в ушах’¹⁰⁰, но и ‘шум второй вселенной’, ‘шум Воскресенья’, - ср. повтор “стука ее туфель”, т.е. невидимой, но слышимой “венетианки”-‘Марии-Магдалины’, “стука”, который означает ‘евангельскую весть о Воскресеньи’).

Непосредственно мотив ‘кишок’ в этом эпизоде отсутствует. Но он открывал пастернаковскую Венецию - там шла речь о канале, который “слепой кишкой уходил за угол”. Если учесть, что это не “слепая кишка”, не ‘тупик’, а только часть канала, то “за углом” остается его ‘невидимая часть’, и “канал” оказывается по крайней мере ‘двухчленным’. А это ведет к его эквивалентности финальной “Гитаре”-‘Лире’. Тем не менее стоит обратить внимание на выражение “обжорная арена”, на “кровожадность” хозяина и на то, что он “Поднявшись, как на стременах, из-за стойки, [...] пружинисто спустился во дворик”. “Стремена” превращают его в ‘торреадора’, а “арену” - в ‘корриду’, во всяком случае, вводят в текст мотив ‘жертвенного заклания быка’¹⁰¹. Мотив же ‘воровства’ наличен в строении всего этого лабиринта по принципу ‘часов-клепсидры’. Clepsydra - ‘водяные часы’ - происходит от греч. klepsydra, которое произведено от klepto - ‘краду’ и hyder - ‘вода’. Напомним, что по мифологическим представлениям ‘скот’ эквивалентен ‘воде’ и особенно ‘небесным водам’ (кстати, эквивалентность ‘тучи-коровы’ налична и у Пастернака, см. примечание 96), а в переходе через Альпы налицо вся серия - Пастернак 1982, с. 242: “Где-то неподалеку музицировало его стадо. [...] Музыку сосали слепни. Вероятно, на ней (‘музыке’-‘корове’ - J.F.) дергом ходила кожа. Благоухали ромашки, и ни на минуту не прекращалось переливание из пустого в порожнее незримо шлепавшихся ото всюду вод”), Гермес же похищает стада Аполлона, т.е. как раз ‘небесные стада’. ‘Похищение’, в свою очередь соотнесено у Пастернака с ‘дорогой’ (“Лента полотна вилась разобшенными папорами, точно дорогу все время совали за угол, как краденое” - там же, с. 242), где ‘дорога’ значит ‘объединяющее начало’, ‘начало, открывающее единство всего сущего’ (не случайно “дорога” названа тут как “Лента полотна” - ‘ткань бытия’, пастернаковская “Существования ткань сквозная” в “Пока мы по Кавказу лазаем...”). Так, ‘центр’ пастернаковского ‘лабиринта’ оказался ‘лирой’, вторичным обретением или вторичным ‘изобретением лиры’, а по отношению к Венеции - расшифровкой секрета ее культуры, ее сущности как ‘самоотражающейся лиры’.

“Холодную телятину” принесли “Я” на “тарелке”. Упоминание “плюганого старичка”, который “во всем угодливо поддакивал хозяину” восстанавливает исходное звучание слова “тарелка”: нем. ‘угодливый’, - ‘подхалим’ - der Tellerlecker, где der Teller - ‘тарелка’, напоминающее об итальянском tagliare - ‘резать, отделять’, которое в свою очередь ведет к лат. talus - ‘пята, пятка’ и talaria - ‘приписываемые Меркурию, Персею и Минерве сандалии с крыльями’. Не случайно “ломти” даны у Пастернака как органические и к тому ‘порхающие’ части “тарелки”: “я уже раз или два обратил внимание на странные исчезновения и возвращения на тарелку ее влажно-розовых *ломтей*”. И не случайно эти “ломти” - “влажно-розовые”. С одной стороны, это реализует “кровожадность” хозяина и смысл ‘резать, отделять’, т.е. смысл ‘топора’, а с другой - вводит связь с ‘сандалом’ (из которого выделяется кроваво-красная краска; этот мотив будет затем трансформирован в “красный мрамор” колокольни св. Марка как цвет ‘воскресенья’, а ‘крылатые сандалии’

с их 'звуко-генностью' - в "колокольную", в 'вещающий колокол'). Мотив 'сандалий' Гермеса предварен упоминанием "стремян" и 'пружинистой' походки хозяина и завершен серией: "я сейчас встану и побегу", с отсылкой к 'бегущему' "силуэту гондольера"- 'архипоэта'-Рильке, → "слышался стук и шелест сапожной щетки" (где "щетка" в контексте мотива 'сказочности' и отсылки к немецким сказкам братьев Гримм - и 'слуга', и 'магический жезл Гермеса', и эквивалент 'сандалий'- 'сапог'- 'скороходов' как подразумеваемая 'переносная в пространстве или в другие миры метла') → "чистили обувь на всю гостиницу", в том числе и для все еще 'лежащего' "Я". И еще одна деталь. В мифе о Гермесе говорится, что он носил 'амбросийные сандалии', где ambrosia значит 'амброзия, пища богов', 'благовонная мазь богов', ambrosius - состоящий из амброзии, умащенный амброзией, благоуханный'; 'божественный, бессмертный'. "Пиво", которое "Я" получает вместе с 'телятиной', и есть эквивалент 'амброзии'. Но оно же и 'венецианская смесь': сначала оно было "дегтем и пухом", затем толченой "в ступках" "маслянисто-черной водой", которая "вспыхивала снежной пылью", потом "компотом" с 'пчелиным жужжанием горелок' его приготавливающих, потом стало "пивом" с "холодной (телятиной)", где "холодная" - трансформация прежде упомянутой "снежной пыли" и "пуха", а в конце трансформировалось в 'роившийся на потолке свет' с мотивом 'пчел' и "мази в жестянках". 'Чистка обуви' - 'умашение' полученных "Я" Гермесовых 'сандалий' все той же 'амброзией'. О тождестве венецианской 'смеси' с "пивом" и "мазями" говорит упоминание "грязной рубахи" хозяина и "грязных скатертей". 'Грязь' напоминает об исходной венецианской 'грязи-смеси', с одной стороны, а с другой - являет собой переходное звено к высшему статусу. "Скатерти" в всей мотивике венецианских глав - эквивалент "ковров" и подключены к мотиву сказочной ('восточной') 'скатерти-самобранки' (ср. чудесный характер самого "стола", за которым ужинает "Я": "Вдруг, как в сказке, у стола выросла милая сухонькая старушка")¹⁰².

"Стол" и родственные ему слова со значением 'ставить', 'стоять' ("стойка", "Там стояло несколько столиков", "стул стола через два или три", "у стола выросла милая сухонькая старушка, и хозяин поставил ее в известность", "Стояльцы, если тут какие имелись, давно, верно, отужинали и разбрелись на покой", "я остался один") чередуются с 'опускаться', 'подниматься' и 'сидеть'. "Скатерти" не 'лежат', наоборот: "Там стояло несколько столиков под грязными скатертями", не 'лежит' и "телятина" - она вся 'в движении', то 'исчезает', то 'возвращается'. Глагол "лежать" предпослан тут только "Я". Не надо быть особо проницательным, чтобы понять, что "стол" играет тут роль 'мирового древа' или 'мировой оси' (одновременно и 'жертвенного центра') и сопряжен с 'воскресаниями' и 'умираниями': стоячая позиция соотносена с 'воспарением-воскресением', сидячая - с пребыванием в царстве мертвых, лежащая - со смертью, она предполагает не возобновление предшествующего статуса, а 'воскресение-перерождение' в качественно иной статус. Наличие этой возможности дано под видом "столиков под грязными скатертями": "грязные скатерти" - некая вертикальная граница, заканчивающая 'царство мирового дерева', являющая его 'крону', над которой начинается уже иное 'царство', именно 'второго рождения'. Поэтому именно "Я" расположен на ночлег на "чердаке".

Обсуждаемая вертикальная ось выражена тут и еще иначе, в иных категориях. "Дворик" (а не 'двор') назван тут "обжорной ареной" и тем самым соотнесен с 'поглашающей-поедающей землей': "арена" - лат. *arena* - 'песок' (так же и 'песок' времени-часов-'клепсидры'), а "дворик" - *areola*. 'Стол под грязной скатертью' - некий предел 'земных продуктов' и 'пищеварения земли', это переходное звено 'обмена': *mensa* 'стол', но и 'обед, кушанье, трапеза, блюдо', 'меняльный стол, меняльная лавка'. 'Обмен' продвигается вверх в сторону духовного состояния. У хозяина, когда он был еще за "стойкой", появились "грустные мысли о падении немецкого языка", "Кроме того, у него, вероятно, была изжога", где "изжога" - повышенная кислотность желудка, что в других вещах Пастернака выражается мотивом "едкого натра" в недрах Дарьяльского ущелья в "Волнах", "шипучкой", "соды настоем" в случае природного мира (ср. "После дождя"), "перегаром" и т. п. мотивами в случае человека, и знаменует переход в состояние 'брожения', трансформации в духовное (сюда одним из своих аспектов входит и "пиво"). "Плюгавый старичок", который "во всем угодливо поддакивал хозяину" своей "плюгавостью" соотносится со 'слюной', с 'плюхой' - 'грязью' и 'дождем', подспудно - с 'дегтем и пухом' (ср. лат. *pluvia* - 'дождь' и *pluma* - 'перышко, пух'), а тем самым с 'высшей мудростью': не зря он "поддакивал хозяину", т.е. был с хозяином 'единогласен', 'того же мнения'. Далее этот мотив уже вербализуется в обороте "поставил ее в известность", где по данной системе эквиваленций 'поставить', 'встать' и есть 'сообщить, узнать', приобщиться к неким знаниям. "Я" поднимается "по узкой лестнице" и ложится "без дальних размышлений", но там же на следующее утро посетил его "мгновенный дар ясности". Это произошло "вдруг". Однако, данное "вдруг" устойчиво связано со "столом" и "старушкой", которая сначала "Вдруг, как в сказке, у стола выросла", а потом предваряет внезапное озарение "Я". Эта последовательность сообщает "старушке" характер 'мудрости, мысли'. Если учесть, что она "выросла" именно "у стола", то ясно, что она - трансформированная в 'мудрость' земля. А если еще учесть, что "дар ясности" касается 'памяти "Я"' - теперь он вспомнил сходство "проводящего" с марбургским обер-кельнером, - то "старушка"- 'земля' одновременно читается и как пастернаковская 'Мнемосина', сущность пастернаковского 'поэта'. Тут можно еще только досказать, что Пастернак понимает "стол" как трансформацию земли и как самостоятельное трансформирующее звено (он 'под грязной скатертью', являющейся подготовкой к новому состоянию). Цель трансформации - 'духовное начало', превращение из *mensa* в *mens* (как из "стула" в "стол": ср. столкновения в синтаксисе типа: "опустился на стул стола через два" или "у стола выросла [...] старушка, и хозяин поставил ее в известность"), где *mens* - 'ум, мышление', 'размышление, обдумывание', 'мысль, представление, образ мыслей', 'мнение, взгляд'. Возврат же к "обер-кельнеру" при таком понимании 'земли-стола-старушки-мудрости-памяти' - это и возврат в 'погреб', 'вглубь' и переход к состоянию 'архепозта'¹⁰³.

Путь по 'лабиринту' начинается с описания "гондолы", в которой отмечен "клобучок кабины". Как 'покрывало монашествующих' "клобучок" трансформируется затем в "ковер"- 'саван'- 'землю', расположенный в наиболее мрачном месте 'лабиринта' (см. примечание 90), а в локусе гостиницы получает вид 'грязных скатертей' и потом - на "чердаке" - вид "крашеной перегородки" и "занавески",

т.е. 'плащаницы'. В этом смысле "Я" переживает тут страсти Христовы и такое же 'воскресенье'¹⁰⁴. Одновременно это и 'страсти и воскресенье' самой 'земли-мира-Венеции' ("стук и шелест сапожной щетки" можно тут понимать как аналог "стука туфель" незримой "венецианки"-Магдалины, спешащей с вестью о воскресеньи: соотносясь с мотивом 'волос', "сапожная щетка" отсылает к евангельскому мотиву омовения Магдалиной ног Христа и осушению их своими волосами, т.е. очищению от 'смертного праха земного'. Такая ассоциация не покажется натянутой, если вспомнить, что пред Миланским собором распятие Христово видится "Я" как "коленчатое *голениище* водосточной трубы" и что "ковер"-саван дан как "трубчатый сверток"¹⁰⁵).

"Кабина", имея определенные связи с пастернаковским поэтическим локусом (см. примечание 90), трансформируется в "каюту". Но есть и более отчетливое промежуточное звено: "Мы шли по каменным переулочкам не шире квартирных коридоров" (Пастернак 1982, с. 245), где 'квартира' и есть поэтический локус пастернаковского 'поэта'. Пока, однако, это еще не 'квартира', а всего лишь ближайшее, но внешнее, ее окружение и родственно пастернаковским "улицам", локусам подготовки поэтической 'смеси' (ср. "На тротуарах истолку" в "Про эти стихи"). Именование 'улиц' "коридорами" сообщает пути в 'квартиру' характер блуждания по 'лабиринту' и 'кругам ада'. С другой стороны, определение венецианских улиц и кварталов как "квартирных коридоров" и 'квартир' возводит в ранг 'поэта' и самое Венецию. Встреча с Венецией-'поэтом' и есть цель всего пути "Я".

Гостиница не названа 'домом', но построена Пастернаком по образцу его 'дома-поэта' и ему изоморфна. Демонстративное не-называнье этого локуса 'домом', а "помещения" на "чердаке" - 'комнатой', говорит о том, что "Я" все еще не 'сформирован' как 'поэт', не обладает еще даром 'опознавания' и 'памяти' (ср. хозяин "куда-то что-то проорал", "куда-то поднявшись вместе с нею по узкой лестнице, я остался один"), даже после сна этот локус определяется общими терминами: "как в каюте", "Я оглядел помещение, в котором лежал". Термины эти, правда, очень близки 'комнате-поэту', но не тождественны: они сообщают данному локусу переходной характер. Переход, который тут должен состояться, - это отождествление "Я" с 'комнатой' и, в итоге, отождествление "Я" с самим собой, с собственной 'душой', 'вхождение в себя'. На это указывает слово "перегородка", затем - "занавеска": "Я" уже перестроен и 'воскрешен', но еще 'перегорожен' (ср. в "Волнах" в "Мне хочется домой, в огромность...": "Перегородок тонко-ребрость | Пройду насквозь, пройду, как свет. Пройду, как образ входит в образ | И как предмет сечет предмет", где "квартира" уподобляется 'грудной клетке', а "Я" 'свету-душе', возвращающейся к себе, в свой локус, 'грудь', но иного уровня). "Перегородка" 'тончает', становится "занавеской" (ср. устойчивый мотив в пастернаковской лирике "занавесок", "гардин", "портьер", за которыми предполагается пастернаковское соответствие 'души-музы'; см. хотя бы стихотворение "Никого не будет в доме..."), "Я" встречает за ней 'сказочную' "старушку", которая теперь названа "экономкой", т.е. ведающей хозяйством, порядком, гармонией (οεσονομικός - 'хозяйственный; гармоничный, стройный') и тем самым уподобленной пастернаковской 'душе-музе' и 'памяти' (ср. "Из суеверья" или "Годами когда-нибудь в зале концертной..."), после чего "вдруг мгновенный дар

ясности осветил мне обстоятельства минувшего дня. Мой вчерашний провожатый напоминал обер-кельнера в Марбурге", где последовательность "вчерашняя старушка" → "минувший день" → "вчерашний повожатый" → "обер-кельнер в Марбурге" уводит постепенно вспять, вглубь памяти "Я", но не с целью 'репродукции прошлого', а с целью идентификации разного, установления между ними связей: "напоминал", "налет вмененья [...] мог еще увеличить это сходство". Прошрое 'припоминается' как объяснение 'настоящего' или 'ближайшего пережитого' (глава заканчивается мыслью, что "время [...] пронизано единством жизненных событий, то есть перекрестными действиями бытового гипноза", где "бытовой гипноз" - не 'сон', а промежуточное состояние, переходное звено, и связывающее предшествующее и последующее состояния, и трансформирующее одно в другое; возможно, что "гипноз" родственен у Пастернака 'памяти' и что это слово читается им как 'узнавать' или 'опознавая нечто узнавать'). Повторы "вдруг мгновенный" и "(дар) ясности осветил" отражают структуру 'припоминания' или 'памяти' как 'самоповторения' или 'самотождества', тождества объекта и действия или исчерпываемости объекта в его действии-автореализации.

Достигнув самотождества, "Я" выходит из 'лабиринта'. Теперь Венеция - не "переулки" и "щели", а распахнутые пространства, "пьяцы" и "площади", которые постепенно трансформируются в "тихие и глубокие залы" и - в финале - в 'концертный зал' и "даль ночного неба". То, что нигде нет 'дома' и 'комнаты', объясняется тем, что "Я" занимает тут позицию не 'поэта', а позицию познающего "месторождение" 'поэтического', и тем, что Венеция - не 'художник' или 'поэт', а 'искусствовенное начало', искомое "месторождение" искусства (поэтому здесь и нет описания уже готовых произведений, а во дворцах живут не люди и их творенья, а сама "красота" - "Пустых мест в пустых дворцах не осталось. Все занято красотой").

Среди разных вещей, отмеченных вниманием "Я" на чердаке гостиницы, имеется и "мел", заканчивающий все это перечисление и предвещающий выход "Я" из 'лабиринта': "В коробке из-под конфет лежал неочищенный мел". Все мотивы этой фразы исключительно значимы. Поэтому остановимся на них несколько дольше.

В ближайшем контексте "мел" - эквивалент "Я": ср. первую фразу этого абзаца: "Я оглядел помещение, в котором лежал"; "коробка" - эквивалент "каюты": описание "зайчиков [...] на потолке" и статус "коробки" как "из-под конфет" ставят между ними знак равенства по признаку 'праздничного рисунка'. "Я" оказывается как бы внутри 'конфетной коробки', но рассматривающий себя же 'извне' (ср. аналогичный прием 'выворачивания'-'перерождения' в "Счастлив, кто целиком...": "Он нами изнутри | Нас освещал снаружи"). "Я", таким образом, отождествляется с "мелом", превращается в 'письменную принадлежность'-'мел'. Однако, этот "мел" еще "неочищенный", что надлежало бы понимать как 'потенцию' или 'способность' к 'записыванию', но еще до конца не оформленную, являющуюся еще в состоянии, требующем дальнейших трансформаций 'смеси', 'грязи'.

По признаку 'неочищенности' "мел" также и эквивалент хозяина гостиницы, с его "грязной рубахой", столов с их "грязными скатертями", и всей предшествующей 'грязной' Венеции. Все это значит, что "мел" выражает тут 'скрипто-

генность' Венеции. Более того: локализация "мела" в "коробке", к тому же 'красочно-праздничной', напоминает "извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином поверхность золоченого ореха" (с. 243), а "рельеф" как 'резьба' подсказывает, что данную "коробку" мыслит Пастернак в связи с латинскими *scribo* - 'вырезать, гравировать; писать, записывать' и *scrinium* - 'ящик, ларец'. Первое - связь с 'резьбой' - реализуется в мотивах "расчерченной поднебесной" (с. 248), "шороха коньков в ледяной чашке катка" (что у Пастернака связано с 'творчеством' - см. Флейшман 1981, с. 266-267), колокольни см. Марка, которая "врезалась в розовый туман" (с. 253), "царапин алмазных огоньков"¹⁰⁶. Второе - связь с 'письмом' - отражается в мотиве Святого Писания: "Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное" (с. 252). "Книга с твердым текстом", которая одновременно и "записная тетрадь", - это Венеция с ее "мрамором" и с ее вечным 'перемалыванием' этого же "мрамора" (ср. сначала мотив "ступки", дробящей "мрамор", а в финале мотив "жернова"). Более того, Венеция - "Слово, сказанное в камне архитекторами" (с. 248). Обнаруженный, таким образом, "мел" - 'резец и письменный прибор' Венеции. Но поскольку этот "мел" и эквивалент "Я", то и "Я" превращен тут в ее 'пишущее орудие'. Теперь и "Я" может внести свою 'запись' в Венецию- 'записную тетрадь' (эта ситуация того же типа, что и в "Счастлив, кто целиком...", где "народ" - 'резчик личности').

Связь "мела" с 'ящиком, ларцом' отсылает к мотиву "кривого ящика" и позволяет в русском "кривой" услышать лат. *scribo*, *scrinium* (ср. насыщенность этого фрагмента звуком "с", отсутствующим в самом слове "кривой" - с. 245). Тем самым "мел" оказывается и 'воскресающим Христом', 'воскресающим Словом Господним', в буквальном смысле - Евангелием, но выраженном не вербально, а воплотившимся в принцип миротворчества. Теперь еще более ясно, почему колокольню св. Марка называет Пастернак и "ракетой"- 'куделью', и одновременно - 'мраморной'.

Связь "каюты"- "чердака", где находится "мел", с "клобучком кабины" "гондолы" открывает и связь "мела" с "алебардой". "Мел" расшифровывается теперь как 'свет' и 'поэт', с одной стороны, а с другой - как производное от 'секиры-топора', как их трансформация в 'резец', т.е. как более определенный и одновременно высший атрибут 'поэта'- 'творца'. Будучи "неочищенным", он родственен "грязным скатертям" ("клобучок" - их вариант). "Скатерти" были тесно связаны со "столом" и вместе с ним читались как трансформация или трансформирующее звено, превращающее 'материальное' в 'духовное', в 'мысль'. Поэтому "мел" может тут уже читаться как 'мысль', а "неочищенный мел" - как 'мысль, требующая выражения'.

Само собой разумеется, что этот "мел" должен быть также и трансформацией "пива". И так оно и есть. Находясь "В коробке из-под конфет", он занимает ту же позицию, что и "конфеты". По-итальянски 'конфета' - *confetto*, *zucchertino*, *scamellia*, *chicca*, *bonbon*. Это ведет к нескольким родственным, но не одинаковым прочтениям.

Confetto - ведет к лат. *confessio* - 'сознание, признание; исповедывание' и *conficio* - 'делать, изготавливать; совершать, оканчивать; совершить, пройти путь'. Есть еще возможность усматривать тут *con-/cum-/* и *fetus*, что давало бы 'со-рождение',

‘вместе, одновременно рожденный’ (а это могло бы ассоциироваться с именованием "Я" хозяином как "родного" и с пониманием "мела" как ‘двойника’ или alter ego "Я").

Caramella - canna или calamus - ‘тростник, камыш’, перен. ‘дудка, свирель’ и mel - ‘мед’. Наличие мотива ‘пчел-меда’ в разбираемых фрагментах "Охранной грамоты" мы уже показали. Мотив ‘музыки’ восходит к переходу через Альпы, где описывается сопровождающий "Я" мальчик, "совершенно такой, каких изображают на шоколадных обертках" (с. 242); тут же говорится и о его стаде, которое "Где-то неподалеку музицировало [...] Музыку сосали слепни". Если учесть, что "мальчик" - ‘пастух’, то связь ‘конфетной коробки’ со ‘свирелью’ или ‘дудкой’ станет очевидной. Мотив же ‘камыша-тростника’ обнаруживается только подспудно, в виде чрезмерной насыщенности предваряющего текста сочетаниями "ст", объединяющими в себе ‘стол-вставать’ (‘перерождаться-возрождаться’), затем перехода к "ш", видимо означающего рождение ‘мысли’ ("я остался один, нащупал постель и без дальних размышлений лег в нее, раздевшись в потемках"), сплошного - уже слышимого - "шелеста" после упоминания "мела", а также в виде таких мотивов как: "у стола выросла милая сухонькая старушка", упоминание ‘реки’, "перьяная метелка", "колотушка" с ее "плетеньем", потом - гораздо позже - упоминание "корабельной чаши" (не будет лишним напомнить, что ‘камыш’ связан с представлениями о ‘памяти-забвении’, а ‘тростник’ - с человеческим земным бытием). Мотив "ковра", втиснутого "на дно кривого ящика"-‘канала’, напоминает в свою очередь библейский мотив рождения Моисея: "Жена зачала и родила сына, и, видя, что он очень красив, скрывала его три месяца. Но не могли далее скрывать его, взяла корзинку из тростника, и осмолила ее асфальтом и смолою; и, положивши в нее младенца, поставила в тростнике у берега реки" (Исход 2: 2-3). Тем самым "коробка из-под конфет" соотносит "мел" с ‘выгашенным из воды’ (так часто толкуется имя "Моисей"), с Пятикнижием или Торой, т.е. Законом Божьим, и с прямым посредником между Богом и народом (землей). Примечательно при этом, что Пастернак употребил тут слово "коробка", восходящее к "коробу", и что "короб" в Ветхом Завете отсутствует, а упоминается в Евангелиях и связывается с ‘хлебом’ и с ‘Хлебом Христовым’. Это, видимо, связано с общей пастернаковской системой непрерывных ‘преображений’-‘воскресаний’, а не многократным творческим актом. В пределах же "Охранной грамоты" этот "мел" - вариант мотива ‘причастия’ (ср. присутствие такого же ‘тростникового шороха’ в сцене у Миланского собора: "я задрал голову, он съехал в меня всем хором и шорохом своих пилястр и башенок, как снежная пробка по коленчатому голенищу водосточной трубы", где, кроме звуковой организации, ассоциации с ‘тростником’ можно теперь увидеть и в ‘коленчатости’, и в ‘трубе’ как варианте ‘дудки-свирели’).

Caramella можно еще читать и как kara - ‘черный’, и mel - ‘мед’. Тогда "мел" более прочно связывался бы с устойчивой ‘чернотой’ Венеции и с ‘дегтем’ как ‘медом небесным’.

Если учитывать *chicca*, то тогда возможна была бы ассоциация с *cichogium intibum* - ‘цикорий, эндивий’ и *tibia* - ‘берцовая кость; голень’, *tibiae* - ‘свирель, флейта’, где ‘цикорий’ вводил бы еще связь "мела" с "Млечным Путем" и "одуванчиком", так как цикорий называют на Руси ‘молочаем, молочником’, ‘подо-

рожником' и именно 'одуваном' или 'одуванчиком'. Тогда "мел" был бы трансформацией 'дегтя и пуха'; небесной преобразующей 'смеси', готовой уже оформиться в 'слово, текст, запись'.

Повтор мотива 'конфет' по отношению к альпийскому мальчику-'пастуху' заставляет видеть в "меле" инвариант 'Аполлона' (у которого Гермес похитил его стадо), 'Пана' с его 'свирелью' и самого 'Волоса-Велеса' как 'коровьего бога'. Факт, что "мел" - не 'конфета', а всего лишь занимает позицию 'конфеты'; тогда он и не 'музыка' (см. фразу: "Музыку сосали слепни", где 'сосать' предполагает также и 'конфету'), а 'музыка музыки', 'не слышимый' или 'уще не извлеченный звук'.

В контексте 'стада коров' и 'коровы-музыки' и в контексте 'лабиринта' "мел" читается как секрет Минотавра, как 'звук бытия'. Это легко увидеть, если вспомнить, что 'мел' называется по-латински *terra creta*, а сокращенно *creta*, и буквально значит 'критская земля', 'критская белая глина'. Такое прочтение "мела" дополнительно подтверждается как тем, что 'мел-земля' является тут трансформацией 'битого мрамора' и присутствующего в мотиве 'арены' 'песка', так и тем, что сразу же после упоминания "мела" следуют 'звуко-генные' реалии локуса 'старушки-земли', названия которых порождены звуковым составом слова *creta*: *crepito* - 'стучать, трещать, скрипеть, шуметь' (см. у Пастернака: "стук и шелест", "шум", "шушуканье", "шепот"), *crepida* - 'сандалия' (см. у Пастернака как бы неожиданное упоминание "сапожной (щетки)" и "обуви")¹⁰⁷.

Так, все путешествие по Венеции-'лабиринту', будучи повтором культурных напластований, оборачивается у Пастернака расшифровкой культурного 'претекста', которым оказывается изначальная способность мира трансформироваться в мысль - звук - слово - искусство и тем самым - во 'вторую вселенную'.

Но эта трансформация требует одновременно и жертвы, самоперестройки, отказа от прежних состояний, т.е. 'смерти', и новых 'воскресаний' уже в ином, хотя и сходном с предыдущим, виде. По "Охранной грамоте", трансформация требует "бытового гипноза" - веры в воскресенье и в сохранение тождества. В случае "мела" это выражено 'пасхальным' набором атрибутов на "чердаке" и дважды упомянутыми "гвоздями": "На гвоздях, вбитых в крашеную перегородку, висели юбки и кофты, перьяная метелка на колечке, колотушка, плетеньем зацепленная за гвоздь. Подоконник был закроможден мазями в жестянках. В коробке из-под конфет лежал неочищенный мел" (Пастернак 1982, с. 247).

"Перегородка", как уже говорилось соотносится с 'грудной клеткой'. Поэтому "гвозди" читаются тут как знак 'казни' 'земли-поэта-Христа'. Но "гвозди" имеют и еще один смысл. Это описание непосредственно соотносится со "звездной" 'рождественской ночью' (с. 243). Трансформация очевидна: 'звезды' → 'гвозди' (где "гвозди" не только рифма, но и фактически почти 'звезды': "зв" в славянских языках чередуется с "гв", в польском, например, 'звезда' произносится как 'гвязда' - *gwiazda*), 'елка' → 'атрибуты Страстной Недели', "халва" → 'мел' как соответствие 'тела и слова Господня', 'причастия', "маги" → "мази" как 'елей', "магний" как 'фейерверк' → 'окно' (в "подоконнике") как 'откровение, озарение', "Халдея", "Индия" как 'языческое' и 'первое рождение' → 'Пасха' (такой же 'восток' - 'Ostern') как 'второе рождение', "рельеф" → 'резец', "звездная ночь" → 'плашаница', "парафин" → 'мед-причастие', "легенда", "волхвы" → 'вера в пре-

ображение', 'цветной', 'пестрый' → 'символически' "крашенный", "извечный"- 'прошлый' → 'вечный будущий', "орех" → 'коробка'- 'мироздание' и т. д. Все это тот же мир, но получивший "мел", смысл своего бытия и цель трансформации. Мир, получивший или обретший 'Логос', 'глина', ставшая "мелом"- 'духом', terra creta обретшая Credo.

7.2.7 Вернемся теперь к первому впечатлению, вызванному Венецией: "Привокзальный канал слепой кишкой уходил за угол, к дальнейшим чудесам этой плавучей галереи на клоаке" (Пастернак 1982, с. 243)¹⁰⁸. Оно примечательно тем, что выражено анатомическими интестными терминами: "слепая кишка"; "клоака", которая означает не только 'крытый канал для отвода нечистот', что в некотором смысле повторяет семантику "галереи" как 'крытого прохода', но и конечную часть кишечника, куда впадают мочевод и семяпровод (у некоторых рыб, пресмыкающихся и птиц); "галерея" с ее возможным прочтением в этом контексте как восходящей к *galea* - 'кожаный шлем', *galeatus* - 'в шлеме, со шлемом на голове; воин в шлеме' (что трансформируется затем в "гребенчатую алебарду" и 'шлем Гермеса') и *galerum* - 'шапка из сырой звериной шкуры; парик'¹⁰⁹.

Венеция - "галерея на клоаке", таким образом, получает здесь вид 'шапки на желудке', 'шлема на кишечнике'. Традиционный символизм 'шапки' или 'шлема' - известная по сказкам 'шапка-невидимка', т.е. древняя мифологема головного убора как 'скрывающего обладателя' и 'скрывающего его мысли, духовное начало' (у древних греков и римлян такие шапки являются атрибутами водителей по загробному царству, психопомпов). "Слепая (кишка)", уводящая "за угол, к дальнейшим чудесам", вполне явно эксплицирует этот характер пастернаковского имени "галерея". Естественно, тем самым 'желудочный' ('гастрический') план с Венеции не снимается: наоборот, тут подчеркивается 'двойственность' Венеции как 'желудка' и как 'головы', т.е. 'физиологии' и 'интеллектуализма' как единого и нерасчленимого процесса трансформаций. Упоминание о "чудесах", через два абзаца переименованных в "волхвов" и "магов" (где переход от "волхвов"- 'поклонников' к их старшей форме "маги" и к 'пре-тексту' *mag* - 'астролог, волшебник, мудрец', *magis* - 'чаша, блюдо' или русскому 'волхв, волх' - 'мудрец, звездочет, астролог; чародей, колдун, знахарь, ворожея, чернокнижник'¹¹⁰), говорит о том, что Венецию- 'кишечник' мыслит Пастернак как магический алхимический 'алембик' - сосуд для дистилляции и трансмутаций. В том же алхимическом ключе мыслится здесь и мотив 'лабиринта'¹¹¹.

Экспликация "галереи на клоаке" как 'магии' происходит не сразу. Мотив 'магии' ('чудес' и 'чуда') предварен упоминанием "средневекового турнира". 'Турнир' - рыцарское состязание, показ умений. Но само слово 'турнир' восходит к *turno* - 'катить, вращать', 'точить, обрабатывать' и *turnus* - 'токарный инструмент; резец'; *versus male tomati* - 'плохо отделанные стихи'. Итальянское же *saggio* - 'турнир' - вводит в контекст лат. *saga* - 'вещунья, предсказательница'; *sagacitas* - 'чуткость, тонкое чутье', 'проницательность, прозорливость'; *sagatus* - 'одетый в военный плащ'; *sagina* - 'откармливание, кормление', 'корм, пища', 'тучность, дородность'; *sagitto* - 'пускать стрелы, стрелять из лука'; *sagitta* - 'стрела', 'созвездие Стрелы'. Все эти смыслы более или менее явно реализуются в венецианских главах в мотивах 'резца', 'волхвов и магов', 'шлеме Гермеса', 'воинственного льва и панталон', 'брюшины' венецианской волны и "обжорной арены" и, наконец, 'раке-

ты" "из красного мрамора", которая "врезалась в розовый туман". Но самое интересное то, что "цветной мрамор" введен между мотивами 'чудес' и 'волхвов-магов'. Это положение сообщает ему статус алхимического камня лаписа, помещаемого в центре мистического лабиринта: lapis - кроме нескольких иных значений: 'камень, драгоценный камень, межевой, надгробный; каменный помост; истукан, каменный идол' - имеет еще и обычное значение: 'мрамор'.

Слово "прерафаэлиты" отодвигает историю еще далее вспять, в 'до рождения Христова', а точнее во времена 'до чуда', 'до воскресенья': 'рафаэль' - др. еврейское Refa'el - значит буквально 'Бог лечил'. Тем самым диахронический мировой процесс (или синхронное устремление мира) получает тут характер движения к 'Божественному чуду', к трансформации-воскресенью. Так тут переосмысливается и вся 'магия' и 'алхимия'. Тем не менее 'алхимический' аспект в данном случае необходим, поскольку пастернаковская концепция предполагает не вмешательство извне или свыше, а самотрансформацию и самообретение 'божественного статуса'.

Выход из "щелей" на "набережные", где "Я" получит наконец адрес искомой гостиницы, обретает уже более отчетливые черты огромной алхимической лаборатории. Кроме мотивов 'молки мрамора' и 'варки компотов' здесь настойчиво повторен мотив 'работы' (лексема "работавших" по отношению к "машинам" и "работали" по отношению к "языкам" 'продавцов' фруктов). Нет сомнения, что под 'работать' здесь подразумевается лат. labor, laboro и labrum: - 'таз, чан, ванна', что вводит общий смысл 'лаборатории', а под 'торговцами' - venditor: 'продавец', vendo: 'продавать', veneficus: 'приготовление волшебных снадобий, колдовство', 'колдовской, волшебный', 'ядовитый, отравляющий' и venter - 'брюхо', 'живот', 'чревоугодие', 'материнское чрево', 'плод чрева' (последнее особенно подчеркнуто повтором морфемы 'фрукт' в словах "фруктовщиков" и "прыгали фрукты"). Упоминание 'фруктов' отсылает к "арбузным коркам", а 'жужжать' напоминает о "крысах" и подводит к пониманию "компотов" как 'мусса'. Лат. mus - 'мышь', musica - 'искусство муз', а musso - 'бормотать, ворчать, говорить про себя, говорить шепотом' и именно 'жужжать', что у Пастернака отражено в виде последовательности: "ярко жужжали горелки" → "работали языки" → "прыгали фрукты в бестолковых столбах [...] компотов".

'Столбы компотов' повторяют прежде (в "щелях") виденную "колонну-другую [...] движущегося света" и предвворяют переход к мотиву "звездного неба". Эта серия основывается на мотиве 'мельницы', раздвоенной на pila и stela.

'Колонна-другая' мыслится здесь в 'военных' терминах, как moles - 'войска, полчище'; но и 'мол, насыпь', откуда мотив "набережных"; 'масса людей', 'масса воды', откуда "сутолока", "толпилась публика" и 'клокотанье' "маслянисто-черной воды"; 'осадные машины', откуда мотив 'дробильных машин' (иначе: 'стенобитных'); 'усилие, труд', откуда дважды повторенная лексема "работавших" и "работали". Слово moles родственно одновременно словам mola - 'жернов', molar - 'мельница' и 'жертвенная мука', т.е. мука крупного помола, перемешанная с солью, molaris - 'мельничный камень жернов', откуда мотив "снежной пыли" - 'муки'. Но 'мол, каменный помост' ('набережная'), 'столб' ('колонна') - это также и pila, которое означает равным образом и 'ступку', откуда и мотив "ступок" и 'толчеи' ("сутолока", потом "толклись" с отсылкой к 'толочь в ступе'). С другой

стороны, омоним *pila* значит 'мяч', 'клубок, шарик', а *pilarius* - 'жонглер'. Это дает мотив 'прыгающих фруктов' ("толклись и прыгали фрукты в бестолковых столбах", где "в столбах" - 'один на другом', как у жонглера, а одновременно и 'в ступках')¹¹². Возврат к мотиву 'колонн-столбов' - не простой повтор, а повтор-трансформация. Теперь 'столб' - *pila* уже 'столб' - *stela*, что и ведет к мотиву 'звездного неба': *stella* - 'звезда', *stellatus* - 'усеянный звездами', *stilla* - 'капля', *stillo* - 'капать', 'источать'¹¹³. В итоге в этой огромной мировой 'лаборатории' земная Венеция (ее "деготь" и ее "ночное небо") трансформируется в небесную, в "звездное небо".

На воде и на набережных происходят одни и те же 'перемалывающие'-'переваривающие' процессы: вода 'клокотала', "А по соседству с ее клокотаньем ярко жужжали горелки в палатках фруктовщиков, работали языки и толклись и прыгали фрукты в бестолковых столбах каких-то недоварившихся компотов". Наречие "по соседству" значит 'рядом', 'обок' и на деле пока ничего не значит. Оно обретает смысл в контексте ближайшего повтора: "проводжатый водворил меня в одной из гостиниц близ *Campo Morosini*", где *Campo* - не только 'Елисейские поля', но и повтор "палаток фруктовщиков", т.е. торговой площади. "Палатки фруктовщиков" получают смысл 'обмена сущностями' или точнее: 'обмена сущностей'. Это станет еще очевиднее, если учесть подспудный латинский вариант 'соседства': *vicina* - 'соседство', но *vicinus* - не только 'соседний, по соседству живущий или расположенный', а и 'близкий, сходный', *vicis* же - 'чередование, смена, перемена', 'судьба, участь, жребий' и *vicissim* - 'по очереди, попеременно', 'в свою очередь', 'снова, опять'. Короче говоря, "палатки фруктовщиков" - продолжение процесса 'дробления-перемолки венецианской воды', и они соотносятся с 'дробящими машинами-катерами' как сообщающиеся сосуды, т.е. алхимический алембик.

Форма алембика весьма отчетливо видна уже в повторном пути к гостинице, но на ином 'витке': "Указанный адрес возвращал к началу нашего странствия. Направляясь туда, мы проделали весь наш путь в обратном порядке. [...] у меня сложилось такое чувство, будто я только что пересек расстояние, равное звездному небу Венеции, в направлении, встречном его движенью", где "возвращал к началу" вовсе не значит 'в прежнее исходное место или положение', а значит буквально: 'к началу (нового цикла)', 'к существу', чем на деле расшифровывается слово "адрес" как омоним латинского выражения *ad res* - 'к делу, к существу', которое сказанное до этого переводит в ранг второстепенного, вспомогательного (или отклонения, экскурса)¹¹⁴. Однако окончательно эта форма раскрывается в 16-ой венецианской главке, описывающей такое же взаимодействие водной стихии и флота и Венеции-берега: "В силках снастей скучал плененный воздух. Флот томил и угнетал. Но, как в паре сообщающихся сосудов, с берега вровень его давлению поднималось нечто ответно-искупительное. Понять это - значит понять, как обманывает искусство своего заказчика" (Пастернак 1982, с. 249). 'Обман' состоит в том, что 'то же самое' оборачивается 'чем-то другим', а "сообщающиеся сосуды" - не перекачивание одного и того же, а 'трансформирование' получаемого в иное 'качество'. Более того: 'обман' является тут очередным вариантом 'волшебства' и 'магии', в одном отношении, а в другом - 'вранья' и "переливания из пустого в порожнее" или "бестолковых столбов" (см. примечание

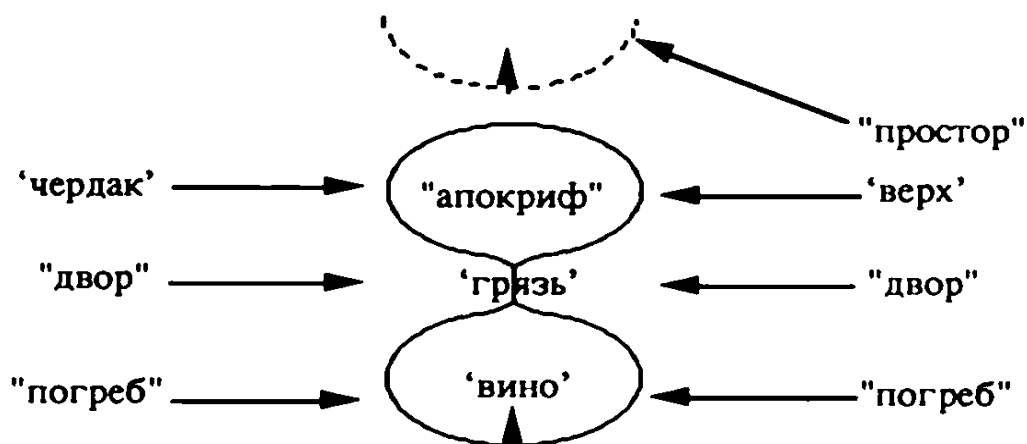
112). "Панталоны", к которым тут же и как будто неожиданно переходит Пастернак, - не что иное как эмблема того же алхимического алейбика, сосуда для магических трансмутаций и получения лаписа. Но одновременно эти "панталоны" оказываются фактическим 'алейбиком' и кроме формы со "штанами" ничего общего не имеют.

Уводя в историю "панталонов", Пастернак одновременно дешифрует их 'пре-текст'. Байроново "Planter of the Lion" - 'распространительница льва' - Пастернак читает более буквально, как to plant - 'насаждать', 'навязывать', а формой "pianta leone" отходит от planta - 'росток, саженец, растение' и приближается к pio - 'умилостивлять жертвой', 'умиротворять', 'искупать, заглаживать' и piamen - 'умилостивительная жертва', 'искупление' (ср. это значение, выраженное у Пастернака буквально: "с берега вровень его давлению поднималось нечто *ответно-искупительное*"). Но и это не все. Pianta leone переназвано тут "панталонами", которые мотивируются не только формой, повторяющей алейбик, но и своим внутренним содержанием, действительно, непосредственно соотносящимся с алейбиком, т.е. содержанием pantex - 'живот, брюхо', 'кишки' (о символике кишечника и желудка как лабиринта и алхимического алейбика см. статьи "BELLY", "INTESTINES" в: Cirlot 1981, pp. 24, 158 и ср. еще "SKULL", там же, p. 299, т.е. 'череп', объясняемый какместилище мысли и сосуд для трансмутаций). Так, "слепая кишка" и "клоака" сохранили свою сущность в "панталонах", претерпев одновременно необычную трансформацию в 'образ', в 'духовное' (в частности - в "лицо итальянской комедии", т.е. Панталоне, олицетворяющего собой самую жизнь, а в пределах "Охранной грамоты" - родственного "плюгавому старику"). В финале венецианских глав этот алейбик и порождаемая им духовность получают уже вид 'мировой мельницы' и 'чистой духовности' ("Когда концерт кончился, стал слышен жернов равномерного шарканья, [...], подобно шороху коньков в ледяной чашке катка", где "шарканье" и "коньки" восходят не только к 'Гермесовым сандалиям', но и к другой основе "панталон"- 'алейбика' - к слову planta, означающему и 'саженец, растение, росток' и 'ступню, подошву').

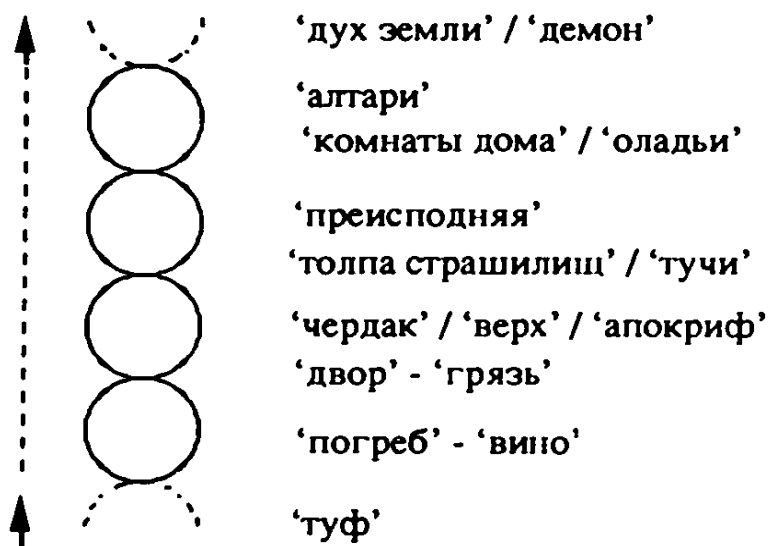
Пастернаковский 'алейбик' не единичен. Он - принцип пастернаковского мира и его трансформаций, поэтому и он сам постоянно подвергается трансформациям, приобретая на каждом очередном этапе иную ипостась. В пределах венецианских глав наинизшая его реализация - 'слепая кишка-клоака-шлем', в промежуточных - 'стенбитная машина', 'варка компотов', затем 'обжорная арена', потом 'флот и берег' как 'сообщающиеся сосуды' и 'панталоны' с их историческими коннотациями, 'мировой жернов' и, наконец, 'Созвездье Гитары' как идеальная 'восьмерка'¹¹⁵.

7.3. Если пользоваться метафорой 'восьмерки', то в применении к пастернаковскому миру только некоторые его стадии могут создавать впечатление восьмерки как таковой, т.е. переходящих друг в друга замкнутых 'кругов'. Тогда нижний (предшествующий) 'круг' образовывал бы организованное 'распахнутое' пространство, устремленное к 'сужению', где его 'организованность' превращалась бы в хаос, 'смесь', вплоть до 'исчезновения', после которого 'распахивалось бы новое организованное пространство с мнимым 'потолком', 'сводом'. И таков взятый в отдельности "грязный двор". В варианте 1965 года "двор"- 'восьмерка' - замкнут, а мироздание производит впечатление 'законченного'. Тут

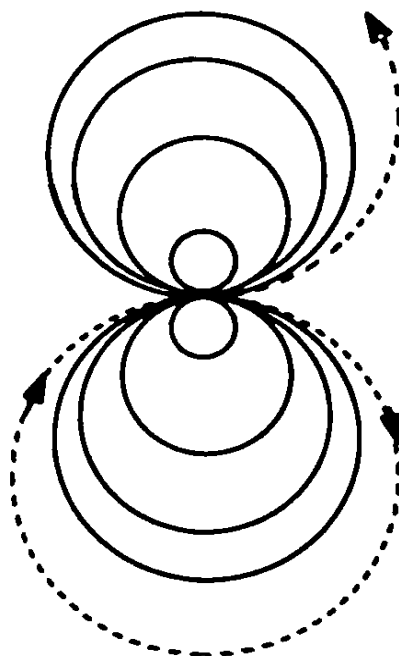
только "створы" и "апокриф" с его 'скрытой тайной' могут являться сигналами возможности перехода в очередной размыкающийся круг, в очередное пространство. В публикации 1985 года "апокриф" играет роль 'точки пересечения' и 'перехода' в следующую 'структуру': "А сверху на простор Просился гор апокриф". В случае "погреб" 'размыкание' вверх через критическую точку "двор" очевидно, зато размыкание 'вниз' ничем не подсказывается (в последовательности же сверхтекстового образования - цикла - это размыкание получает характер размыкания 'вспять', в предыдущие состояния мира цикла). Графически разницу между обоими вариантами первой строфы можно было бы изобразить так:



Тогда структура мира всего текста имела бы вид двух 'восьмерок':



Но и эта картина лишь в небольшой степени приложима к строению пастернаковского мира и текста: она выстраивает в линейном порядке то, что у Пастернака нелинейно и таким образом не учитывает повторов, которые одновременно и не повторы, а иной статус такого же состояния мира. Одно и другое несколько более успешно может быть передано непрерывным движением по 'восьмерке' и переходом их одной в другую, что графически давало бы 'восьмерку в восьмерке':



Эта схема объясняет (или: позволяет увидеть) несколько особенностей, по крайней мере, данного стихотворения. Исходный "грязный двор" - точка пересечения 'восьмерки', переходной момент. Поскольку из нее описывается вся 'восьмерка' ('низ'-"погреб" и 'верх'-"чердак"), то она тут удвоена (что и отражено в "помню" - см. 7.1.). Движение сначала 'вниз', затем 'вверх' переводит 'верх' в позицию 'низа' (возникает явление 'конверсии' - ср. примечание 111): "тучи", будучи 'вверху', оказываются эквивалентом "двора" - 'смеси' ("Собьются тучи в ком"), 'грязи' ("тучи", а не "облака"), 'тесноты' ("А через них гуськом Бредет толпа страшилищ", или: "чрез туман, гуськом"), 'плохой видимости' ("Глазами не осилишь") тогда как "ледники" оказываются эквивалентом "погреба"- 'низа': мотив 'заключенности' (повторенный потом в 'замкнутой преисподней' - "Стучался в вечность туф Руками преисподней"), 'каторжных' "колодок", подразумевающих 'связанность ног' в отличие от 'свободных рук' ("Протягивали шляпы"), наличие недоступного 'верха' (более эксплицитного в публикации 1985 года: "В разрывы облаков", где "тучи" подменены уже "облаками", а "разрывы" вводят представление о 'распахивающемся верхе-потолке'), мотив 'горизонтального движения' и 'ссылки', подразумевающей 'смерть', 'ссылку зимы' ("Обозы ледников | Тащились по этапу", где "ледники" - признак 'вечной мерзлоты', эксплицированный в последней строфе под видом "вьюги многогодней"; варианты "тащились" и "плетутся" дают минимальную семантическую разницу из-за включенности в иные звуковые повторы, но реализуют разное грамматическое время: прошедшее время "тащились" предполагает законченность картины, обрывает ее на 'ниже' без возможности возврата в трансформирующую точку пересечения 'восьмерки', тогда как "плетутся" сохраняет движение и возможность 'подъема вверх').

Теперь естественно ожидать как раз не 'верха', а срединного звена, аналогичного "двору". Он и появляется, получая вид 'центрального уровня' "дома" ("Пред комнатами", "окна и балкон"). Этот уровень тот же, что и "грязный двор" и не

тот же одновременно, поскольку теперь осуществляется переход в аналогичную, но иную 'восьмерку', с ее собственным 'верхом' и собственным 'низом', т.е. "небом" и "преисподней". Интересно при этом, что стихотворение завершается мотивом не 'срединного уровня', а 'низа', устремленного 'вверх'. Это 'вверх' предполагает сначала переход к трансформирующему срединному уровню, а лишь затем - 'подъем' еще выше. Остановка в этой точке пастернаковских трансформаций подсказывает, что продолжение цикла будет как раз отведено этим намеченным тут двум уровням.

7.4. "Апокриф" предполагает 'несакральное', 'неосвященное', и 'скрытое', 'тайное'. Такую же 'несакральность' предполагает и "погреб" с "чердаком", хотя они и могут различаться по степени 'семиотичности', т.е. материальности и духовности. "Тучи" и "туман" в этом отношении - продолжение этих мотивов, но одновременно являют собой и эквивалент 'смеси'. "Гуськом" и "толпа страшилищ" соотносят эту 'смесь' с 'адской смесью'. "Гуськом" - не только признак 'тесного прохода', но и 'сошествия в ад' (согласно распространенной общей символике мотива гусей), что тут же и эксплицируется под видом "страшилищ". Однако, напомним, что пастернаковский 'ад' и пастернаковская 'адская смесь' обладают духовным творческим свойством, являют собой трансформирующее звено. Это в данном случае хорошо видно в мотиве "шляп". 'Шляпа', как и целый ряд головных уборов, осмысливается в мифологическом мышлении прежде всего как 'шапка-невидимка', которая означает причастность носителя к потустороннему миру, к царству теней (ср. наличие этого мотива у Пастернака в "Охранной грамоте"). Поэтому она выступает одновременно и в роли знака 'репрессии', 'изгнания' - тут "шляпы" приписаны "Обозам ледников", 'пленных' или 'каторжников'. С другой стороны, головной убор знаменует собой связь с интеллектуальным началом, с высшей духовностью, с особыми сверхобычными знаниями. Это значит, что жест "Протягивая шляпы" - и жест 'угнетенных', и жест духовной устремленности ввысь. Более того: он предполагает 'снятые шляпы', а тем самым и выход из 'незримого' состояния и выход из 'подземного' локуса. Так, на семантическом уровне объясняется переход к очередным строфам с четкой 'видимостью' "Кавказской гряды" и всего 'мироздания' и переход к 'сакральному', 'освященному' состоянию этого 'мироздания'.

7.5. Строфы IV-VI вновь выводят на срединный уровень. На этот раз он уже отличается более определенной структурностью, чем "грязный двор", но тем не менее и теперь сохраняет некоторые свойства 'смеси'. Композиционно мотивы 'гор' и 'дома' чередуются друг с другом и образуют одно общее целое. Внутри же этого целого наблюдается постепенная градация-трансформация, в одинаковой степени касающаяся и 'гор', и 'дома'. Кроме этого здесь явственна последовательность от разъединенности 'дома' и 'гор' до их полного объединения.

Так, "Кавказская гряда" трансформируется в "южный склон В серебряном окладе", а затем в "алтари", т.е. из некоторого 'величия' (не "горы", а "гряда", к тому с именем собственным: "Кавказская") она становится сначала носителем 'иконы' ("оклад", а не 'лик') и эквивалентом 'тверди небесной' (см. примечание 106), а затем превращается в "алтари", в святую святых 'мирового храма' (локализация "алтарей" за рекой - "за Арагвой" - сообщает Арагве характер 'солей', а сами

"алтари" соотносит с храмовым 'неотмирным пространством' за иконостасом, за Царскими Воротами¹¹⁶).

Прежде не названный 'дом' (и тем самым как бы еще не 'дом' - он всего лишь неопределенный трехчленный локус "двор-погреб-чердак") оформляется тут уже в "дом", в 'жилище' или 'локус жизни': "Пред комнатами дома", где под "комнатами", как обычно у Пастернака, подразумевается нечто гораздо большее, чем только 'жилой интерьер', и прежде всего - 'локус души', 'локус творческой личности', "векам жилище". В следующей строфе этот локус и более конкретизируется, и повышается в ранге: появляются "окна" и "балкон, Где жарили(сь) олады". Пастернаковское 'окно' - атрибут зрительного контакта с внешним миром. Летнее, распахнутое, знаменует снятие границ и дифференцированности между внутренним духовным миром и внешним природным, причем, как правило, внешний природный 'поселяется' внутри, в доме (ср. в "Июле" - Пастернак 1965, с. 450-451: "По дому бродит привиденье. | [...] Ног у порога не обтерши, | Вбегает в вихре сквозняка | И с занавеской, как с танцоршей, | Взвивается до потолка. | [...] Июль с грозой, июльский воздух | Снял комнаты у нас внаем. | Июль, таскающий в одеже | Пух одуванчиков, лопух, | Июль, домой сквозь окна вхожий, | Все громко говорящий вслух"). Зимнее, закрытое разъединяет внутренний локус 'дома-поэта-души' и губительный внешний, тем не менее некий контакт (семиотического характера) сохраняется: внутри мир оформляется в 'тексты', в 'стихи', тогда как внешний зимний - нетекстовые конфликтные события ('история'); внутри 'вечность, вторая вселенная', вовне - 'смерть, первая вселенная'. Внешний 'законный' зимний мир и есть пастернаковский эквивалент традиционной 'преисподней', 'гибели', 'не-бытия', 'не-творческого начала'. Есть у Пастернака и еще одна разновидность 'окна', родственная 'зимнему', но открывающая 'вид' на высший духовный мир сакрального характера. Это окно родственно 'окнам небесным', и обнаруживается оно лишь в исключительные моменты пастернаковского годового цикла, с одной стороны (см. Фарино 1978), а с другой - в наивысшей фазе олухотворения пастернаковского мира и его 'поэта' (ср. хотя бы "Когда разгуляется" - Пастернак 1965, с. 455-456)¹¹⁷. К данному типу 'окна' и принадлежат "окна" разбираемой строфы. Об этом свидетельствует не только перекличка с картиной в "Когда разгуляется" (см. примечание 117), но и внутритекстовые трансформации. "Комнаты" и "окна и балкон" по своей позиции соответствуют прежнему "чердаку", который был атрибутирован "створами" и виднеющимся в них "апокрифом", правда, не каноническим тестом, но все-таки текстом на сакральные сюжеты, что и сообщает "створам" статус 'иконных' или 'алтарных' створок. Далее же (в строфе III публикации 1985 года) упоминаются "разрывы облаков", в иной терминологии - именно 'окна небесные'. В результате данные "окна" получают характер 'икон', "святых тварей" (по определению Флоренского¹¹⁸), а у Пастернака, видимо, 'души живой', на которую ниспосылается Благодать Божия (ср. направление 'взгляда' незримого лика в "окладе": "На окна и балкон [...] Смотрел весь южный склон В серебряном окладе")¹¹⁹.

В VI строфе "балкон" трансформируется уже в "Перила галерей", из локуса бытовой архитектуры превращается в локус сакральной и, собственно, не-материальной архитектуры. 'Галерея' - опоясывающий дом крытый внешний пассаж на некоторой высоте, и в этом смысле "галереи" сохраняют связь с "балконом".

Но 'галереей' именуется также выставочное помещение для живописи или же особо вычлененное место для хора. В контексте "алтарей" эти "галереи" поучают характер храмового хора или церковного клироса. Так, дом в данном случае трансформируется в наиболее близкую к алтарю часть мирового храма и в 'предстоящего' пред незримым 'престолом', пред Святой Тайной (ср. примечание 116).

Последовательность "гряды Вставала" - "Смотрел весь южный склон | В серебряном окладе" → "Прохватывало как бы | Морозом алтарей" реализует и смысл 'воскресения' (ср. 'узничество' и 'пассивность' в предшествующих строфах и мотив 'смерти-преисподней', наличный в 'мраке', 'гусях' и 'шляпах'), и смысл 'нисхождения-пронизывания', а тем самым и повторного обожествления мира земного миром воскресшим. Причем 'воскресение' носит характер 'роста' ("гряда" - 'велика', но в пределах данного цикла "гряды" соотносились и с 'грядками' - см. в "Как кочегар, на бак..."): "гряда" → "весь южный склон" (в "Я видел, чем Тифлис..." "склоны" соотносились с "пирамидой", с ее незримым 'апексом', теперь это "весь [...] склон") → "Морозом алтарей", где "мороз" уводит за пределы, так сказать, 'земной тверди, земной выси', в высь 'космическую'. Одновременно это и 'рост' по шкале 'духовности' или 'сакральности': "гряда" ('величественное-земное') → "В серебряном окладе" ('величественное сакрально-земное', 'твердь небесная') → "алтари" (само Таинство). 'Росту' сопутствует и 'удаление', которое призвано подчеркнуть 'масштабность' и 'распахивание перспективы', а тем самым и 'раздвижение' данного локуса до масштаба всего мироздания "Пред комнатами дома" ('рядом' и в некоторой соотносимой пропорции) → "На окна и балкон | Смотрел весь [...] склон" ("дом" охватывается уже как целое с более высокой и более удаленной точки зрения) → "Перила галерей | Прохватывало | Морозом алтарей, | Пылавших за Арагвой" ('предельная пристрастенная удаленность' "за Арагву", в 'мир иной', а "дом" трансформируется в 'деталь' мировой архитектуры, к тому же в деталь ее 'интерьера', так как "балкон" - 'наружное сооружение', а "галереи" - 'внутрихрамовое'). Так, 'воскресающий мир-горы' объемлет собой и включает в себя и "дом" (а тем самым и все сущее). Эта идея включения и передается последовательностью "Вставала" → "Смотрел [...] склон" → "прохватывало" с явным признаком 'наклона' и 'прикасания'-'обоожествления'. И еще одна деталь в этой последовательности" смена грамматического рода: "гряда Вставала" соотносится с 'женским началом' и 'землей' → "Смотрел весь южный склон" предполагает 'мужское начало' и 'небо' → "Прохватывало морозом" соотносится с невычленяемой 'сущностью' и с неким невербализуемым началом, остается единственно ощущение его наличия и действия. Не случайна здесь и смена грамматического числа от единственного ("гряда", "весь [...] склон", но - "алтари"), означающего переход от вычлененного к невычлененному, от 'сущего здесь и сейчас' (поименованного именем собственным "Кавказская гряда") до 'вездесущего' (переход на имя нарицательное "весь южный склон" со слабой дифференцированностью от 'склона' вообще и затем полная неназванность, с переводом всех существительных в позицию 'атрибутов'; ср. аналогичный синтаксический ход в стихе "Сады горы Давида" в "Я видел, чем Тифлис..."). Обратная картина наблюдается по отношению к "дому". Сначала идут "комнаты" и "дом" с подразумеваемым женским и явным мужским родом, затем "окна и балкон" с сохранением мужского и нейтрализацией женского, а в конце "Перила галерей" с устранением

мужского рода и подменой его на неявный женский. Такую последовательность можно понимать так: воскресающее божество обожествляет и породившее его начало. Но эта мысль тут выражена косвенно. Зато в отношении грамматического числа последовательность более отчетлива: 'перечислимое' ("комнаты дома" и "окна и балкон") → 'неперечислимое', не имеющее единственного числа ("Перила галерей"), что можно толковать как 'единство, соборность', в а "перилах" видеть еще некое отношение как к лестнице Иакова, так и к 'защитной, охранительной' функции или роли 'балюстрады', предохраняющей пред 'срывом в небытие' ('в пропасть').

Хозяйственная возня типа уборки или стряпни занимает в пастернаковской системе позицию, соотносимую с актом мировой мистерии обновления (ср. "Бабье лето" и примечание 104). С этой точки зрения 'жарящиеся оладьи' в данном стихотворении воспринимаются совершенно естественно, тем более, что текст с самого начала вводит мотив 'дома' и 'хозяйства'. Замена безличной формы "жарились" на неопределенно-личную "жарили" (в публикации 1985 года) говорит о том, что 'дом' понимается тут как 'обитаемый', как 'жилище' и что весь этот мир не мыслится без человека. Факт же неупоминания людей надо бы понимать как признак тождества 'дома' и 'человека' и их неразъединимости в пастернаковском мироощущении. Но это системная роль 'дома' и 'стряпни', и как системная она информативна лишь постольку, поскольку информацией является сама система. В пределах же системы, точнее - в пределах реализации системы, информативность этого мотива состоит в другом.

По своему ценностному статусу "оладьи" взяты из наиболее рядовой и даже сниженной зоны быта. В этом отношении более нейтральны были бы, например, 'лепешки'. По своему же звуковому характеру они значительно повышены в ранге и входят в зону внебытовых (по крайней мере - не нейтральных наименований), а включенные в рифму с "окладом" выдают свое хотя бы начертательное 'оканье' и тем самым переводятся в ранг 'церкевизмов' (и как слово, и как атрибут). Этот их статус поддерживается наличием таких лексем как "облаков", явно созвучных с "балкон", "окладе", "алтарей", а в предыдущем тексте - "абрикосом", "Меж кадок с олеандром" и отчасти "фолиантом". Более того: своим 'оканьем' они противостоят 'акающему' "апокрифу" и являются как бы его 'усовершенствованием'. Это возможно еще и потому, что "оладьи" непосредственно соотносятся с 'вином' по признаку 'домашних продуктов', а по признаку локализации - как раз с 'чердаком', которому теперь соответствует "балкон". Похоже, таким образом, на то, что "оладьи" - 'вторая генерация' 'вина': 'вино' - "апокриф" - "оладьи", т.е. они оказываются новым воплощением 'духа', 'вином', которое сначала трансформировалось в 'тайное' но еще не 'каноническое' 'слово', а затем - уже как 'слово' - трансформировалось в "оладьи"- 'хлеб'.

"Балкон", ставший в следующей (VI) строфе "галереями" и находящийся сначала 'пред иконами', а затем 'пред алтарями' "за Арагвой", в силу своей 'выдвинутости' по отношению к "комнатам дома" и его "окнам" 'вовне', т.е. в сторону 'нетварных алтарей', занимает позицию внутрихрамового 'алтаря', т.е. жертвенника. Это значит, что "оладьи" занимают тут место 'жертвенного хлеба', а по своему рангу - второй проскомидии, т.е. возложения освященного дара на храмовом алтаре (третья проскомидия является уже перенесением даров со зримого

алтаря на незримый алтарь св. Троицы, после чего вознесенные к небесам эти дары вновь возвращаются на зримый алтарь храма как Плоть и Кровь Христова - см.: Evdokimov 1964, s. 277). Литургический аспект этой пастернаковской мировой мистерии еще явственнее звучит в мотиве 'мороза' и 'пламени'. Все пронизывающий 'мороз' ("Перила галерей | Прохватывало как бы | Морозом алтарей", где сравнение снимает с "мороза" характер физического холода и переводит его в ранг онтологически иного явления) соответствует мистическому трепету (*mysterium tremendum*) в момент литургического слияния с вечностью и Евхаристии (ср. передачу Евхаристии у Миланского собора в виде "снежной пробки" в "Охранной грамоте" - Пастернак 1982, с. 242, - после чего идут слова "Однако я едва держался на ногах", мотивированные, правда, 'сонным состоянием' "Я", его усталостью, но, заметим, что позже это 'усталость' не отмечается, а 'со' соотносится с моментом 'предвоскресенья'¹²⁰). Необходимо еще отметить, что данный "мороз" - не 'зимний'. Во-первых, он в определенном отношении "южный" - исходит от "южного склона". Во-вторых, он - трансформация 'серебра', где 'серебро' соотносено с "окладом" и тем самым с 'твердью небесной'. В-третьих, это "мороз"- 'сияние' и "мороз"-пламя' ("Морозом алтарей | Пылавших"). Короче говоря, здесь реализуется идея единства противоположностей, идея единства в Христе двух его начал - смертного и вечного, человеческого и божественного, Альфы и Омеги.

'Пламя' "алтарей, | Пылавших за Арагвой" повторяет 'пламя' 'домашнего очага'- 'жертвенника' ("жарили-сь олады"). Но это повтор уже иного рода. Последовательность строф IV - V - VI отражает последовательность Евхаристии в ее единении человеческого ("комнаты", "дом"), ангельского ("окна", как 'очи души', "балкон" как 'жертвенник', "оклад" как 'икона' или 'иконостас') и космического ("Морозом алтарей, | Пылавших за Арагвой" как 'вечность', "Перила галерей" как 'лестница Иакова') планов бытия, т.е. и последовательность храмового действия, литургии¹²¹. В контексте 'храмовой' организации пространства и взаимодействия отдельных его компонентов разбираемых строф 'пламя' "алтарей" без натяжки читается как перенесенное в божественный космос 'пламя домашнего очага'- 'жертвенника'. В церковной традиции этому соответствует толкование храма-архитектуры как аналога храма-молитвы. И если молитва толкуется как 'пламя души', то организующие храмовое пространство церковные купола воспринимаются как зажженный молитвами Божественный Светильник, свет которого - уже претворенный в Свет Благодати Божьей - ниспосылается вовнутрь храма и знаменует собой нисхождение небес на землю с центральным ликом Христа Пантократора, в деснице которого покоятся судьбы всех вместе и каждого в отдельности. Так осуществляется таинство участия человека в Боге и Бога в человеке (ср. описание храмовой архитектуры как литургической Мистерии в: Evdokimov 1964, s. 238-241).

Сохраняя основной порядок литургического действия, Пастернак, однако, не останавливается на воспроизведении церковного обряда, а, если можно так выразиться, - дешифрует его 'пре-текст', реконструирует исходную мировую мистику 'самовоскресения' и 'самоодухотворения', т.е. изначальную устремленность мира к духовной трансформации. Поэтому вместо ожидаемого Святого Духа над "алтарями" воспаряет родственный ему "дух земли", где "земля" пони-

мается не только в физическом аспекте, а и как 'земля-народ' или 'народ-дом' ("векам жилище"). В контексте стихотворений "Счастлив, кто целиком..." и затем "За прошлого порог..." и "Я видел, чем Тифлис..." легко увидеть, что литургию понимает Пастернак буквально - как 'соборное служение' или 'творение народа' (греч. *leitourgia* значит 'общественная служба'; см. примечание 121). Так же буквально читаются тут и "алтари", сохраняя связь с 'жертвенником' и с храмовым 'престолом', они одновременно повтор "апокрифа" по признаку 'скрытый, тайный', повтор "шляп" по признаку связи с 'мыслью', 'интеллектуальным началом', повтор "гор" и "гряды" по признаку 'высоты' и 'величия', повтор локализации "за Арагвой" по признаку 'отдаленности' и еще не эксплицированный "дух земли" и "демон" по признаку 'древний' (лат. *altaria* восходит к *altus* - 'высокий; великий, величественный', 'высокий, возвышенный', 'глубокий, глубоко проникший', 'глубоко скрытый, тайный', 'далекий, отдаленный', 'древний'; *alte* - 'высоко', 'глубоко', что у Пастернака будет затем выражено упоминаниями "неба" и "преисподней"; *alter* - 'другой из двух, один из двух', 'другой, следующий, второй', 'другой, противоположный', что в данном тексте получило выражение в виде слов "Однако иногда | [...] Кавказская гряда | Вставала по-иному" или "по-другому", а в последней строфе в виде мотива "преисподней" и "туфа"). Так, тут последовательно эксплицируется 'пре-текст' "книги [...] На языке чудес", "фолианта" и "апокрифа" с устремленностью к истокам 'текстовости', к 'пред-текстовому', а тем самым и 'пред-литургическому', в церковном смысле, состоянию мира. По этой причине "апокриф" следует после "книги [...] На языке чудес" как высшая форма этой книги, а после "апокрифа" 'не-словесный' 'мир-храм' и не-словесное 'священно-действие', после чего, в свою очередь следует переход к 'незримому' "духу земли" и 'неслышному' 'звуку' бытия "'Стучался в вечность туф Руками преисподней", где "туф" своим фонетическим составом призван передать 'беззвучность', а слова "вьюгой многогодней" с их тройным повтором слога "гой"- "го"- "год" - неартикулированность и, может быть, 'эхо' преодолевания 'смерти-инертности', как в "Волнах" в "вот чем лесные дебри брали...": "Он шел породой, бьющей настежь | Из преисподней на простор, | А эхо, как шоссейный мастер, | Сгребало в пропасть этот сор").

7.6. Строфа VII решена в двух серьезно отличных друг от друга вариантах. Вариант публикации 1965 года был в некоторой мере уже оговорен в примечаниях 12 и 52. Теперь напомним только, что он соотносит "дух земли" с 'поэтическим творчеством' и с его идеалом ("мы, вдали, | Так грезили"), реализованным тут как сущность Грузии и как творенье 'Грузия-народ'.

Вариант публикации 1985 года говорит несколько о другом. Именно о превращении "духа земли" 'народом' в ранг 'высшего начала' и возведении его в "идеал", равносильный 'богу'. Но наиболее показателен в данном случае пастернаковский 'перевод'. "Демон" - 'чужое слово', имя, данное "духу земли" 'народом' (либо, если учесть лермонтовские реминисценции, - 'поэтами', 'поэтической культурой'). Это имя не столько снимается с феномена "дух земли", сколько расшифровывается с восстановлением его подлинного 'пре-содержания'. Греческое *daimon* относилось к неоформленному обобщенному представлению о сверхъестественной божественной силе с отсутствием четкой дифференциации на носителя добра и носителя зла - демон мог быть как враждебен человеку, так и добро-

детелен. Эта двойственность "духа земли"- "демона" у Пастернака выражена сначала образом "страшилищ", а затем его сакрализацией, которые отнюдь не противопоставляются друг другу, а рассматриваются как две разные стороны одного и того же: "Однако иногда | [...] Кавказская гряда | Вставала по-иному" (или: "по-другому"), где слово "иногда", имея смысл 'не часто', 'изредка', еще отчетливее показывает, что Пастернак руководствуется именно древним представлением о демоне и его толкованиями как 'изредка благодетельном' и чаще 'грозном, опасном' (но не обязательно - 'злом', 'враждебном'; ср., в частности, смягчение 'враждебности' в наименовании этого 'демонического' начала "толпой страшилищ"). Бивалентный же, 'демонический' характер "духа земли" сохраняется хотя бы потому, что он - изначальное условие трансформаций одного состояния мира в другое, 'менее духовного' в 'более духовное', принцип бытия, требующий как разрушения предшествующего состояния, так и его обновления-воскрешения, чем он и сохраняет свою истинную - генетическую - связь с 'землей' и не может стать чем-то внемирным, а должен оставаться все той же 'землей', только все более одухотворенной ("духом земли").

"Дух земли" с его вторым именем "демон" непосредственно соотносится с 'вином' и "апокрифом" и является как бы их очередной трансформацией. По своей локализации, однако, он соотносится с 'чердаком' ("На небо возвели"). По тому же признаку локализации "погребу" соответствует "туф" и "преисподняя". Если первый 'круг' ("небо") был выше 'чердака', то этот 'ниже' "погреба", в результате чего "туф" оказывается 'предтечей' 'вина', а 'вино' выдает свой генезис как трансформация самой земли, в буквальном смысле - глубинной горной породы (выбрасываемой вулканическими извержениями). Не исключено, что тут также учитывается и характер туфа как ценного строительного материала. Тогда слова "Стучался в вечность туф" можно было бы читать и как признак устремленности к оформлению в "векам жилище". Загадочное же "Объятья" должно, по-видимому, толковаться в терминах стихотворения "За прошлого порог...", где 'объятья' носят текстовый характер ("Давайте с первых строк Обнимемся, Паоло!") и выражают тем самым мысль о 'земном' генезисе поэтического слова. Тогда "дух земли" (как мечта 'поэтов') и "туф" были бы одним и тем же 'словом', только на разных ступенях мирового процесса трансформаций, мировой мистерии одухотворения¹²².

8.

Меня б не тронул рай
 На вольном ветерочке.
 Иным мне дорог край
 Родившихся в сорочке.

Живут и у озер
 Слепые и глухие,
 У этих - фантазер
 Стал пятою стихией.

Убогие арбы
 И хижины без прясел
 Он меткостью стрельбы
 И шуткою украсил.

Когда во весь свой рост
 Встает хребта громада,
 Его застольный тост -
 Венец ее наряда.

(Пастернак 1965, с. 392)

8.1. Первых два стиха возвращают читателя к началу цикла, к стихотворению "Не чувствую красот...", чем и создается впечатление возобновления целого. Но это не совсем так. Уже два следующих стиха отсылают к стихотворению 3 - "Счастлив, кто целиком...", а строфы III и IV более или менее явно повторяют мотивы стихотворений 5, 6 и 7, тогда как в строфе II чувствуются некие связи со стихотворением 4, с его мотивом "познания" и 'природной стихии'. Результат таков, что данное стихотворение оказывается своеобразным 'резюме', 'синтезом' или 'архитекстом' всех предшествующих. Цикл, действительно, начинается тут повторно, но уже на другом уровне, по отношению к которому все предваряющее было единственно подготовительным этапом.

Противопоставление срифмованных "рай" и "край" - только частичное пастернаковское противопоставление. Если учесть ту же рифму в "Волнах" в "Уж замка тень росла из крика..." (Пастернак 1965, с. 348):

Мы были в Грузии. Помножим
 Нужду на нежность, ад на рай,
 Теплицу льдам возьмем подножьем,
 И мы получим этот край.,

то окажется, что "рай" не исключается из содержания мотива "край", а является его составным, но трансформированным компонентом, уже не вычленяемым как некое самостоятельное явление. Иначе говоря, "рай" входит в содержание "края" 'генетически', как один из исходных компонентов трансформации (или 'смеси'). "Рай" чужд Пастернаку и является не пастернаковской категорией именно как "рай | На вольном ветерочке", т.е. как идеализированный, лишенный реальности и

вычленяемый самостоятельный локус (по тому же принципу, по которому "пошлость" изолирует от мира "Крым" и "Ривьеру" - см. 1.1-1.3). Поэтому в стихах 3-4 "рай" сразу же переформулирован в "край Родившихся в сорочке", что, собственно, и значит 'рай' или 'страна счастливых'. Дело только в том, как понимать "сорочку".

"Убогие арбы | И хижины без прясел" подсказывают, что "сорочка" - синоним 'бедности' (или "Нужды"- "ада" из "Мы были в Грузии. | Помножим..."). Слова же "Счастлив, кто целиком, | Без тени чужеродья, | Всем детством с бедняком", открывающие стихотворение 3, не снимают с "сорочки"- 'убогости' смысла 'счастья', наоборот - упрочивают его и конкретизируют.

"Хижины без прясел" - признак 'убогости' (ровно как и "Убогие арбы"), по одновременно они и "дом без кром". Одно и другое означает 'неотгороженность' от внешнего мира, отсутствие оград, заборов, защитных стен (в случае "прясел" возможен еще смысл отсутствия надстроек вверх, а тем самым и смысл 'открытости вверх'). Но "дом без кром" - другое имя "народа" и "души"- "векам жилища". Это значит, что и "сорочка" - иное имя 'народа-души', а "край | Родившихся в сорочке" - "край" отроду одухотворенных, унаследовавших душу народа. А если учесть мотив "духа земли" стихотворения 7, то "край | Родившихся в сорочке" - "край" тождественных себе по духу земли; дифференцированность между локусом и человеком снимается, а "сорочкой" оказывается сам этот одухотворенный поколениями локус.

"Меня б не тронул рай" - повтор слов "Не чувствую красот" по признаку 'бесчувственности "Я"'. Но эта 'чувственность' сентиментальна и снисходительна. Ей противостоит иное - партнерское - чувство. Прежде оно было выражено словами "Люблю" и "верю", теперь - "мне дорог". Семантическая разница незначительная, но наблюдающийся сдвиг заслуживает более пристального внимания. Если "люблю" и "верю" - два 'состояния', то "дорог" предполагает уже одно, внутренне не расчленимое. Если "люблю" и "верю" предполагают раздельность "Я" и 'объекта', то "мне дорог" включает 'объект' в неотделимое от "Я", и если "люблю" и "верю" говорят о 'личной привязанности' "Я", то "мне дорог" - о 'неотторжимости' или о 'нерасторжимости' "Я" и "края". Это станет еще заметнее, если учесть все звенья трансформации: "люблю", "верю" → "В родню чужую втерся. | Отчизна с малых лет | Влекла к такому гимну, | Что небу дела нет - | Была ль любовь взаимна" → "Он нами изнутри | Нас освещал снаружи" → "Я близких не обидел", "вы были всем, | Что я любил и видел", "полюбив источник, | Я понимал" → "Я видел, [...] Я видел [...] Я видел [...] И видел" → "Я помню" с 'любовной' реминисценцией и с переводом в 'память-сущность' "Я" → "мне дорог" → "Нас много за столом", где "нас" включает и "Я", → "И я вползал, как трутень", где "Я" уже не 'рефлектирующий' субъект, а объективированный компонент "края"- 'мира'. Тем не менее на данном этапе "Я" еще не тождественен "краю". Возможно, что это нетождество ощущается тут по другой причине. Текст адресован вовне, направлен против шаблонного ("пошлого") мышления, и "Я" занимает позицию 'оппонента' (ср. мотивы 'бесславия' и 'суда' в "Не чувствую красот...").

8.2. На первый взгляд мотив "озера" привнесен извне, т.е. лексически он не выводится из словаря предшествующих текстов цикла. Зато семантически он целиком системен. В пределах данного стихотворения "озера" соотносятся с "раем" и

"краем | Родившихся в сорочке": "и у озер" значит 'даже у озер', 'даже в исключительном (как 'рай') локусе', 'там, где нельзя не быть счастливым (нельзя 'не видеть' и 'не слышать')'. Это значит, что "озеро" - не поверхностный идиллический "рай", а пастернаковский "рай", производное от смеси "нужды" и "нежности", "ада" и "рая" (см. 8.1.) и переходное трансформирующее звено. В такой позиции оно наблюдается в стихотворении "Когда разгуляется" (Пастернак 1965, с. 455-456):

Большое озеро как блюдо.
За ним - скопление облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.,

после чего следует картина мира, уподобленного храму, и открывающегося за его 'окнами' "тайника вселенной" (см. примечание 117). Не сложно увидеть, что прежде, чем трансформироваться в 'окно', "озеро" играет тут роль 'солеи' (как Арагва в "Я помню грязный двор..." - см. 7.5. и примечание 116), границы между храмом земным и алтарем как входом в незримый храм небесный. У этой позиции 'озера' есть и свои мифологические предпосылки: в ряде мифологий озеро рассматривается как выход в 'нижний', 'подземный' мир, через который осуществляется 'возрождение-воскресение' (чаще всего божества солнца). Следуя после "Липовой аллеи" с ее мотивом "туннеля", "озеро" в "Когда разгуляется" - очередной, высший, вариант того "туннеля" (см. примечание 117). В иных толкованиях озеро расценивается как переходное состояние между жизнью и смертью, между вещественной (твердой) и духовной (газовой) ипостасью (см. статью "LAKE" в: Cirlot 1981, p. 175), что у Пастернака отражено в виде последовательности "воск" → "дождь" (в конце "Липовой аллеи") → переходное "озеро" → "скопление облаков" как 'паров, исходящих от ледников' → "Меж туч проглядывает синева" → "Разлито солнце по земле" → 'свет' "в цветном стекле" → "Далекий отголосок хора". Пастернаковское "озеро" не лишено связи со смертью ("адам"), но это трансформирующая 'смерть' ("ад"), и поэтому его "озеро" смещено в сторону 'духовной трансформации' (оно, так сказать, ближе к 'раю', к 'небесному миру'), почему и появляется в данном цикле уже после раскрывшейся структуры мироздания.

"Слепые и глухие" в контексте "Когда разгуляется" - это те, кто не в состоянии увидеть незримой 'алтарной части' мироздания и услышать 'гласа бытия' ("Далекий отголосок хора", который "Мне слышать иногда дано"). Во внешнем же контексте это те, кому еще не открылась слава Господня, или те, кто еще не уверовал и не опознал в Христе Сына Божия - "Скажите робким душею: будьте тверды, не бойтесь; вот Бог ваш, придет отмщение, воздаяние Божие; Он придет и спасет вас. Тогда откроются глаза слепых, и уши глухих отверзнутся. Тогда хромым вскочит, как олень, и язык немого будет петь; ибо пробьются воды в пустыне и в степи потоки. И превратится призрак вод в озеро, и жаждущая земля - в источники вод; в жилище шакалов, где они покоятся, будет место для тростника и камыша" (Исаия 35: 4-7) или чудесная ловля рыбы и учение Христа на Геннисаретском озере (Лука 5: 1-11).

В этих контекстах пастернаковские "озера" оказываются 'чудотворным' локусом и реализацией "языка чудес" стихотворения "я видел, чем Тифлис..."¹²³. Но, чтобы воспринимать 'чудо' ('видеть' и 'слышать' или 'читать-понимать' "язык чудес"), необходима по крайней мере готовность к его восприятию, духовная активность ("вера" в "Не чувствую красот..."). "Слепым и глухим" противопоставлен здесь "фантазер". Однако "фантазер" в данном случае поставлен не только в позицию сверхобычного зрения и слуха, но и в позицию эквивалента "озер", т.е. в позицию 'чудотворца'. Синтаксический параллелизм "у озер | Слепые и глухие" и "У этих - фантазер" противопоставляет "слепым и глухим" - "этих" по признаку множественного числа и ставит знак равенства меж "озерами" и "фантазером" по признаку фонетического повтора (рифмы) с переводом 'множественности' в 'единственное' и 'перечислимости' в 'счету не подлежащее' (абстрактное обобщающее "фантазер" и "пятая стихия"). С другой стороны, "у озер" и "У этих" вводит своим формальным повтором тождество между "озерами" и "этими", "фантазер" же попадает в позицию 'видящего-слышающего' "этих". Результат таков, что "эти" оказываются 'чудотворным локусом', "фантазер" - способом реализации 'чудотворности', а 'чудо' или 'фантазия' - естественной средой, "стихией".

Наименование этой "стихии" "пятою" выводит мир за пределы 'природных' данных и сообщает ему характер 'сверхприродного', 'творческого', размыкающего естественные рамки в бесконечность (ср. мотивы: "дом без кром, [...], Как воздух, нескончаем" в "Счастлив, кто целиком..." и "хижины без прясел").

Согласно автокомментарию Пастернака, "пятая стихия" объясняется так: "К четырем «основным стихиям» воды, земли, воздуха и огня итальянские гуманисты прибавили новую, пятую - человека" (Пастернак 1985а, с. 592). Этот комментарий вводит в семантику данного цикла связь создаваемого образа Грузии с итальянским гуманизмом и в первую очередь с Возрождением, что сообщает Грузии характер универсального локуса культуры¹²⁴. Тем не менее он вовсе не исчерпывает значения "пятой стихии", и ее расшифровку надо искать в другом¹²⁵.

Если в данном стихотворении искать четыре остальных стихии, то им может соответствовать "ветерочек" ('воздух'), "озера" ('вода'), "край" и "хребта громада" ('земля') и с натяжкой "стрельба" ('огонь'). "Пятая стихия" не противостоит тут остальным четырем, а является как бы трансформирующим их звеном или же их трансформацией. Зато в рамках II строфы "пятая стихия" соотносится со "Слепыми и глухими" и родственна им по признаку 'чувства'. Последовательность "Слепые и глухие" → "фантазер" вызывает ожидание переименования "фантазера" не на "пятую стихию", а на 'шестое чувство'. Короче говоря, "пятая стихия" занимает тут место 'шестого чувства' и ему адекватна. Это значит, что Пастернаку тут было необходимо именно число "пять" с его символикой. Пастернаковское '5' производно от '2' и '3' в одних случаях, и в других - от '6', '10' (или '60'). Смысл числа '5' как '2' и '3' отчетливо раскрывается в "Так начинают..." (Пастернак 1965, с. 178-179):

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Шебечут, свишут, - а слова

Являются о третьем годе.

[...]

Так начинают жить стихом.,

где "два" соотносится с земным, 'звериным' началом (ср. в конце предшествующего "Я их мог позабыть? По родню...", там же, с. 178: "Я упал в самомнении зверя"), что соответствует общекультурной символике числа '2' как внутренне противоречивого, конфликтного, являющегося переходным звеном между смертью и жизнью, смертью и бессмертием и отвечающего представлениям о Матери-Земле или Magna Mater (ср. "Года в два От мамки рвутся в тьму мелодий"). 'Три' означает преодоление дуализма и торжество единства, духовный синтез и креативные способности (ср. в следующем после "Так начинают. Года в два..." стихотворении "Нас мало. Нас, может быть, трое..." - Пастернак 1965, с. 179-180: "Слетимся, ворвемся и тронем, | Закружимся вихрем вороньим | И - мимо! Вы поздно поймете. | Так, утром ударивши в ворох | Соломы, - с момент на намете - | След ветра живет в разговорах | Идущего бурно собранья | Деревьев над кровельной дранью"). 'Два' в "Так начинают..." не упраздняется появлением числа 'три', а вместе с ним образует 'пять', правда, пока разрозненное на два относительно самостоятельных звена. Тем не менее символика '5' почти буквально вербализована в финале "Так начинают..." под видом объединения (повторного) небесного и земного принципов ("Так ночи летние, ничком | Упав в овсы с мольбой: исполнься, | Грозят заре твоим зрачком", после чего наступает переход к числу "трое", но иного онтологического статуса, чем исходное 'три' в "третьем годе"). Самое важное, однако, то, что '5' как '2' и '3' являет собой у Пастернака 'стихию стиха' ("Так начинают жить стихом"), которая оказывается повторным воссоединением 'духа' и 'земли'. С этой точки зрения "пятая стихия" - стихия 'искусства', повторный возврат в мир порожденного этим же миром 'духа' ("духа земли").

Как производное от 'шести' и 'десяти' число 'пять' носит характер изначального устремленного к одухотворению 'логоса' каждого из проявлений мира. Его цель - стать 'логосом-единством', вновь стать 'пятью', но уже в ранге именно Логоса, осмысленного мироздания. Этот характер числа 'пять' голым глазом виден у Пастернака в "Охранной грамоте", в эволюции "пяти лепестных" "растений" в "пятиголовый остов собора" (Пастернак 1982, с. 192-193 и 253)¹²⁶.

В этом контексте 'чудотворство' "фантазера" как "пятой стихии" звучит как способность 'пересоздавать мир', сообщать ему 'второе бытие' (а в пастернаковских терминах - как способность создавать 'вторую вселенную' - ср. монолог Сен-Жюста в "Драматических отрывках" в примечании 33).

Поскольку тут речь о "пятой стихии", то '5' предполагает и другое прочтение: '4' и '1', т.е. как символ 'человека', с одной стороны, а с другой - начала организующего и претворяющего мир 'земной' ('4'). Тем самым "фантазер" как "пятый", т.е. как '1' по отношению к земному '4', возводится в принцип бытия, в основу всего сущего, и уравнивается по своему статусу с 'божественным' креативным началом. Отнюдь не случайно "Его застольный тост - Венец ее наряда", где 'она' - 'земля', названная тут как "хребта громада". Упоминание "венца" сообщает 'горам-земле' характер 'возлюбленной, невесты'; анатомическое же "хре-

бет" (в отличие от прежних "гор", "гряды") отсылает к библейскому мотиву сотворения Евы из ребра Адама. У самого Пастернака этот мотив эксплицитно звучит в "Мейерхольдам", посвященном художественному творчеству (Пастернак 1965, с. 201-202):

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.
[...]
И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Той же пьесою неповторимой,
Точно запахом краски дыша,
Вы всего себя стерли для грима.
Имя этому гриму - душа.

В менее эксплицитной форме, но все-таки отчетливо, он звучит и в "Путевых записках" под видом носящегося над водами 'благоухания' "табака" в "Как ко-чегар, на бак...", "народа"- 'Творца', создающего личность "По образу души" в "Счастлив, кто целиком...", и "духа земли" в "Япомню грязный двор..." (см. 2.1., 3.1., примечание 19). Именование же 'возлюбленной' "хребта громадой" отсылает к "Песне Песней": "Оглянись, оглянись, Суламита; оглянись, оглянись, - и мы посмотрим на тебя. [...] Шея твоя, как столп из слоновой кости; глаза твои - озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; нос твой - башня Ливанская, обращенная к Дамаску; голова твоя на тебе, как Кармил" (Песни Песней 7: 1-6). Но это именование пастернаковского "Я", тогда как "фагансер" ведет себя противоположным образом к "Песне Песней": не возлюбленная уподобляется миру, а мир (земля) уподобляется возлюбленной и возводится в ранг 'невесты'. При этом следует учитывать, что "венец" - не только и не столько свадебный атрибут, сколько символ чести и сама Слава, духовность высшего - божественного - порядка. Факт, что это "Венец [...] наряда", означает предел трансформации материального ("наряда"- 'природных проявлений') в духовное. Факт же, что это "Венец ее ('земли'- "хребта громады") наряда", сообщает "наряду" характер волшебной наузы (родственной "сорочке"), которая в системе Пастернака получает статус "души" (в отличие от фольклорной наузы, скрывающей сущность носителя) - ср. хотя бы трансформацию артиста-режиссера в носимый им грим в "Мейерхольдам" ("Вы всего себя стерли для грима. Имя этому гриму - душа") или трансформирующее переваливание "Я" "из дегтя в пух, из пуха в деготь" в "Охранной грамоте" (см. 7.2.6.).

8.3. "Стрельба", "шутка", "застольный тост" - стереотипный набор жанров поведенческой культуры, призванный идентифицировать грузин (а шире - кавказцев

вообще) и вносить некий локальный колорит¹²⁷. Но у Пастернака он осмысливается в иных категориях.

"Стрельба" наряду с "шуткой" и "тостом" трансформирована в 'украшение' и "наряд" ("Венец"). Это тот же глубинный механизм высокой культуры, который в "Охранной грамоте" трансформирует 'льва-завоевателя' в "панталоны", а "гильотину" в "дамскую брошку" (см. 7.2.1. и примечание 69). Иначе говоря, это механизм трансформации 'реальности' и 'практичности' в ранг 'второй реальности', культуры как таковой или - точнее - 'языка'.

Поставленные рядом друг с другом как 'украшения' "стрельба" и "шутка" превращаются во взаимозэквиваленты по признаку 'быть искусством' (а "фантазер" получает смысл 'искусного мастера'). И это тоже чисто пастернаковская системная эквиваленция - она покоится на устойчивой связи мотива "оружья" с творческим началом (о чем уже шла речь в 5.2. и в примечании 50).

Если учесть стихотворение "За прошлого порог..." с его последовательностью "квартал Оружья, кож и седел" → "ваш дух витал" → "ваш рассказ" → "Ваш будущий подстрочник", то станет заметной еще одна особенность. Прежде "оружье"- "дух" трансформировалось в "рассказ" и затем в "строфы" и их "подстрочник", в некую внетекстовую реальность. Теперь же "оружье"- "стрельба" возобновляются, но трансформируются и иной жанр - в "шутку" и затем в "застольный тост", а все вместе - в 'украшение'. "Подстрочником" "рассказа" и "строф" оказались в очередных стихотворениях (6 и 7) "книга с фронтисписом", "фолиант", "апокриф" и 'мироздание-храм'. "Шутка" же и как поведенческий, и как словесный жанр предполагает разрыв между планом выражения (языком) и планом содержания с упразднением всякого плана содержания (т.е. референтности). Шутка возможна тогда, когда один план выражения (ожидаемый адресатом) подменяется другим (неожиданным) и когда эта подмена самораскрывается (в противном случае шутка могла бы превратиться в обман). Шутка призвана вводить в заблуждение адресата и тут же его из этого заблуждения выводить. Заблуждение состоит в том, что адресат провоцируется к дешифровке ее текста (поведения) на одном (схематическом) языке, тогда как сам текст (поведение) зашифрован на другом (несхематичном и безреферентном). Смех, вызываемый шуткой, - смех над заблуждением и над схематическим мышлением. "Украсить" нечто "шуткою" - приписать чему-то способность вводить в заблуждение и одновременно самораскрываться. Это механизм самосознания и механизм самоопределения, показа, чем нечто является и чем нечто не является. Автор шутки, в свою очередь, демонстрирует свое (и подвергает испытанию чужое) чувство границ реальности и языка, знание о том, что есть что, и умение или мастерство владеть (пользоваться) условностью (языком культуры), а тем самым и свою власть над обеими сферами. Этот механизм "шутки" вполне отчетливо выражен у Пастернака словами "меткостью стрельбы", где "стрельба" поставлена в позицию дополнения и на деле речь не о ней, а о "меткости". "Стрельба" тут лишь повод для показа способностей "фантазера", его умений. Так осуществляется в цикле переход из реальности в семиосферу, в область культуры. Если до сих пор 'расшифровывался' природный мир с финальным раскрытием его духовной структуры или генезиса его духовности (вплоть до "духа земли"), то теперь этот же мир 'расшифровывается' как творенье культуры, как 'дух народа'. Трансформация "шутки" в "застольный тост - Венец ее

['земли'] наряда" превращает и окружающий физический мир (природу, землю, "край") в творенье той же культуры.

8.4. В "Я помню грязный двор..." "горы" сначала не 'горы', а "гор апокриф", некий 'тайный текст'. Впоследствии этот 'текст' обнаруживает свое 'содержание', которым оказывается "Кавказская гряда", постепенно трансформирующаяся в "весь южный склон" и потом в "мороз алтарей" и "дух земли". 'Материализуясь', горы повторно 'дематериализовались'. Это состояние сохраняется и в "Меня б не тронул рай...". Тут наблюдается последовательность повторного возникновения 'гор': "у озер" → "хижины" → "во весь свой рост Встанет хребта громада". Причем это возникновение сопровождается и как бы иницируется культурой обитателей "края | Родившихся в сорочке": "пятая" созидательная стихия "фантазер" → 'мастерство' ("арбы И хижины [...] шуткою украсил") → "застольный тост"- 'гимней'. Слова "Во весь свой рост | Встанет" - повтор по отношению к "во весь отвес" и "высясь пирамидой" (в "Я видел, чем Тифлис...") и "Кавказская гряда | Вставала", "весь южный склон" (в "Я помню грязный двор..."). Будучи повтором, они сохраняют за 'горами' смысл 'божественной архитектуры' ("пирамида", "Сады горы Давида", затем упоминание "алтарей"), но одновременно сообщают им и смысл 'народного творенья', т.е. претворения 'божественного' в 'человеческое' (ср. явственную антропоморфизацию: "во весь свой рост" вместо "отвеса" и "склона"; "хребта" вместо "гряда"; "Венец ее наряда" вместо "аниса", "садов", "серебряного оклада" и "мороза алтарей"). Короче говоря, это - повторное рождение 'гор' из мира 'божественного' в мир 'человека и природы'. Тем не менее эти 'горы' уже не 'геологические', а 'величие' "края"- 'народа': "Встанет хребта громада", т.е. не "хребет", а "громада", качество или атрибут 'горного хребта'. "Горами" эти 'горы' будут вновь названы в стихотворении "Чернее вечера...", однако необходимо помнить, что они производное от "хребта громады".

"Хижины без прясел" - трансформация 'перво-жилища'- "шалаша" (в "Как кочегар, на бак..."), "дома без кром" как "векам жилища", т.е. 'второго, духовного жилища' (в "Счастлив, кто целиком...") и 'мироздания-храма' (в "Я помню грязный двор..."). Теперь, однако, наблюдается следующие особенности. С одной стороны, возврат к бытовому жилищному жанру - "хижины" (а не "дом" или "комнаты дома" с особым значением пастернаковского локуса 'комната'), "без прясел" (вместо прежних "кром" или "балкона" и "галерей"). В этом отношении "хижины" родственны "шалашу", но уже второй, так сказать, 'пост-текстовой генерации'. С другой стороны, все прежние 'жилища' были направлены как бы 'вовне': "садовод" смотрит "на небосвод | Из шалаша"; "дом без кром" - "Как воздух, нескончаем", мир стихотворений 5 и 6 безотносителен к категориям 'интерьер - экстерьер'; "дом" в "Я помню грязный двор..." предполагает некий 'интерьер' (упоминаются "комнаты" и "окна"), но и этот 'интерьер' устремлен наружу ("балкон, Где жарили-сь оладьи"), а в очередной строфе становится 'архитектурной деталью' 'мирового храма'. Открытость сохраняется и в случае "хижин", но если проследить последовательность "край" → "у озер" → "хижины без прясел" → "застольный тост", то становится заметной эволюция в сторону эквиваленции 'дом - стол' и тем самым продвижение к 'святая свьгтых дома' - к 'столу', к средоточию 'жизни', к 'центру жизни'. По своему генезису и по своей функции 'стол' - соответствие 'мирового центра', 'священного алтаря', а также и

‘горы’ и ‘земли’. Так, и у Пастернака ‘стол’ оказывается трансформированными в быт ‘жертвенником’ и ‘алтарями’. Вырастающая у него “хребта громада” - не что иное как повтор мифологической семантики ‘стола’ - локуса мирового центра и локуса ‘воскресения’ (“во весь свой рост | Встает”). Итак, если прежде интерьер стремился вовне, то теперь экстерьер возвращается ‘вовнутрь’ и играет роль ‘интерьера’, но не отграниченного “пряслами”, а знаменующего собой ‘дом’-‘стол’ как ‘единящее’, ‘социообразующее’ начало (“Венец” как признак бракосочетания: “Его [...] тост - Венец ее наряда” может читаться как отсылка к древнему акту бракосочетания - девушка, на которую мужчина набрасывает платок или возлагает венец, становится его женой; этот обычай считается типичным для кавказских народов, но он был известен также и славянам).

Наименее ясна в данном стихотворении роль союза “Когда”, открывающего последнюю строфу. Одно из возможных его прочтений - ‘когда же’, которое подключало бы “хребта громаду” и к предыдущей серии “арбы”, “хижины”, и к ‘произведениям’ (или ‘порождениям’) “фантазера”. Другое прочтение более сложно.

Внезапный переход между третьей и четвертой строфами может восприниматься как пастернаковское ‘вдруг’, означающее ‘внезапное’ появление сверхобычного, часто получающего у Пастернака смысл носителя ‘творческого, поэтического начала’. Тогда данное появление “хребта громады” позволительно читать как один из вариантов ‘вдохновения’ типа “весталки” в стихотворении “Из суевья”, “будущности” в “Никого не будет в доме...” или сказочной “старушки” в “Охранной грамоте” (“Вдруг, как в сказке, у стола выросла милая сухонькая старушка” - см. примечание 92). В этом случае иной аспект открывался бы и в “наряде” - он отвечал бы, с одной стороны, ‘волшебной наузе’-“сорочке”, а с другой - пастернаковскому понятию ‘ткань существованья’ (как в “Пока мы по Кавказу лазаем...”).

Оба этих прочтения ведут к пастернаковскому мотиву ‘гора в комнате’, где и ‘гора’, и ‘комната’, равно как и ‘стол’, - эквиваленты пастернаковской категории ‘поэт’. Так, например, в “Людах и положениях” назван Толстой (Пастернак 1982, с. 440): “В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, и она [Софья Андреевна - Е.Ф.] была ее большой отдельною скалой. Комнату занимала грозовая туча в полнеба, и она была ее отдельною молнией”. Те же качества сообщаются потом - в грузинских главах - комнате дома Яшвили и поэту Табидзе: “Когда я думаю о Яшвили, городские положения приходят в голову, комнаты, споры, [...] искрометное красноречие Яшвили на ночных многолюдных пирушках.

Мысль о Табидзе наводит на стихию природы [...].

Плывут облака, и в один ряд с ними в отдалении строятся горы. И с ними сливается плотная и приземистая фигура улыбающегося поэта” (Пастернак 1982, с. 465-466; ср. еще примечание 124).

9.

Чернее вечера,
Заливистее ливни,
И песни овчара
С ночами заунывной.

В горах, средь табуна,
Холодной ночью лунной
Встречаешь чабана.
Он - как дольмен валунный.

Он - повесть ближних сел.
Поди, что хочешь, вызнай.
Он кнут ременный сплел
Из лиц, имен и жизней.

Он знает: нет того,
Что б в единеньи силы
Народа торжество
В пути остановило.

(Пастернак 1965, с. 392-393)

9.1. Зная, что "Меня б не тронул рай..." функционально соотносится с 'прологом' цикла, т.е. со стихотворением "Не чувствую красот...", вполне естественно ожидать, что структурная позиция этого стихотворения - "Чернее вечера..." - соответствует позиции "Как кочегар, на бак..." и что его общая семантика должна выражать такое же 'возникание' или 'конституирование' мира. Само собой разумеется, что не может быть тут речи о механическом повторе, и разумеется, что теперь такое же 'возникание' подразумевает не физический космос, а 'семиосферу' или мир как культурное достояние.

В некотором отношении "Чернее вечера..." - особенно первая строфа - является собой продолжение предыдущего "Меня б не тронул рай...". Если то завершалось трансформацией мира в 'стол', то это продолжает признак 'сужения' пространства и его устремленности к одной единой 'точке' вплоть до исчезновения. Явственнее всего эта тенденция выражена компаративами "Чернее", "заливистее", "заунывной", предполагающими постепенное нарастание соответствующих признаков до их абсолютного предела: "Чернее" → 'самое чернота', "заливистее" → 'сплошной ливень, потоп', "заунывной" - 'бесконечный единый звук' и 'самое тоска'. В иных категориях эта тенденция может быть определена как устремленность к некоему принципиально недифференцированному состоянию.

Все более черные "вечера", непрерывные "ливни" (своей 'затяжностью' отличные от бурных ливней пастернаковского лета), затем упоминание "холодной ночи" и 'удлинение ночей' ("С ночами заунывной" подразумевает также и повышенную частотность "ночей", 'укорачивание дней' вплоть до их вытеснения) создают представление о поздней осени (хотя по определенным соображениям осень тут вовсе не упоминается), а тем самым о приближении мира к критической 'зимней' точке, означающей у Пастернака 'гибель' или 'смерть' мира, "не время

года, | А гибель и конец времен" ("Город" - Пастернак 1965, с. 401). Знаменательно при этом, что первая строфа лишена каких-либо пространственных показателей. Все признаки так или иначе связаны с представлением о времени и длительности (кроме, конечно, признаков интенсивности *in minus*, т.е. устранения всякой признаковости). Иначе говоря, если стихотворение, "Меня б не тронул рай..." завершается пространственной 'сжатостью' до оси 'стол-гора', то это ведет к 'исчезновению времени', что может означать как уход к истокам времен, так и снятие с мира его 'синтактики' и превращение в некий недискретный, а тем самым и 'не-текстовый', поток.

9.2. Пастернаковские "вечера", "ночь" и 'осень-зима' во многом эквивалентны друг другу. Прежде всего они - переходные моменты, моменты трансформации мира в очередное состояние. Поэтому они и 'разрушительны' - знаменуют собой 'конец' предшествующего состояния, и 'созидательны' - предваряют очередное состояние и даже являются необходимым условием его порождения. Так, например, в стихотворении "Весенний день тридцатого апреля..." (Пастернак 1965, с. 376) - "Вечерний мир всегда бутон кануна", а в стихотворении "Осенний лес" (Пастернак 1965, с. 457-458) сжатое до точки топкое пространство "западня"- "трясина" распахивается внезапно в новое мироздание: "И вот, за петухом петух | Отметят глоткою, как вехой, | Восток и запад, север, юг. | По петушиной перекличке | Расступится к опушке лес | И вновь увидит с непривычки | Поля и даль и синь небес". Но такое перерождение вовсе не происходит автоматически. Оно исходит из изначально заложенной в мире тенденции к перерождению. В одних случаях эта тенденция вычленяется Пастернаком и приобретает черты самостоятельного персонажа (типа 'поэта' в его зимнем мире; "петухов" в осеннем мире, как в процитированном отрывке из "Осеннего леса"; 'памяти', как в "Про эти стихи" или в "Весенний день тридцатого апреля..." и т. п.). В "Чернее вечера..." эта роль поручается "овчару"- "чабану". Необходимо, однако, подчеркнуть, что тут нет никакой магии. Самостоятельность данных персонажей относительная: все они - порождения (часть) все того же мира, его 'самосознающая' ипостась. Так, в частности, "овчар"- "чабан" не некто извне, а "дольмен валунный", т.е. дифференцирующаяся и дифференцирующая тенденция, противостоящая полной унифицированности. Кстати, данная тенденция присутствует уже в инициальной 'черноте'.

В пределах цикла данная 'чернота' восходит к мотиву "кочегара", а тем самым - подразумеваемого 'угля', поднимающегося вверх "запах", который затем трансформирован в "духа земли", и мотива 'флота' как предтечи 'духа-мысли' (хотя 'мысль' как таковая получит свое вербальное выражение лишь в стихотворении 11 - в "Еловый бурелом...").

Установив этот круг смыслов для 'черноты', можно теперь обратиться к контексту. Возьмем один из наиболее эксплицитных - из стихотворения "Станция" (из цикла "Уральские стихи" - Пастернак 1965, с. 219-221). Вот его заключительные строфы:

Что ж вдыхает красоту
В мленье этих скул и личек? -
Мысль, что кажутся Хребту
Горкой крашенных яичек.

Это шеломит до слез,
Обдает холодной смутой,
Веет, ударяет в нос,
Снится, чудится кому-то.

Кто крестил леса и дал
Им удушливое имя?
Кто весь край предугадал,
Встарь пугавши финна ими?

Уголь эху завещал:
Быть Уралом диким соснам.
Уголь дал и уголь взял.
Уголь, уголь был их крестным.

Целиком пошли в отца
Реки и клыки ущелий,
Черной бурей лица,
Клиньями столетних елей.

Словоформа "Хребту" в контексте 'горки' "крашенных яичек" становится тут эквивалентом 'Христа'. Урал, таким образом, получает статус 'Бога'. Но Пастернак движется вспять, к пре-тексту, откуда и вопрос о 'крестителе', т.е. о Предтече. 'Предтечей' оказывается "эхо", 'отзвук звука', самим же 'звуком' и 'Богом' назван "уголь": слова "Уголь дал и уголь взял" почти буквальная цитата из Ветхого Завета (отсюда слово "завещал" и отсюда мотив "сосен" как признака 'тварного, смертного' мира в отличие от финальных "столетних елей", знаменующих собой явленную в 'хвойном'-'смертном' мире 'вечность'): "И сказал: как я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь. Господь дал, Господь и взял; да будет имя Господне благословенно!" (Иов 1: 21)¹²⁸. Последняя строфа - мир как сотворенный по образу самого Творца, мир как 'лик Божий'. В плане выражения 'лик' этот ужасен (что соответствует библейскому представлению о Боге), но его сущность - именно "красота". "Красота" же обнаруживается только благодаря 'воскрешающей' "мысли" или "мысли" о 'воскресеньи' ("вдыхает красоту | В мленье этих скул и личек" - "Мысль, что кажутся | Хребту горкой крашенных яичек", т.е. символом и 'Исхода' и 'Пасхи-Воскресенья', исполнения Завета; ср. упоминание строфой выше знамения Завета - "Сладость радуги нагорной"). В "Путевых записках" этому 'Богу-Углю' соответствует "кочегар" и 'благоухающий' "табак", трансформированные затем в "духа земли", а теперь получившие вид "черных вечеров"¹²⁹. Однако самое интересное для нас другое - то, что этот 'Бог' - 'чернолик' ("Целиком пошли в отца | Реки и клыки ущелий, | Черной бурей лица").

Отчасти эта 'черноликость' нам уже знакома по "Охранной грамоте", где венецианки изображаются как "смертельно насурмленное лицо черного венецианского платка" (Пастернак 1982, с. 253). Приведем теперь другой пример, из лирики - "Ландыши" (Пастернак 1965, с. 209):

С утра жара. Но отведи
 Кусты, и грузный полдень разом
 Всей массой хряснет позади,
 Обламываясь под алмазом.
 [...]
 Укрывшись ночью навесной,
 Здесь белизна сурьмится углем.
 Непревзойденной новизной
 Весна здесь сказочна, как Углич.

Если учесть промежуточное звено - "наземь с потного плеча | Опушенный стекольный ящик"¹³⁰, то "уголь" в данном случае оказывается предтечей "алмаза", почему их оба следует рассматривать совместно (так же и в "Охранной грамоте" мотив "насурмленного лица" сопровождается мотивом "царапин алмазных огоньков"). Как уже говорилось, "уголь" у Пастернака соотносится с истоком миротворческой энергии (ср. "После дождя", где "луч"- "уголек" переводит мир из состояния хаоса в новое гармоническое образование: "И миг недалек, как его уголек | В кустах разожжется и выдует радугу" - Пастернак 1965, с. 95). Близок к этому значению и 'алмаз' с его распространенной символикой 'света, яркости', 'великолепия бытия' и соотносительностью с излучением мистического 'Центра' и с представлением о 'глубокой мудрости' (что у Пастернака выражено эквивалентностью "мысль" = 'Бог' = "Уголь" в стихотворении "Станция"). Переход от мотива 'алмаза' к "углю" в "Ландыше" - переход к 'пре-тексту' 'алмаза', к началу начал осмысленного бытия¹³¹. Но "уголь" тут одновременно и 'чернота' ("белизна сурьмится углем"), которая тоже знаменует собой скрытый источник знаний о тайнах бытия, но кроме этого и условие произрастания (порождения) всего сущего. По этой, в частности, причине многие божества, связанные с плодородием, с креативностью жизни и мира, изображались с черным лицом, а иногда и с черными руками (как, например, мать-земля Диана Эфесская). Вот этот подтекст и стоит за пастернаковским черноликим Богом-Углем в "Станции", за черноликостью венецианок и 'темноликостью' встречаемых венецианцев вообще в "Охранной грамоте", за чернящей себя "белизной" в "Ландышах" (где это эксплицировано мотивом 'роста': "Он отделился и привстал, | [...], | На палец, на два от листа, На полтора - от корневища", а в финале - мотивом "перчатки" - тот же 'уголь', но уже преобразованный в 'белизну-свет' нового характера и играет роль трансформирующей волшебной облагораживающей наузы) и за "кочегаром" и 'черными вечерами' в разбираемом цикле. Последнее станет еще очевиднее, если вспомнить, что "кочегар" - эквивалент "чертополоха"- 'черта'- 'черномазого'. Напомним, однако, что пастернаковская 'чернота' несамостоятельна и не является отправной точкой пастернаковского мира. Будучи 'началом начал', композиционно она ситуируется как точка устремления актуального состояния мира, в которой мир достигает своего первоначала и из которой он вновь воскресает, но уже в иной ипостаси (такова и 'чернота' Венеции в "Охранной грамоте" - она 'вторичное' трансформирующее состояние мира, а не его начало в абсолютном смысле). Мир как таковой у Пастернака либо уже существует, либо, если и возникает, то возникает он без 'черноты', а из некоего 'хаоса'. Возникающий из

‘хаоса’ носит характер материального, физического мира (как в “Как кочегар, на бак...”), возникающий из ‘черноты’ носит характер мира ‘культурного’, одухотворенного (как в случае Венеции в “Охранной грамоте” или разбираемого “Чернее вечера...”). Тем не менее некие признаки конституирования мира вообще в стихотворении “Чернее вечера...” сохраняются.

9.3. В разбираемой строфе связь ‘черноты’ с ‘интеллектуальным’ или ‘семиотическим’ началом реализуется в упоминании “ливней” и “песен” и в самой последовательности этих мотивов, отражающей их внутреннюю трансформацию: ‘чернота’ → “ливни” → “песни” (о связи пастернаковских “дождей” и “ливней” со словом и речегенным началом см. в примечании 30). Также рече- и стихогенна у Пастернака и “ночь”, тут завершающая всю эту последовательность.

Переход же от “вечеров” к “ночам” осуществляет переход в наиболее критическое состояние пастернаковского мира, к истокам всякой креативности, где возможен уже только либо ‘конец всего’, либо принципиальное перерождение. В этом отношении пастернаковская ночь амбивалентна - она и изначальный хаос, и инициатор организованности. Все более “заунывные” “песни овчара” подсказывают, что здесь предел также и ‘текстовости’ (см. 9.1.), поскольку ‘заунывность’ предполагает внутреннюю недифференцированность, недискретность, монотонию. Мир данной строфы в этом отношении устремлен к одному звуку или к одной ‘архемелодии’. В некоторых случаях у Пастернака эта ‘архемелодия’ получает выражение ‘комариного плача’ (см. “Степь” и примечание 15; ср. еще в стихотворении “Любка” - Пастернак 1965, с. 210-211 - “Когда на дачах пьют вечерний чай, | Туман вздувает паруса комарьи, | И ночь, гитарой брякнув невзначай, | Молочной мглой стоит в иван-да-марье”, где ‘комариный’ мотив связан одновременно с “парусами”-‘мыслью’ - ср. 2.3., - с ‘музыкой’, ‘ночью-мглой’ и с функцией ‘мировой лестницы’, объединяющей противоположные полюсы в “иван-да-марье”), в иных - ‘овечьего блеянья’ (ср. в “Любимая - жуть! Когда любит поэт...” - Пастернак 1965, с. 149: “И таянье Андов вольет в поцелуй, | И утро в степи, под владычеством | Пылящихся звезд, когда ночь по селу | Белеющим блеяньем тычется”), а в еще иных - ‘музыки-коровьей кожи’ (ср. в “Охранной грамоте” - Пастернак 1982, с. 242: “Где-то неподлеку музицировало его стадо. Звяканье колокольчиков падало ленивыми встрясками и отмахками. Музыку сосали слепни. Вероятно, на ней дергом ходила кожа”). Несмотря на разительную разницу в плане выражения, все это - эквиваленты. Комар, овцы и стадо (коров) объединяются их общей причастностью к исходному хаосу и к общему креативному началу, выражаемому в народных представлениях властителем мира Волоса-Велеса и его ипостаси - пастуха. Это народная основа разбираемых эквиваленций у Пастернака и эксплицитна (ср. хотя бы в “Волнах” в “Здесь будет все: пережитое...” - Пастернак 1965, с. 343, где мир уподоблен ‘стаду скота’, а “небосвод” - ‘быку-пастуху’) и очень устойчива.

Выбор “овчара” (а не ‘комара’ или ‘коровьего стада’, как это предполагалось в одном из автографов предыдущего стихотворения - см. примечание 124) мотивируется, по-видимому, и локальным колоритом, и ‘осенним’ временем года, и - самое главное - более сильной связью ‘овец’ с представлением о первичном, пред-тварном, хаосе и об исходной материи мира или ‘шерсти мира’ (что имеет также и библейские коннотации; ср. распространенность у Пастернака мотивов

‘волосатости’, ‘волохатости’, ‘пушистости’, ‘колючих’, ‘мшистых’ или ‘шерстистых’ растений и фактур, особенно в картинах ‘хаотического’ мира - в частности, ср. связь ‘ваты’, ‘ночи’, ‘болота’ и ‘мелодий’ в “Кругом семяющей ватой...” - Пастернак 1965, с. 364: “Кругом семяющей ватой, | Подхваченной ветром с аллея, | Гуляет, как призрак разврата, | Пушистый ватин тополей. | А в комнате пахнет, как ночью | Болотной фиалкой. [...] Но грусть одиноких мелодий | Как участь бульварных семян, | Как спущенной шторы бесплодь, | Вводящей фиалку в обман”; доскажем еще, что мотив ‘овец’ как первоизданного хаоса и мотив ‘шерсти мира’ в высокой степени свойственен Мандельштаму, а мотив ‘волосатости’ как признака креативного творческого мирового начала - Хлебникову)¹³². Выбор не ‘овец’, а “овчара” вводит определенный сдвиг с мира на его ‘властителя’ и ‘организатора’ или ‘творца’. Поэтому в смысловом (и сюжетном) движении текста естественно ожидать переоформления мира в организованный космос.

9.4. Переход от мотива ‘овец’ к мотиву ‘коней’ (который вводится упоминанием “табуна”) - переход к большей организованности, а также к более высокой духовности. Кони, в отличие от овец, - уже не хаотическое состояние космических потенций, а определенное их выражение. Кроме того, кони - согласно большинству мифологических представлений - посредники меж ‘подземным’ и ‘небесным’ мирами и в этом отношении являются соответствием ‘мирового древа’ или ‘мировой оси’. Вряд ли случайно своего “чабана” локализует теперь Пастернак “В горах, среди табуна”. “В горах” значит и ‘высоко’, ‘меж небом и землей’ и ‘в окружении гор’, что локализации “чабана” сообщает характер центра во всех отношениях. Этот смысл повторен еще раз в “среди табуна”, но с некоторой модификацией. “Среди” вызывает представление о ‘круге’, с одной стороны, а с другой - о срединном положении в гуще космических сил или потенций, что сообщает “чабану” и характер ‘качественного центра’.

Мотив “ночи” сохраняется; теперь, однако, это “лунная” ночь. “Лунная” как ‘светлая’ выводится из предшествующей ‘черноты’ и ее пастернаковских связей и ‘углем’ и ‘светофоричностью’ (см. 9.2.; кроме того, в общекультурных представлениях о ‘темноте-черноте’ всегда присутствует идея порождения ‘света’ именно ‘темнотой’-‘ночью’: у греков, например, ночь - не только родительница богов, но и родительница солнца). “Лунная” как ‘лунная’, т.е. связанная с луной, выводится из ‘овец’ и ‘пастуха’ (“овчара”-“чабана”). По тем же распространенным мифологическим представлениям, овцами именуются звезды, а их пастухом - луна (с данной точки зрения вся эта картина - не что иное, как перевод на язык мифологии строф III-V стихотворения “Как кочегар, на бак...”, где речь именно о звездах и о Млечном Пути). У Пастернака такой переход - только отчасти дань народной мифологии, в принципе же он мотивируется самой пастернаковской системой, в частности - связью его “неба” со скотом, в том числе и с мотивом ‘коня’ (ср. хотя бы стихотворение “Мертвецкая мгла...” - Пастернак 1965, с. 360-361, где упоминается “Битюг небосвода”¹³³).

Равным образом сохраняется и мотив ‘пастуха’. Слово “чабан” в русской традиции преимущественно соотносится с ‘пастухом овец’, хотя может относиться также и к ‘пастуху коней’. Перенесение “чабана” в окружение “табуна” сохраняет его тождество с “овчаром”, т.е. с началом, властным над силами ‘хаоса’, и одновременно соотносит его с ‘конем’ как ‘посредником’ между противоположными

мирами. Тем самым "овчару"- "чабану" обеспечивается связь с 'психопомпом', водителем душ в потустороннем царстве (такова и основная символика 'пастуха' в распространенных европейских представлениях). Этот его аспект эксплицируется затем в следующей строфе. А пока, в менее явном виде, он выражен эпитетом 'холодный'. Если "лунная" ночь восходит к аспекту 'черноты' как 'мудрости', то 'холодная' занимает позицию прежней "песни" ('заунывной') и может означать 'молчание', 'тишину', 'беззвучный звук бытия' или некое 'чистое знание', не вербализуемую (лишенную плана выражения) мысль. В пределах данного цикла этот 'холод' продолжает, несомненно, семантику "ледников", "мороза алтарей" и "вьюги многогодней" стихотворения "Я помню грязный двор..." (что тем вероятнее, что первые две строфы вполне отчетливо соотносятся с переходным 'угнетенным' состоянием "туч"- "толпы страшилищ" горных ледников). 'Интеллектуальность' "холода" проступит еще явственнее, если помнить о связи 'черноты'- 'угля' с 'мыслью', с одной стороны, а с другой - о предваряющем эти 'горы' упоминании "озер" (в "Меня б не тронул рай..."). Отсутствующее здесь промежуточное звено, которое бы связывало "озера" и "горы" по интеллектуальному признаку, обнаруживается в не столь отдаленном по времени написания (1931 год) стихотворении "Не волнуйся, не плачь, не труди..." (Пастернак 1965, с. 358):

И над блюдом баварских озер
С мозгом гор, точно кости мосластых,
Убедишься, что я не фразер
[...]
Как росток на свету распрямясь,
Ты посмотришь на все по-другому.

Собственно та же семантическая подмена наблюдается и по отношению к смене стихов "Чернее вечера, Заливистее ливни" стихом "Холодной ночью лунной", поскольку пастернаковские "ливни" и 'интеллектуальны', и 'светоносны' (что не противоречит также и общемифологическому пониманию дождя как эквивалента света и 'небесной влаги мудрости'). Если учитывать только семантику, то смена плана выражения отражает изменение в организации исходного семантического ядра, его перестройку из сплошного недискретного потока в уже более расчлененный и пространственно раздвинутый мир.

Установить фактическую полную нагрузку глагола "Встречаешь" вряд ли возможно без детального разбора более широкого пастернаковского контекста и всего фонда его глагольных форм. В рамках только этого стихотворения он призван прежде всего вычленив "чабана" из общего мирового потока и сообщить ему характер личности. Так, если в случае "овчара" трудно говорить о его вычленимости (речь не об "овчаре", а о "песнях", которые и семантически, и синтаксически сливаются с остальными проявлениями мира данной строфы), то "чабан" помещен в конце трехстихового предложения как самостоятельный 'объект', а его синтаксическая позиция получает характер цели речи и мира: речь и мир превращаются в аналог пути к "чабану". Неопределенная же форма "встречаешь" приписывает ему свойство 'обязательного', 'закономерного' (а не частного или факультативного) элемента этого мира. Этот и другие учтенные нами

смыслы синтетизированы в последнем стихе строфы - "Он - как дольмен валунный" (в издании Пастернак 1985а, с. 351, этот стих звучит несколько иначе: "Он - как утес валунный").

9.5. Слово "дольмен" происходит от французского dolmen, восходящего к бретонскому tol - 'стол' и men - 'камень'. Оно обозначает мегалитические постройки из вертикально уставленных каменных глыб и перекрытых сверху большой каменной плитой. Так называются также и жертвенные священные камни-алтари друидов. Дольмены известны и на Черноморском побережье Кавказа и в Крыму, где они сооружались в 3-ем и 2-ом тысячелетие до н. э. и были использованы вплоть до 1-го тысячелетия до н. э. Предполагается, что дольмены были предназначены для захоронения родовых старейшин, а первоначально были родовыми святилищами, постепенно превратившись в усыпальницы.

Появление "дольмена" в тексте цикла подготовлено упоминанием "алтарей" и "туфа" в "Я помню грязный двор...", 'стола'-'горы' в "Меня б не тронул рай..." и "пирамиды" в "Я видел, чем Тифлис...". Но если те варианты были, так сказать, 'безличны' и 'сверхъестественны', то "дольмен" передает свои признаки 'древнего родового начала' и 'священного центра' человеку - "чабану". Связь же с усыпальницей повторяет в "чабане" его семантику 'пастуха'-'психопомпа' (см. 9.4.), теперь с переводом в плоскость 'исторической памяти' и 'связи времен' (откуда потом совершенно естественно он будет переведен в категории 'повести', а в вариантах - в летописца царевича Вахушти).

Эпитет "дольмена" - "валунный" - соответствует характеру камней, из которых сооружались дольмены. Но кроме этого он вводит в текст более отчетливо выраженный мотив 'камня'. С одной стороны, 'камень' отсылает к кавказской мифологии. С другой - обладает собственной традиционной значимостью.

В контексте предваряющих "ливней" связь с мифом просматривается вполне однозначно. Кавказский миф говорит: "В своем начале мир был залит водой. Великий бог-творец воздвиг между этих вод камень" (см. статью "РОСК" в: Cirlot 1981, p. 274; ср. также уже отмечавшуюся в 2.4. возможную отсылку к мифу о Квириа и Гмерти в стихотворении "Как кочегар, на бак...").

Собственная значимость камня более сложная. В первую очередь, он противопоставляется земле как источник человеческой жизни источнику растительного и животного мира. В противопоставлении воде и песку или пыли камень знаменует сплоченность, единство, постоянство, неподвластность времени и смерти и самотождественность. Эти аспекты 'камня' расшифровываются затем в IV строфе стихотворения. С "дольменом" эпитет "валунный" объединяется и еще по одному признаку, по признаку 'камень' как жилище Бога и предков или рода (ср. библейский Вефиль, буквально - Дом Божий, в: Бытие 28: 18-22: "И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его. И нарек имя месту тому: Вефиль; [...] И положил Иаков обет, сказав: если Бог будет со сном, и сохранит меня в пути сем, в который я иду, и даст мне хлеб есть и одежду одеться. И я в мире возвращусь в дом отца моего, и будет Господь моим Богом: То этот камень который я поставил памятником, будет домом Божиим").

На этом формирование мира как такового в данном стихотворении завершается. Остальные строфы - разработка центральной категории мира, "чабана"¹³⁴.

9.6. "Села" в ключе жанра "записок" (см. 0.0.-0.3.) появляются как экспликация мотива 'пастуха', подразумеваемой 'отары овец' и "табуна", которые предполагают наличие окрестных поселений и горцев, занимающихся разведением скота. Но это наименее продуктивный смысл данного стихотворения (и цикла вообще). Текстопорождение покоится тут на других аспектах, на других значимостях. В первую очередь "села" (равно как и мотив 'пастуха') - конкретизация мотива "народа" и 'рода' (см. "Счастлив, кто целиком..." и 3.1., 3.3.). В рамках же самого стихотворения "села" как иное наименование "народа"- 'рода' выводится из семантики "дольмена" как 'родового центра' и из присутствующего в "дольмене" 'стола' как 'единящего всех в один дом-семейство' (см. 9.5., 8.1. и 8.4.). Эпитет "ближние" по своему значению соответствует 'округе' и повторяет семантику слова "среди". Тем самым данный мир из аморфного состояния в первой строфе трансформируется в мир заселенный, человеческий. "Чабан" же претерпевает трансформацию из невычленимого носителя "песен" в, так сказать, пространственный центр 'человеческого локуса' (он уже не "среди табуна", а 'среди' "ближних сел"). Стих "Поди, что хочешь, вызнай" ставит его также и в позицию центра всех дел 'округи', центра 'семиосферы', куда направляются все 'сведения' ("что хочешь, вызнай" = 'узнаешь все, что только захочешь' - трансформация пространственной и духовной открытости "народа", т.е. мотивов "Народ, как дом без кром" и "хижины без прясел"). "Повесть", в свою очередь, вводит диахронический или исторический аспект в эту семиосферу. В результате "чабан" - 'центр' синхронного состояния данной семиосферы и носитель истории, хранитель традиции.

В системе жанровых обозначений, упоминаемых в пастернаковской лирике, "повесть" не имеет оформленного текстового характера, это сами события (безразлично, давние или же актуальные). Даже если они и рассказываются, то не предполагают расхождения между повествуемым и повествованием, т.е. не предполагают никакой перестройки (ср. "За прошлого порог Не вносят произвола"). В терминах Смирнова пастернаковская "повесть" соотносима с "эпизодической памятью": "Эпизодические следы откладываются в памяти в историческом порядке - в той последовательности, в какой один акт восприятия сменяется новым. Эта «моторная», «первичная» очередность следов может быть разнообразно перепорядочена с помощью элементов семантической памяти, которые концептуализуют элементы эпизодической памяти и позволяют индивиду связывать последние в ассоциативные группы" (Смирнов 1985а, с. 135-136). В этом смысле пастернаковская "повесть", если даже и повествуется, - равна самой истории, получающей свою 'вторую жизнь'. Для того, чтобы она стала художественным образованием, необходим еще один ее 'повтор' (который, даже если и не перестраивает повествуемое, трансформирует в иной статус, в иной семиотический ранг). Легко заметить, что все упоминаемые в "Путевых записках" жанры (за исключением "строф" в "За прошлого порог...") носят 'первичный', 'бытовой' характер. Их внутренняя дифференциация идет не по критерию 'художественному', а по критерию культурной общественной функции. Так, в частности, должен тут рассматриваться, например, и "тост" (ранее бывший "гимном" - в "Счастлив, кто целиком..."), т.е. как жанр народного быта. Так же должны тут читаться и "песни овчара". Оговариваемая особенность жанровой шкалы цикла объясняет, почему в

данном цикле каждый очередной 'речевой жанр' ('текст') тут же трансформируется в 'реальность': теряет свой план выражения и становится миром следующего звена, уводя вглубь мироздания или в сущность культуры ("подстрочник" → "Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам"; "книга с фронтисписом" → "Сады горы Давида"; "фолиант" → "Я помню грязный двор"; "апокриф" → "толпа страшных" и затем "алтари" и "дух земли"). Более сложна в этом отношении последовательность "застольный тост" → "песни овчара" → "повесть ближних сел" → "кнут". С этого момента начинается, так сказать, 'семантическая память' - власть над словом и власть над памятью. По этой причине данные жанры уже не раскрываются в пространственные структуры мира, а переходят из одного в другой, все более усложняясь, и в пределе должны привести к художественным жанрам и к трансформации мира в 'поэта'. И тут как раз и открывается исключительная позиция пастернаковского "чабана".

9.7. Непосредственно из "песен" мотив "повести" не выводится. Он возникает из "ливней" и 'осеннего' ореола первой строфы. Связь пастернаковской "повести" с внешним осенним и зимним миром однозначно выражена, например, в "Зиме" (Пастернак 1965, с. 71): "Прижимаюсь щекою к воронке | Завитой, как улитка, зимы. | [...] «Значит - в море волнуется»? В повесть, | Завивающуюся жгутом, | Где вступают в черед, не готовясь? | Значит - в жизнь? Значит - в повесть о том, | Как нечаян конец?" или в "Городе" (Пастернак 1965, с. 216): "Гроном дорожек, с аркады вокзала, на краю заповедных рощ, | Ты развернут, роман небывалый, | Сочиненный осенью, в дождь. | Фонарями, - и сказ свой ширишь | О страдальце бельэтажей, | О любви и о жертве, сирень, | О рассроченном платеже".

Переход от 'осени-ливней' к "повести" осуществляется через "дольмен" как 'носителя истории' и через "чабана" как 'связывающего звена', 'посредника-психопомпа'.

И 'пастух' и 'психопомп', как известно, имеют определенное отношение к 'поэтическому началу'. Данный 'пастух' должен потому обладать и некоторыми свойствами 'поэта'. В некоторой степени они присутствуют в "песнях", хотя эти "песни" скорее всего 'несловесны' (они все "заунывней") и родственны пастернаковской "мелодии" или 'музыке' (ср.: "Так начинают. Года в два | От мамки рвутся в тьму мелодий, | Шебечут, свищут, - а слова | Являются о третьем годе. | [...] Так начинают жить стихом" - Пастернак 1965, с. 178-179), что означает всего лишь некую изначальную устремленность к 'поэзии', отдаленное 'до-речевое', а точнее - 'до-стиховое' состояние. На потенциальную 'стихо-творную' способность "чабана" указывает и его локализация "среди табуна", т.е. в 'стихо-генном' окружении - ср. связь мотива 'коня' с 'поэтом', отчетливо выраженную в "Балладе" (1916 года; Пастернак 1965, с. 96), где одновременно с этими мотивами связан и мотив 'плети' и 'ливня':

Поэт или просто глашатай,
Герольд или просто поэт,
В груди твоей - топот лошадный
И сжатость огней и ночных эстафет.

Кому сегодня шутится?
 Кому кого жалеть?
 С платка текла распутица,
 И к ливню липла плеть.

Но заметим, что "чабан" - не 'повествователь', а "повесть" ("Он - повесть ближних сел"), он сам - творение народа и его память (ср. мотив "народа" как творца личности в "Счастлив, кто целиком...").

Это отождествление или эта трансформация произошла на двух уровнях: на уровне чисто пастернаковского текстопостроения и на уровне реализуемого мира.

Последовательность "песни овчара" → "Он - как дольмен" → "Он - повесть" имеет своим поворотным моментом сравнение "как дольмен", повышающее ранг "овчара"-"чабана" и переводящее его в статус 'истории' или 'памяти'. Очередной стих: "Он - повесть ближних сел" реализуется уже в пределах нового статуса, на очередном уровне мироустройства. На уровне реализуемого мира трансформирующее звено то же: "дольмен", но оно тут носит характер 'воскресающего' звена. То, что было "песнями" и что было помечено тенденцией к 'исчезновению' ("С ночами заунывной"), действительно 'замирает' в "дольмене" и как носителя 'смерти' (т.е. как локусе 'захоронения'), и как 'безгласном камне' ("дольмен валунный"; кроме того, полная беззвучность и полная 'неподвижность' мира этой строфы). Переход к "повести" не возобновляет 'звука', но зато возобновляет 'текстовость'. 'Мелодия' через "чабана"-"дольмен" трансформируется в 'готовность быть текстом' ("Поди, что хочешь вызнай"). При этом стоит еще обратить внимание на то, что "песни овчара" - "песни" не его 'сложения', они тут однородны с остальными проявлениями мира: 'чернотой вечеров' и 'заливистостью ливней', а "овчар" всего лишь их 'носитель' или 'проявитель'. В итоге уже тут намечается реляция 'песни - автор овчара', которая эксплицитно выражается в "Он - повесть ближних сел". Последних два стиха строфы III ставят его в положение 'самослагающейся' или 'саморассказывающейся' "повести": "Он - повесть", и он же "кнут ременный сплел Из лиц, имен и жизней". Мир или 'народ', умеющий претвориться в собственную "повесть"-"кнут", обретает свою силу, свое самотождество и в состоянии противостоять 'хаосу' и 'небытию' (см. строфу IV).

9.8. В контексте мотива 'пастуха' ("овчара" и "чабана") мотив "кну́та" появляется вполне естественно как некая реалья. Но поскольку данный 'пастух' - план выражения сущности мира (и 'народа'), то равным образом и "кнут" должен обладать некими свойствами, выражающими эту же сущность, и быть (соответственно функции всякого атрибута) дубликатом 'пастуха'-"повести".

"Кнут" входит в системе Пастернака в ту же серию мотивов, что и "бич", "плеть", "хлыст", "ремни", "жгут", "бечева", корабельные "снасти", "нитка", "сученая нитка", "шелк", "паутина" и т. п. Возможно, что у Пастернака предполагается их некая внутренняя дифференциация, но для этого были бы необходимы специальные детальные исследования. Для наших же целей вполне достаточно рассматривать их как взаимоварианты, т.е. как варианты 'мировой ткани' или 'мировой пряжи' с функцией связывающего переходного звена от состояния 'хаоса',

‘шерсти мира’ до ‘текстильного’ или ‘текстового’ упорядоченного состояния мира, т.е. мира, преобразованного в осмысленное и обладающее смыслом целое. Само собой разумеется, что эти мотивы могут появляться у Пастернака только в определенных позициях (состояниях) его мира. Они не могут, например, предшествовать "ливням" или мотивам ‘хаоса’ или ‘уборки’ и ‘стряпни’, наоборот - они могут выступать именно после этих мотивов и именно как их следствие. Зато мотив ‘слова’ или ‘речи’ может либо им сопутствовать или же следовать после них. Эта позиция, естественно, сопряжена с высокой степенью интенсивности пастернаковского мира. Мир должен войти в ту фазу трансформаций, после которой должен следовать переход в иное качество. Поэтому "кнуты", "плети", "хлысты", "ремни" и т. д. появляются в моменты наивысшего напряжения и являются собой его ‘предел’ и ‘выход’ в очередную фазу.

С данной точки зрения "кнут" в "Чернее вечера..." в гораздо меньшей степени мотивирован упоминанием "овчара" или "чабана", чем "ливнями" (если "ливни" требуют появления инварианта ‘плеть’, то мотив ‘пастуха’ всего лишь определяет выбор варианта ‘плети’ - тут "кнута"). Связь "ливней" (и вообще ‘воды’) с "плетью" (или вообще с ‘ниткой’ или ‘пряжей’) настолько устойчива у Пастернака, что нередко они сами получают свойство ‘заплетаться’ (вода - ‘сучиться’). Приведем несколько примеров.

"Баллада" (Пастернак 1965, с. 96):

С платка текла распутица,
И к ливню липла плеть.

"Разрыв" (Пастернак 1965, с. 175, стихотворения 5 и 6):

(5) Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей
И как лилий, атласных и властных бессильем ладоней!
Отбивай, ликование! На волю! [...]

(6) На мессе б со сводов посыпалась стенопись,
Потрясшись игрой на губах Себастьяна.
Но с нынешней ночи во всем моя ненависть
Растянutosть видит, и жаль что хлыста нет.

"Матрос в Москве" (Пастернак 1965, с. 225):

Но в адском лязге передачи
Тоски морской
Стоят, в карманы руки пряча,
Как в мастерской.

Чтоб фразе рук не оторвало
И первых слов
Ремнями хлещущего шквала
Не унесло.

"Зима" (Пастернак 1965, с. 71):

Значит - в «море волнуется»? В повесть,
Завивающуюся жгутом,
Где вступают в черед, не готовясь?
Значит - в жизнь? Значит - в повесть о том,

Как нечаян конец? Об уморе,
Смехе, сутолоке, беготне?
Значит - вправду волнуется море
И стихает, не справясь о дне?"

"Бальзак" (Пастернак 1965, с. 204-205):

Париж в золотых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных.
По улицам летит пыльца.
Разгневанно цветут каштаны.

Жара покрыла лошадей
И шелканье бичей глазурью
И, как горох на решете,
Дрожит в оконной амбразуре.

[...]

Почти как тополь, лопоух,
Он смотрит вниз, как в заповедник,
И ткёт Парижу, как паук,
Запокойную обедню.

Его бессонные зенки
Устроены, как веретена.
Он вьёт, как никту из пеньки,
Историю сего притона.

Чтоб выкупиться из ярма
Ужасного заимодавца,
Он должен согнуть задарма
И дать всей нитке размотаться.

Зачем же было брать в кредит
Париж с его толпой и биржей,
И поле, и в тени ракит
Непринужденность сельских пиршеств?

[...]

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвсяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?

Последних два примера показывают одновременно связь мотива 'плети' ("жгута" и "нити") с 'историей' и с ее преобразованием в "повесть" или 'текст' вообще. В случае "Бальзака" необходимо отметить и еще один аспект. "Нитка", которую "вьет" Бальзак, имеет по крайней мере три значения: 'возникающая история-произведение', 'разматывающаяся жизнь самого Бальзака', 'взятая взаймы реальная жизнь или реальный жизненный опыт'. "Нитка", таким образом, являет собой трансформацию реальности-опыта в 'произведение', в "историю" другого - художественного - ранга. Заключительная строфа, упоминающая "шестую" главу Евангелия от Матфея, вводит категорию 'души человеческой' как собственно пастернаковской символикой числа 'шесть', так и отсылкой к содержанию этой главы, т.е. к учению о душе и о ее спасении. В этом свете "нитка" получает еще один смысл: связывающего звена между 'смертью' и 'вечностью' (между "заупокойной обедней" и 'учением о спасении души'). Этот смысл осложняется мотивом 'кофейной суши' и 'ограждения от забот'. Он отсылает к главе 13 Евангелия от Матфея, к притче о пшенице и плевелах (Матфей 13: 24-30), т.е. об отсеивании зла от добра, несущественного от сущности (ср. мотив "решета" во второй строфе "Бальзака"). Это значит, что в евангельских терминах "нитка" Бальзака играет именно роль 'отсеивающего начала'. В терминах же поэтики или текстопорождения тут несложно увидеть принцип проникновения в 'существо' мира, или иначе: проникновения в мировой 'пре-текст' (в пределах "Бальзака" это получает вид расшифровки библейской мифологемы 'золотого тельца' и перевода мира на духовный уровень, но через звено 'смерти': "ткет Парижу, как паук, | Заупокойную обедню", "вьет, как нитку из пеньки", где "пенька", согласно народным представлениям, соотносится со 'смертью-воскресением'; само же 'воскресенье' поставлено тут под сомнение вопросом "Когда, когда ж, [...] | Он оградится от забот | Шестой главою от Матфея?"). Показательно при этом, что Бальзак тождественен тут и этой "нитке" и искомому 'пре-тексту': "Он должен сгинуть задарма | И дать всей нитке размотаться" и "Зачем же было брать в кредит Париж [...], И поле, и в тени раки | Непринужденность сельских пиршеств?". Тождественность 'пре-тексту', как видно, мотивируется тождественностью Бальзака расшифровываемому 'тексту', т.е. собственному жизненному опыту-"Парижу".

Аналогична и тождественность "чабан"- "повесть ближних сел" в "Чернее вечера...", хотя смысловая нагрузка в этом случае другая. Тот же характер носит тут и эквиваленция "повесть"- "кнут". Дифференцированность же идет по линии других культурных коннотаций как "кнута" и "нити", так и 'ремня' и "пеньки". "Ременный" призван, по всей вероятности, вводить смысл 'прочности', 'устойчивости' (присутствовавший уже в эпитете "валунный"). Не исключено, однако, что "ременный" вводится тут Пастернаком из-за его связи с 'кожей', что затем (в варианте) гарантировало естественный переход к 'летописи', т.е. подспудному значению 'пергамента'. Учитывая 'трехчленность' этого "кнута" - "Из лиц, имен и жизней" - позволительно усматривать в ней отсылку к мифическим представлениям о 'коже' (и об изделиях из кожи), согласно которым она носит защитный характер и сообщает силу владельцу, с одной стороны, а с другой - выражает идею рождения и возрождения. Более того: три связанных шкуры символизируют 'оформление', 'возникновение', 'бытие рожденным'; количество же 'три'

знаменует собой три уровня человеческого бытия или человеческой сущности - 'тело', 'душу' и 'дух'. Если эта триада в какой-то степени предусматривается Пастернаком, то она тут получает несколько иное осмысление: 'индивидуальность, личность' ("лица"), 'одухотворенность' ("имена", которые обычно воспринимаются как соответствие 'души' или как начало, формирующее душу человека; на таком понимании имени покоится и христианский обряд крещения), 'дела', 'свершения' ("жизни"; причем 'жизнь' может тут толковаться и как наиболее глубинное божественное начало - 'дух', с одной стороны, дарованное человеку от Бога с самого начала, а с другой, то же божественное начало, но сохраненное человеком и возведенное им в течение жизненного опыта-пути в степень 'духа' и достойное своего Творца). Более того. Эта триада сопоставима с подспудно присутствующей в "Я помню грязный двор..." триадой 'мироздания-храма' (в виде 'человеческого', 'ангельского' и 'божественного' планов бытия - см. 7.5. и примечания 116-118) и с предваряющей ее триадой "квартал Оружья, кож и седел" в "За прошлого порог...", где "кожи" получают и смысл 'народного ремесла, искусства', и смысл 'защитного атрибута', и смысл промежуточной позиции, предваряющей семантику "седел", т.е. 'восседания, властвования' (что активизировано в символике "кнута") и 'пути' (что эксплицировано теперь в строфе IV: "нет того, | Что б [...] Народа торжество в пути остановило").

Из общеизвестной разветвленной символики "кнута" у Пастернака актуализована только незначительная ее часть. Как атрибут 'пастуха' данный "кнут" свободно читается как знак 'силы' и 'власти' и как знак 'креативности'. В этом отношении "кнут" выступает также и как эквивалент 'чудотворного' (претворяющего, 'трансформирующего') жезла. 'Власть' состоит в подчинении обладателю 'кнута' стихийных, хаотических (хтонических) сил мира (природы). 'Креативность' - в способности конституировать организованный пространственный мир, в способности разграничивать сферу хаоса и сферу упорядоченности, а шире - смерти и жизни. С данной точки зрения 'кнут' или 'плеть' выполняют ту же функцию, что и, например, 'весло', 'крыло', иногда - 'рука' (таков, в частности, пастернаковский Демон в "Памяти Демона": "Парой крыл намечал, Где гудеть, где кончаться кошмару" - Пастернак 1965, с. 110). 'Перевоплощение' - в способности высвободить мир из одного состояния (чаще всего соотносимого со смертью или с 'небытием') и переводить в другое (приобщать к жизни, к 'бытию'). В этом отношении 'кнут' играет роль 'лестницы' или 'посредника' между противоположными полюсами мирового устройства (и родственен 'мировому дереву'). В сочетании с 'узлами' или 'плетеньем' он становится 'закрепителем' вызванного к бытию ('узел' противостоит разрушению-исчезновению созданного или порожденного; с данной точки зрения показательным, что 'узел' - очень редкий мотив у Пастернака; это объясняется, по-видимому, тем, что пастернаковский мир мыслится как непрерывно трансформирующийся, а не застывающий в неизменных формах; место 'узла' занимает у него 'переплетенье' типа "сученой нитки", "плети" и т. п. или 'бант' реализующий своей формой представление о 'бесконечности'; Демон, который "Не рыдал, не сплетал Оголенных, исхлестанных, в шрамах", не столько избегает жестов 'отчаяния', сколько опасности укрепить Тамару в состоянии смерти, а себя - в 'воплощении'). Одновременно 'узел' носит и мнемонический характер, играет роль самой памяти (потенциального текста) и противо-

стоит забвению (не-текстовости). Локализованный на уровне 'памяти' (повтора) и в преддверии 'текста' узел, казалось бы, не противоречит пастернаковской системе и мог бы появляться именно в позициях перехода от не-текста к тексту. Тем временем он подменяется в этих местах 'плетеньем'. Дело, видимо, в том, что 'плетенье' предполагает континуальность, дальнейшие трансформации, тогда как 'узлы' вносили бы дискретность и изолированность отдельных звеньев (явлений мира). Кроме того 'плетенье' в своей 'кинемограмме' осуществляет пастернаковскую 'восьмерку'-'бесконечность', с одной стороны (см. 7.3.), а с другой - соприсутствие всех аспектов бытия и их нерасчленимость (ср. триаду "Из лиц, имен и жизней"). Трансформация в высший (духовный) статус не упраздняет предшествующего, наоборот - сохраняет о нем 'память', а все вместе образует 'волокнустую структуру соприсутствия' (хотя структура эта открывается не вся сразу, а в виде постепенных переходов с одного уровня на другой)¹³⁵. 'Плетенье' как 'память' и предполагает как раз перевод в 'текст' всей этой структурной сложности и разносторонности 'мира' или 'жизни', а не отдельных проявлений. Для этого, однако, необходимо предваряющее 'расщепление на волокна', разрушение предшествующего состояния как мнимо однородного и изолированного. Это отражено в разбираемом стихотворении в его первой строфе под видом 'исчезания мира', а в третьей - под видом "повести"- "кнута"- 'плетенья', являющих собой ту же структуру, но из иного 'материала' (из 'материи нематериальной', из 'материи культуры', 'духа народа').

9.9. Последняя строфа являет собой более отчетливую экспликацию основных смыслов, уже присутствовавших в "чабане" и "кнута". Интересно однако отметить, что "повесть"- "кнут"- 'память' переформулированы тут в 'знание', а 'плетенье' - в 'единенье силы'. Это переименование отсылает к стихотворению "Дымились, встав от сна...", к его мотивам "познания" и 'сокрушительной стихии' Арагвы и Куры. Последнее соотносит "кнут" с "машиной стенобитной" и с "блотающейся дратвой" "башмака" Арагвы-'Нике' (см. 4.2.) и мотивирует появление стиха "Народа торжество". Мотив же "пути" объясняется двояко. С одной стороны, это трансформация 'пути' в "Дымились, встав от сна...", но уже не как пути "Я", а как собственного пути 'страны-народа' из стихийного природного состояния в 'духовный социальный организм'. С другой стороны, это пастернаковский 'переход'-'второе рождение', моделирующий обретение миром своего высшего 'духовного' и 'самосознающего' статуса. Производность же от 'пастушьего кнута' вводит не только смысл способности подчинять себе стихию и переорганизовывать ее, но и смысл способности противостоять внешним разрушительным силам, и смысл континуального становления, открытости в будущее ("нет того, | Что б в единеньи силы [...] В пути остановило")¹³⁶.

10.

Немолчный плеск солей.
 Скалистое ущелье.
 Стволы густых елей.
 Садовый стол под елью.

На свежем шашлыке
 Дыханье водопада,
 Он тут не вдалеке
 На оглушение саду.

На хлебе и жарком
 Угар его обвала,
 Как пламя кувырком
 Упавшего шандала.

От говора ключей,
 Сочащихся из скважин,
 Тускнеет блеск свечей,-
 Так этот воздух влажен.

Они висят во мгле
 Сученой ниткой книзу,
 Их шум прибит к скале,
 Как канделябр к карнизу.

(Пастернак 1965, с. 393)

10.1. Первая строфа снова конституирует некий универсум с весьма отчетливой внутренней структурой. Последовательность "плеск солей" → "Скалистое ущелье" → "стволы [...] елей" → "Садовый стол (под елью)" многослойна: все ее звенья выстраиваются друг за другом по нескольким признакам одновременно. По признаку 'субстанциальности' - от 'текучего, акватического' состояния ('раствора солей') до 'духовного' ("стол") через 'отверждение' ('скала') и переход в 'жизнь' ("стволы [...] елей"). По признаку причастности к жизни или 'оживления' от состояния 'минерального' - до 'органического' ('ели') и затем 'человеческого' или 'социального' ("стол"). По признаку 'стихийности' и 'аморфности' от 'инертного', 'хаотического' состояния ("плеск солей") до 'организованного', 'культурного' ("Садовый стол"). По признаку ранга 'локуса' от 'подземного' ("плеск солей") через 'стихийный земной' ('ущелье', 'лес') до одухотворенного земного или даже над-земного ("Садовый стол" и 'сад' с возможным его прочтением как 'рая' - ср. наличие этого мотива в "Как кочегар, на бак..." с наличным там "садоводом", в "Я видел, чем Тифлис..." с его 'садами' "горы Давида" и "Меня б не тронул рай..." с сопутствующими ему мотивами "озер", 'гор'-"хребта" и 'стола').

Обнаружившуюся в этой последовательности иерархическую шкалу можно читать и как вертикальную 'ось мироздания', и как горизонтальную, как 'путь-восхождение' или точнее - как 'путь-трансформацию': 'некий простор' → 'переход через "ущелье"' → 'лес' → "Садовый стол". В обоих случаях наблюдается

продвижение к 'центру' (аналогичному центральной позиции 'стола' в "Меня б не тронул рай..." и "дольмена" в "Чернее вечера..."), который является и 'центром'- 'целью' подразумеваемого 'пути' и 'центром' (но не 'вершиной') восхождения по вертикали: "стол" как-никак локализован "под елью", где 'ель' являет собой новую и, может быть, самую сущностную 'ось мира' (и аналогична райскому древу; в пределах цикла она - эквивалент "абрикоса" в 6: "Я видел даль и близь Кругом под абрикосом").

Выстроенность в последовательность 'пути', вхождения в 'сад' или приближения к 'столу', в рамках цикла мотивируется последней строфой предшествующего стихотворения "Чернее вечера..." с ее мотивом "пути" (нет того, Что [...] Народа торжество | В пути остановило" бы). Это значит, что 'универсум' первой строфы разбираемого стихотворения - реализация или 'план содержания' "повести"- "кнута" "чабана"- "дольмена" (по той же пастернаковской закономерности, по которой "грязный двор" был реализацией содержания "фолианта", а этот - предшествующего "подстрочника" и т. д. вплоть до исходного "осота"- "чертополоха"- "мира" в "Не чувствую красот..."). Само собой разумеется, что здесь должно быть сохранено некое глубинное тождество со всеми предыдущими 'промежуточными универсумами' и в то же время это должен быть онтологически новый 'универсум'. Спросим теперь: в чем же его отличие или 'новизна'?

10.2. В стихах "Стволы густых елей. | Садовый стол под елью" повторена одна и та же лексема 'ель', с минимальной дифференцированностью по грамматическому числу, образующей последовательность "елей → елью" 'ели-ель'. Переход от множественного к единственному осуществляет у Пастернака переход к 'концу' одного 'мира' и к 'началу' другого (см. 7.5. и примечание 111). С этой точки зрения "плеск солей → Скалистое ущелье" завершают один 'мир', за которым распаивается 'второй' ("Стволы", "стол"), но тут же трансформирующийся с 'начало третьего': "густые" 'ели' - признак наступившего 'хаоса', 'смешения' (что отражено в сопresутствии мотивов 'леса' и 'сада'), а "Стволы" - признак промежуточного уровня, подразумевающего некий 'низ' и некий 'верх' ('корни' и 'кроны'). Этому промежуточному уровню соответствует в последнем стихе "стол", который оказывается одновременно и эквивалентом 'ствола' (по звуковому родству лексем "Стволы" и "стол") и эквивалентом 'низа' ("под елью"). То, что казалось 'выходом наверх', на деле является всего лишь 'низом' ('подножием') очередного 'подъема' ("ели") - пределом предыдущего мира и началом следующего (см. аналогичное построение "Марбурга" в "Охранной грамоте", оговоренное в примечании 135). "Ели" и "ель", таким образом, и одно и то же, и принципиально разное. Одно и то же, поскольку тут имеет место трансформация, требующая сохранения определенного тождества. Разное, поскольку трансформация требует, по крайней мере, смены статуса, смены некоторых свойств, смены позиции и т. п. По отношению к "елям" (точнее - к "Стволам елей") "ель", во-первых, - не множество, а самостоятельное отдельное целое; во-вторых, - не 'часть' (не 'ствол'), а самое 'целое' ("ель"); в-третьих, - не 'окружение' или 'локус', а 'центр', притом и горизонтальный (подразумеваемое срединное положение меж "густых елей") и вертикальный ("ели" в этом отношении оказываются ниже данной "ели", и получают характер ее 'подножия'). Короче говоря от "густых елей", материальных, вариантных (они "густые"), "ель" отличается тем, что она 'не материальна' (отсутствуют какие-либо

определения), 'уникальна' (как личное имя; синтаксис стиха "Садовый стол под елью" ставит "ель" в положение заранее известной и опознаваемой), инвариантна, и тем самым возведена в ранг 'универсального древа' ('мировой оси' или 'древа мира')¹³⁷. Контекст же цикла позволяет уточнить и еще некоторые особенности этой "ели".

По своей позиции на вертикальной оси пастернаковских трансформаций она эквивалентна "абрикосу" в "Я видел, чем Тифлис..." и "хребта громаде" в "Меня б не тронул рай..." (см. 10.1.). Соотнесенность с "абрикосом" создает целую серию других родственных соотнесений - с 'солнцем' (см. 6.1.), с "пирамидой" и "горой Давида" как носителями высшей божественной мудрости (см. 6.3.), с "олеандрами" как носителями 'елей' (см. 6.4.) и "светцом"- "фолиантом" как носителями 'откровения' (см. 6.5.). Эти соотнесения реализуются как в созвучьи словоформ "елей" и "елью" с 'елеем', так и в мотивике остальных строф ("водопад", "пламя", "шандал", "свечи", "ключи", "влажен", "канделябр", "блеск"). "Плеск солей", кроме того, соотносится с "Тифлисом" как 'теплицей' (см. 5.2. и 5.3.). Соотнесенность с "хребта громадой" вводит возможность эквиваленции "ель" - "край"- 'страна' (и тем самым - 'народ'); "ель" - 'земля-невеста', 'дом-семейство' (см. 8.3. - 8.4.) и подключают "ель" к смыслу 'чудотворства' (ср. перекличку "плеск солей" и "у озер" с дополнительной эквивалентностью предложных конструкций "у озер" и "под елью" - см. 8.2.), а далее - вспять к смыслу "алтарей" и "духа земли" в "Я помню грязный двор..." (ср. мотивный повтор 'стряпни': там "жарили-сь оладьи" - тут "шашлык" и "На хлебе и жарком | Угар"; или повтор 'серебра': там "в серебряном окладе" - тут "канделябр"). Если же от стихотворений 6, 7 и 8 двигаться вперед, то данная "ель" вместе с прежними мотивами становится и эквивалентом "дольмена"- 'локуса захоронения предков', но и 'локуса воскресенья'. Это значит, что данная "ель" как 'хвойное дерево' - соотносимо со 'смертью', а как "ель" (а не 'сосна') - соотносима с 'возрождением' и 'вечностью' (см. разбор "Уральских стихов" в 9.2. и в примечаниях 128 и 132). Если, кроме этого, учесть стихотворение "Станция" из "Уральских стихов", то "ель" обнаружит тогда и свою связь с мотивом 'времени' (или 'вечности') и с мотивом 'подобия Богу' и даже 'Сына Божьего':

Целиком пошли в отца
Реки и клыки ущелий,
Черной бурей лица,
Клиньями столетних елей.,

где "столетние" - и 'вековые', 'вековечные', и знаменующие собой (согласно символике числа '100') возврат к универсальному единству (тут - к "отцу"- 'Богу'), а "клыки" и "клинья" - граница между внешним хаосом и противостоящей ему 'душой', внутренним деятельным и творческим началом человека (что означает тут 'воплощение' Бога в земную ипостась, а в иных вариантах - в человека)¹³⁸.

Если теперь учесть стихотворение "Чернее вечера..." с его временным аспектом 'углубления в осень', 'удлинения ночей', затем "Холодной ночи лунной" и мотивом "дольмена", то "ель" становится очень близкой по своему смыслу 'рождественской елке'¹³⁹.

Чаще всего пастернаковское 'Рождество' совпадает с зимним христианским Рождеством и приурочивается 'зимнему' миру. В некоторых случаях его семантика реализуется с временным сдвигом - к Новому году (как в стихотворении "Январь 1919 года" - Пастернак 1965, с. 171-172), к Троице (как в стихотворении "Воробьевы горы" - Пастернак 1965, с. 131-132, где в частности, прозрачна семантика "сосен" как связанных со 'смертным' началом, в отличие от 'елей': "Дальше служат сосны. Дальше им нельзя. | Дальше - воскресенье. Ветки отрывая, | Разбежится просек, по траве скользя. Просекая полдень, | Троицын день, гулянье, | Просит роща верить: мир всегда таков"), к Преображению (как в "Августе" из стихотворений Юрия Живаго" - Пастернак 1985а, с. 405-406). Еще в иных случаях мотив 'рождества' появляется безотносительно к литургическому годовому циклу обновлений мира и безотносительно к народному циклу праздников переходного характера, а в силу логики внутренних трансформаций пастернаковского мира (таков мотив 'рождественской' "звездной ночи" в 13-ой главке второй части "Охранной грамоты" - Пастернак 1982, с. 243). У пастернаковского 'Рождества' и эквивалентных ему литургических и нелитургических моментов в годовом космическом цикле есть несколько особенностей.

Эти моменты всегда предварены мотивом 'смерти' и 'хаоса'. В "Про эти стихи" - это всемирный "буран"; в "Январе 1919 года" - нашептывание старого года "Выкинься"; в "Августе" - "проводы": "Мне снилось, что ко мне на проводы | Шли по лесу вы друг за дружкой. [...] Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня | Шестое августа по старому, | Преображение Господне"; в "Охранной грамоте" - эпизод перехода через Альпы с мотивом 'сна-смерти', эпизод у Миланского собора с мотивом 'распятия' и "что-то злокачественно-темное" "в качающейся раме" (где "рама", несмотря на свою связь с живописью, выдает свои зловещие коннотации - см. Фарино 1978, с. 92-94); и даже в "Рождественской звезде" (из "Стихотворений Юрия Живаго" - Пастернак 1985а, с. 410-412) поклонение новорожденному предварено следующей картиной:

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей плошки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Аналогичным образом и "ель" в "Немолчный плеск солей..." следует после мотива "скалистого ущелья" и после мотива "дольмена" в "Чернее вечера..."

Другая особенность заключается в том, что после 'рождественского' (или - шире - 'преображающего') момента наступает 'оживление' - праздничный гам, шум, движение, суета, неразбериха (своеобразный 'новый хаос'). В "Рождественской звезде" -

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
 Толпились погонщики и овцеводы,
 Ругались со всадниками пешеходы,
 У выдолбленной водопойной колоды
 Ревели верблюды, лягались ослы.

В "Охранной грамоте" - выкрики перевозчиков, 'вавилон' "каравансараев", "когда-то основанных тут турецкими и немецкими купцами", серия "бесчисленных Вендраминов, Гримани, Корнеров, Фоскани и Лореданов" (к этому же типу 'оживления' относится и 'шум' в гостинице после 'пробуждения-воскресенья' героя). В "Январе 1919 года" - 'Новый год'

[...] пришел и лег лучом
 С панелей, с снеговой повинности.
 Он дерзок и разгорячен,
 Он просит пить, шумит, не вынести.

Он вне себя. Он внес с собой
 Дворовый шум и - делать нечего:
 На свете нет тоски такой,
 Которой снег бы не вылечивал.

В "Про эти стихи" - 'детвора на дворе'. В "Воробьевых горах" - "гулянье". "Август" являет собой исключение, значимое нарушение Пастернаком собственной системной закономерности, нарушение, призванное моделировать крайний трагизм мира и героя:

В лесу казенной землемершею
 Стояла смерть среди погоста,
 Смотря в лицо мое умершее,
 Чтоб вырыть яму мне по росту.

Был всеми ошутим физически
 Спокойный голос чей-то рядом.
 То прежний голос мой провидческий
 Звучал, нетронутый распадом:

"Прощай, лазурь преображенная
 И золото второго Спаса.

[...]

Прощай, размах крыла расправленный,
 Полета вольное упорство,
 И образ мира, в слове явленный,
 И творчество, и чудотворство".¹⁴⁰

Интересующий же нас "Немолчный плеск солей..." реализуется в рамках прослеженной закономерности: после мотива "ели" следует именно 'оживление' ми-

ра, все приходит в движение, нарастает "шум", праздничное (родственное весеннему обрядному) 'опрокидывание' и 'кувыркание'.

Даже этот беглый обзор мотива 'рождества' ('преображения') явственно говорит о том, что пастернаковское 'рождество' - не рождение мира как таковое, а 'повторное рождение', т.е. оно мыслится как 'воскресенье'-'перерождение' (см. примечание 140). По этой причине оно как мотив в пастернаковской последовательности мотивов не может быть мотивом исходным, иницирующим текст и мир, и в обязательном порядке должен быть мотивом переходным, трансформирующим, т.е. всегда предваренным уже неким ранее оформившимся состоянием мира. Поэтому, в частности, в пределах цикла "ели" предшествует "абрикос", которому предшествует "левкой" с еще более 'первичными' вариантами - "гелиотроп", "табак" и инициальные "чертополох" и "осот"¹⁴¹.

10.3. Рамки универсума первой строфы образуют "Немолчный плеск солей" и "Садовый стол под елью", что, в частности, значит выводимость по крайней мере некоторых смыслов "сада"- 'рая', "стола"- 'центра' и "ели"- 'древа возрождения' из "плеска солей", а то и вовсе из "солей". "Соли" же, если быть последовательным, должны выводиться из "повести"- "кнута", "дольмена" и "ливней" (и так вспять вплоть до "сырой прелести мира" и ее исходного состояния - в пределах цикла - "речного осота" в "Не чувствую красот...").

Связь "солей" с "повестью"- "кнута" и "дольменом" более-менее очевидна: она обеспечивается расшифровкой "кнута" как 'истории' "Из лиц, имен и жизней" и ассоциацией в этом контексте "солей" с евангельской формулой "Вы - соль земли" (Матфей 5: 13). Данная ассоциация имеет и свои реальные основания в пределах цикла: "плеск солей" соотносится с "Тифлисом"- "источником" как 'теплицей' (см. 5.2., 5.3. и 10.2.), с "озерами" как чудотворным библейско-евангельским локусом (Исаия 35: 4-7; Лука 5: 1-11; см. также 8.2.), в результате чего - с "народом", а благодаря ближайшему упоминанию 'сада' (Садовый стол", во второй строфе последняя строка "На оглушение саду") - с "садоводом"- 'Адамом' или 'Богом', как библейским, так и мифическим грузинским Квириа (см. 2.4.), через которых осуществляется еще и связь с "духом земли", с передающим "свой запах" "Рассолу флотских роб" "гелиотропом"- "табаком" и с инициальным "чертополохом"- 'Шамилем' (см. примечание 10). Короче говоря, "плеск солей" - новое состояние 'народа'- "духа земли". Оно родственно пастернаковскому 'Богу'- 'Углю' (см. 9.2.), но ему не тождественно. Пастернаковская 'соль' - если можно так выразиться - 'бог' второй генерации, не Творец мира, а Творец 'души' или 'духа', духовная сила народа ("Народа торжество", его 'сплоченность' - см. последнюю строфу стихотворения "Чернее вечера...") - вряд ли случайно "плеск солей" трансформируется в "стол" с его функцией 'единения в одно семейство', в нерасторжимый 'союз' (ср. в последней строфе стихотворения "Меня б не тронул рай..." наличие 'брачного' аспекта: "Его застольный тост - Венец ее наряда"), скрепляемый высшим (нетварным или хотя бы сверхиндивидуальным) началом. Это роднит "плеск солей" с "пятою стихией", властвующей над исходными - природными - остальными четырьмя (ср. трансформацию этого мотива в "кнут" 'пастуха' как символ подчинения 'хаоса' организующему духовному началу - см. 8.2. и 9.8.).

Тем не менее локализованный в 'недрах земли' "плеск солей" (он предваряет "Скалистое ущелье") подразумевает и 'смертельные' коннотации и в этом плане

сохраняет свою родственность с 'черноликим грозным Богом' - (ср. связь "елей" с "клыками" и "клиньями", отмеченную в 10.2.) и с "едким натром" на дне Дарьяльского ущелья в "Волнах" в "Вот чем лесные дебри брали..." (Пастернак 1965, с. 248). В связи с такой позицией "солей", т.е. пред "ущельем", уместно напомнить библейские и евангельские контексты 'соли'.

"«Сера и соль, пожарище - вся земля; не засеивается и не произрастает она, и не выходит на ней никакой травы, как по истреблению Содома, Гоморры, Адмы и Севоима, которые ниспроверг Господь во гневе Своем и в ярости Своей». И скажут все народы: «за что Господь так поступил с сею землею? Какая великая ярость гнева Его!». И скажут: «за то, что они оставили завет Господа, Бога отцов своих, который Он поставил с ними, когда вывел из земли Египетской, [...] За то возгорелся гнев Господа на землю сию, и навел Он на нее все проклятия завета, написанные в сей книге [...]» (Второзаконие 29: 23-27).

"И сказали жители того города Елисею: вот, положение этого города хорошо, как видит господин мой; но вода нехороша и земля бесплодна. И сказал он: дайте мне новую чашу, и положите туда соли. И дали ему. И вышел он к истоку воды, и бросил туда соли, и сказал: так говорит Господь: Я сделал воду сию здоровою, не будет от нее впредь ни смерти, ни бесплодия. И вода стала здоровою до сего дня, по слову Елисея, которое он сказал" (4-я Царств 2: 19-22).

Как видно, библейская соль обладает и истребительной и оздоровительной (очистительной) силой, что на деле одно и то же, поскольку истребляется ею 'нечистое', предается небытию недостойное бытия.

Так, видимо, следует читать и "плеск солей" и "Скалистое ущелье": как очищение и переход к полноценному ('здоровому' и 'плодоносному') бытию, чем, в частности, объяснялось бы появление "густых" ("елей"), "сада", "стола" и 'обилия' в остальных строфах.

Связь соли с божественной силой (с гневом Господним) и с Елисеем позволяет и более конкретно определить связь "плеска солей" с предшествующими мотивами "кнута" и "пути", в том числе и способности "народа" противостоять внешним препятствиям.

Оздоровлению Елисеем воды предшествует получение им духа (милоти Илии, взятого к себе Богом) и эпизод перехода через Иордан:

"Когда они шли и дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо. Елисей же смотрел и воскликнул: отец мой, отец мой, колесница Израиля и конница его! И не видел его более. И схватил он одежды свои, и разодрал их на две части. И поднял милоть Илии, упавшую с его, и пошел назад, и стал на берегу Иордана. И взял милоть Илии, упавшую с его, и ударил ею по воде, и сказал: где Господь, Бог Илии - Он Самый? И ударил по воде, и она расступилась туда и сюда, и перешел Елисей. И увидели его сыны пророков, которые в Иерихоне, издали, и сказали: опочил дух Илии на Елисее. И пошли на встречу ему, и поклонились ему до земли" (4-ая Царств 2: 11-15).

Функция полученной Елисеем от Илии милоти та же, что и мифологическая функция пастушьего кнута-жезла. Если учесть, что милоть - греческое, перешедшее в церковную обрядность, наименование овчины (а милотарь - овчинная одежда), то нельзя игнорировать возможности прочтения перехода от "сорочки"

и "наряда" (в "Меня б не тронул рай...") к "овчару" и затем к его "кнуту" с последующим мотивом "пути" и "плеска солей" как перехода, в подтексте которого имелась в виду история Елисея. Это тем вероятнее, что, с одной стороны, в первой строфе без труда слышится заанаграммированное 'Елисей' и 'Илия', а в переходе ко второй строфе их древние подлинники - 'Elisa' (Елисей, буквально: 'бог', 'спасение' или 'тот, кому Бог является спасением') и 'Eliiah', 'Eliiahu' (Илия, буквально 'Яхве, мой бог' или 'моим Богом является Яхве'), а с другой, - реализуется смысл 'обоготворения' (перекличка "елей" с 'елеем' как знаком сошествия св. Духа - ср. 6.4.) и смысл имени 'Елисей' - 'бог, спасение' (в 'рождественском' характере "ели" - см. 10.2.).

Стихотворение обрамлено мотивом 'звука' ("Немолчный", потом в последних строфах - "говор" и "шум") и мотивом 'соли' и 'света' ("плеск солей" и "блеск свечей" и "канделябр"). Эти рамки соотносят 'соль' со 'звуком' ('словом') и 'светом'. Такая последовательность ('соль' → 'свет') и такое соотнесение недвусмысленно базируется на евангельском мотиве соли и света, где "свет" - переименование "соли" и возведение ее в высший ранг, в ранг евангельского света:

"Вы - соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить ее вон на поправление людям. Вы - свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме" (Матфей 5:13-15).

"Ибо всякий огнем осолится, и всякая жертва солью осолится. Соль - добрая вещь; но ежели соль не солона будет, чем вы ее поправите? Имейте в себе соль, и мир имейте между собою" (Марк 9: 49-50).

"Слово ваше (да будет) всегда с благодатию, приправлено солью, дабы вы знали, как отвечать каждому. [...] Приветствует вас Епафрас ваш, [...]. Приветствует вас Лука, врач возлюбленный, и Димас. Приветствуйте братьев в Лаодикии, и Нимфана, и домашнюю церковь его. [...] Приветствие моею рукою Павловою" (Колоссянам 4: 6, 12, 14-15, 18).

Эти выдержки проясняют несколько деталей. Прежде всего - переход от "кну-та"- "повести" "Из лиц, имен и жизней" к мотиву "солей" и их 'речегенности' ("Немолчный плеск", затем "говор ключей") и к мотиву 'рождественской' "ели", которая теперь может читаться как 'воплощенное в мир Слово Господне'. Во-вторых, - 'обданность' 'водяной пылью' "шашлыка", "хлеба и жаркого", "свечей" как 'осоление' - 'проникновенность божественной духовностью' (ср. выдержку из Евангелия от Марка). В-третьих, загадочная последовательность: "пламя кувырк-ом Упавшего шандала" → "блеск свечей" → "прибит к скале, Как канделябр к карнизу", которая теперь читается как реализация слов Евангелия от Матфея: "И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме"¹⁴². Насыщенность восхвалениями и приветствиями Послания апостола Павла к Колоссянам, отражена, несомненно, в сравнении Тицьяна Табидзе с "дифирамбом" (культовым славословием), в его 'обданности' "Огнем садовых ламп" и в мотиве 'приправления' "мысли" 'солью': "Сейчас он речь начнет И мыслью - на прицеле. Он слово прочерпнет Из этого ущелья" (см. стихотворение 11: "Еловый бурелом...").

Естественно, евангельский мотив слова приправленного солью и мотив Нагорной проповеди, где "солью земли" именуются подверженные испытаниям и со-

хранившие веру (духовную чистоту), переосмысляются Пастернаком прежде всего в категориях 'поэта' и 'поэтического слова', а шире - 'творческого слова'. Он наличествует у Пастернака уже в его ранней лирике - ср. сквозной мотив "соли" в "Теме с вариациями" (где, в частности, упоминается "солёный нектар" и где "соль" сопутствует возникновению "черновика" Пушкинского "Пророка" - Пастернак 1965, с. 164, 165) или в еще более раннем "Не как люди, не еженедельно..." (подключенном позднее к стихотворению "Душа" - Пастернак 1965, с. 84):

Не как люди, не еженедельно,
Не всегда, в столетье раза два
Я молил тебя: членораздельно
Повтори творящие слова!

И тебе ж невыносимы смеси
Откровений и людских неволь.
Как же хочешь ты, чтоб я был весел,
С чем бы стал ты есть земную соль?!

Но "соль" сама по себе еще не является ни поэтическим словом ни душой поэта. Она всего лишь условие их порождения, условие их силы и крепости. Формирование 'души' и 'слова' или 'поэта' реализуется в остальных строфах стихотворения "Немолчный плеск солей..." и в следующем за ним "Еловый бурелом...".

10.4. Основной 'вещественный' состав мира этого стихотворения - четыре первоэлемента: 'земля' ("Скалистое ущелье"), 'вода' ("плеск", "водопад", "ключи", 'сочащиеся', 'влага'), 'огонь' ("пламя", отчасти - "угар", 'жаркое'), 'воздух' ("Дыханье", "Угар", "воздух", в некотором отношении и 'мгла'). Легко, однако, заметить что этот состав вторичен - каждому из вычлененных компонентов соответствует его 'культурное' состояние: 'земля' не столько 'земля' в ее стихийности, сколько "Садовый стол", "сад", возможно также зачислить сюда и "шашлык", "хлеб" и "жаркое"; 'вода' - "плеск солей", "Дыханье водопада", затем "ключи", их "говор" и в финале "нитка"; 'огонь' представлен "шандалом", "свечами" и "канделябром"; 'воздух' стоит несколько особняком, но и он - "Дыханье", "угар" и, наконец, "воздух", 'затмевающий' собой "блеск свечей". В результате вместо четырех естественных классических стихий тут обнаруживается по крайней мере восемь, т.е. относительно свободно вычленяются 'двойники' классических стихий: 'звук', 'свет', 'плоть' ("шашлык", "хлеб", "жаркое"), 'культура' ("сал", "стол", "шандал", "свечи", "нитка", "прибит", "канделябр", "карниз"). Знаменательнее всего, однако, другое: все эти компоненты данной 'смеси' - производное от "плеска солей" или - иначе - от 'соли земли' - "народа", о котором шла речь в последней строфе стихотворения "Чернее вечера..." (ср. 10.1. и 10.3.). Такое прочтение подсказывается и другим контекстом Пастернака, где "солью" именуется именно "человек", сформированный Грузией - "Уж замка тень росла из крика..." в "Волнах" (Пастернак 1965, с. 348-349):

И мы пойдем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь

Успех и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь.

Чтобы, сложившись средь бескормиц,
И поражений, и неволь,
Он стал образчиком, оформясь
Во что-то прочное, как соль.

Не сложно заметить, что на фоне "Волн" в стихотворении "Немолчный плеск солей..." происходит обратный процесс: не формирование в "соль", а переформирование уже оформленного, т.е. 'соли', в еще более высокое качество или состояние. Тем не менее и здесь сохранен тот же принцип, что и в "Волнах". Вслед за процитированными строфами идет стихотворение "Кавказ был весь как на ладони | И весь как смятая постель..." (Пастернак 1965, с. 349), основной смысл которого - евангельское воскресенье, уподобление Кавказа - "хребту"- 'Христу':

Передо мною днем и ночью
Шагала бы его пята,
Он мям бы дождь моих пророчеств
Подошвой своего хребта

(где "Он" - "наш генеральный план", который метафоризован тут как евангельский план перестройки человека и мира, как второе рождение-крещение, предполагающее переоформление отприродной души рожденного по божественному плану) и 'поэтическому творению':

Я вместо жизни виршеписца
Повел бы жизнь самих поэм.

В "Путевых записках" мотив 'воскресенья' и 'рождения поэта' дан в очередном стихотворении "Еловый бурелом...". Отсутствующее звено в "Волнах" - именно звено переоформления "соли" как 'перерождения-воскресения' - наличествует в "Путевых записках", именно в строфах II-V стихотворения "Немолчный плеск солей...". Необходимость этого звена объясняется следующим образом.

"Волны" построены прежде всего на евангельских мотивах, выход в Грузию- "рай" или 'царство небесное' предварен евангельским образом Дарьяльского ущелья как 'игольного ушка'. В "Путевых записках" же сюжет строится 'от сотворения мира' и вплоть до разбираемого стихотворения преобладают в нем ветхозаветные мотивы. Теперь же цикл переходит к новозаветным, евангельским, мотивам. Вот этот переход к смыслу повторного воплощения 'Логоса' в мир и воскресенья из временной смерти и ознаменован тут 'перестройкой' "народа"- "солей".

Это отчетливо видно в последовательности мотива "стола" и мотива 'яств'. "Пирамида" "горы Давида" (в "Я видел, чем Тифлис...") трансформировалась в "Кавказскую гряду"- "алтари" и "балкон, | Где жарились олады" = "перилам галерей" 'мира-храма' (в "Я помню грязный двор..."). Все это затем переименовано в

подразумеваемый 'свадебный стол' уже евангельского характера (особенно в виду наличия 'чудотворного' локуса "озер" как, в частности, и 'блюда' Христа, т.е. его рыбной ловли на Геннисаретском озере - см. 8.2. и ср. частое именование у Пастернака озера "блюдом" в текстах, связанных с христианскими мотивами) в стихотворении "Меня б не тронул рай...". В очередном же, в "Чернее вечера", 'стол'- 'алтарь' подменен "дольменом", содержащем в себе и связь со 'столом', и связь с 'жертвенником', и связь с 'гробницей', и связь с 'Вефилом-Домом Божиим' (см. 9.5.). Теперь же "стол" локализован "под елью" и в "саду", что ведет к контаминации 'рождества' и мотива 'Гефсиманского сада', предваряющего 'смерть-воскресенье' (см. 10.2.)¹⁴³. Мотив "шашлыка" поддерживает в "столе" смысл 'жертвенника'. Но это уже 'жертвенник' иного рода. Как 'соль' актуализовала в "овчаре" и его "кнуते" связь с полученной Елисеем от Илии милотью (см. 10.3.), так "шашлык" поддерживает мотив 'овцы' и тем самым отсылает к понятию 'Христа-Агнца Божьего' (вовсе не случайно этот мотив обрамлен упоминанием "овчара" в "Чернее вечера..." и "тропы овечьей" в "Еловый бурелом..."), который тут еще более эксплицитно переименовывается в такой же евангельский эквивалент - "хлеб" (в третьей строфе). Данный "хлеб" - повтор "оладий" (в "Я помню грязный двор..."), но не буквальный, а переосмысленный. Если "оладьи" - скорее всего соответствие ветхозаветных опресноков и ветхозаветной Пасхи (ср. Исход 12: 17; 23; 15), то "хлеб" в сочетании с "шашлыком" и "жарким" - признак ветхозаветной Пасхи, трансформирующейся в новозаветную (ср.: "Чрез два дня надлежало быть празднику Пасхи и опресноков; и искали первосвященники и книжники, как бы взять Его хитростью и убить; Но говорили: только не в праздник, чтобы не произошло возмущение в народе" и "В первый день опресноков, когда закалали пасхального агнца, говорят Ему ученики Его: где хочешь есть пасху? мы пойдем и приготовим"; Марк 14: 1-2 и 12)¹⁴⁴. Несмотря на целый ряд других переключек с евангельскими мотивами (см. примечания 143 и 144), слишком буквально проводить такую параллель было бы не совсем благоразумно. Думается, что в данном случае уместнее всего остановиться на истолковании "хлеба" в пределах более общего понятия 'слова-плоти' (ср. эквиваленцию "хлеб"- "слово", причем одновременно и как 'слово-история' и как 'возложение на алтари', в стихотворении "Хлеб" - Пастернак 1965, с. 456-457: "ждет алтарей, откровений, [...] Дремучее царство растений, | Могучее царство зверей. [...] первым таким откровеньем | Остался в сцепленьи судеб | Прапращуром в дар поколениям | Взращенный столетьями хлеб. [...] это и есть его слово, | Его небывалый почин | Среди круговращения земного, | Рождений, скорбей и кончин").

10.5. Мир строф II-V построен как 'падающий', 'опрокидывающийся': "водопад", "обвал", "пламя кувыркoм | Упавшего шандала", 'сочащиеся', "висят [...] книзу", но одновременно и как 'поднимающийся': "угар", возможность прочтения стиха "ключей, Сочащихся из скважин" как подразумевающего движение 'снизу вверх', "висят во мгле" (не только 'незримые', но и 'парящие в воздухе'), "прибит к скале, | Как канделябр к карнизу", где "карниз" подразумевает локализацию 'вверху'. Граница между этими двумя направлениями проходит по двусмысленному мотиву "скважин". Этот же мотив является и границей 'насыщенности', 'интенсивности': "водопад" 'иссыкает' до "ключей", а "обвал" до 'просачивания'; прежде упомянутое "ущелье" оборачивается 'скважинами'; "пламя"

переходит в "блеск свечей" и тоже 'иссякает' - "Тускнеет". А все вместе преобразуется во влажный "воздух" и затем во "мглу". После этого момента - в строфе V образуется некое новое 'пространство' и появляются новые качества: "сученая нитка", "шум", "канделябр", "карниз" и подобие 'интерьера'.

"Скважины" в этой последовательности играют роль "ущелья", переходного локуса, 'игольного ушка'. Легко, однако, заметить и некоторые отличия. Перехода 'на ту сторону' здесь нет. Наоборот, здесь наблюдается скорее всего 'вход с той стороны' ("из скважин")¹⁴⁵. Есть и другая возможность понимания этого явления: как 'смеси', 'истончения физического состояния' и тем самым 'сужения' мира и сведения его разнообразия к 'инвариантному' состоянию (к "скважине"-'точке' и к "нитке", соответствием которой является в других текстах "луч"- "паутина"- "уголек" - ср. стихотворение "После дождя" - Пастернак 1965, с. 95). В пределах цикла это 'сужение' повторяет мотив смещения 'земного' и 'небесного' ("левкоя" и "Млечного Пути") в "Как кочегар, на бак...", мотив 'сужения' "пространств" в "Дымились, встав от сна..." под видом "моста" и Куры "С машиной стенобитной", затем - из наиболее очевидных - мотив 'сужения' мира до "дольмена" и "кнута" в "Чернее вечера...".

Первая параллель (с 'сужением-смесью' в "Как кочегар, на бак...") позволяет установить эквивалентность между прежней 'грядой-грядкой' и нынешним "столом" как трансформацией 'земли'; между "левкоем" и "хлебом" как вариантами 'земной плоти'; между "Млечным Путем" и "елью" как соответствиями 'небесного начала'; между "дыханьем" ("водопада") и "запахом" как разными воплощениями 'духа'; и, наконец, между "лейкой" и "водопадом" (и всей 'акватичностью' этого стихотворения) как трансформирующего или преобразующего и единящего начала, родственного 'вечности' (см. примечание 30).

Вторая параллель - с "машиной стенобитной" и "мостом" (в "Дымились, встав от сна...") напоминает о связи 'водной стихии' со 'словесностью', с 'зодчеством' и 'творческим началом' вообще. С той разницей, что теперь 'вода' преобразована в "канделябр" - и в 'изделие культуры' и в 'источник света'-'слова' (см. 4.2. и 4.3.). "Мост" же может соотноситься со "скважинами" как по признаку 'тупика-перехода' (см. 4.2.), так и по признаку 'горного дела' ("скважины" в контексте "прибит к скале, Как канделябр к карнизу" обретают связь с 'бурением' и тем самым - с "машиной стенобитной" как 'буравом').

Третья - с "дольменом" и "кнутом" (в "Чернее вечера...") открывает связь "скважин" с локусом 'смерти-бессмертия' ('воскресенья') и связь "нити" с "повестью" и тем самым с 'психопомпом' и 'словом' (см. 9.8.).

Упоминание "ключей" повторяет мотив "источника" из "За прошлого порог...", где "источник" однозначно соотносился с "подстрочником" "строф". Но если тогда движение шло от 'неизвестных' "строф" в породивший их мир, то теперь имеет место обратное движение - от 'источников' ("плеск солей") к "ключам" и их оформлению в 'строфы' (но это уже сюжет стихотворения "Еловый бурелом..."). Пока, однако, 'строфы' как таковые не упоминаются, их место занимает "канделябр" (а точнее: "шум", "Как канделябр").

Источник" и "ключи" - синонимы. Их синонимичность у Пастернака не устраняется, она используется для поддержки тождественности трансформационной последовательности. Но одновременно и не сохраняется в ее языковом status quo.

Как "плеск солей", прежний "источник" стал 'солью земли' и 'приправой слова' (см. 10.3.). Переименование в "ключи" трансформирует его еще сильнее. Ближайший контекст слов "Их шум прибит к скале, | Как канделябр к карнизу" и "скважин" сообщает "ключам" их связь с их омонимом - 'ключом' как 'открывающим инструментом' (а "скважинам" - связь с 'замочными', 'дверными' 'скважинами').

По отношению к мотиву 'воды' все эти трансформации подводят ее к смыслу 'воды-слова' или 'воды-откровения', а последовательности "плеск → водопад → обвал → сочащиеся ключи → воздух влажен → мгла → канделябр" сообщают характер 'водосвятия' или 'богоявления'. Не думается, что набор слов "шашлык", "шандал", потом "свечей" переименованных в "канделябр", случаен. Он ведет от 'локальных' и 'восточных' ('языческих', татарских) к нейтральным "свечам" и затем к латинизмам "канделябр", "карниз" как 'универсальным' (и 'сакральным'). При таком взгляде не сложно предположить, что и "скала" подразумевает возможность 'латинизации' и прочтения как *petra* - 'скала, камень', с одной стороны, а с другой - как имени привратника рая апостола Петра (в частности - обладателя 'ключей' к раю и 'тайнам бытия', что роднит его по функции с "чабаном" - "дольменом" и его "кнутом")¹⁴⁶.

Имея основания понимать "водопад" и "обвал" как признаки 'богоявления', следует все-таки помнить, что это и устойчивые чисто пастернаковские мотивы, реализующие смысл 'падения' или 'возврата' и знаменующие собой момент, предваряющий 'обновление-воскресение' мира, его перерождение в духовно высшую ипостась, или 'повторное' - 'воскрешающее' пришествие (таково, например, "палое небо" в "После дождя"; таково 'падение' "ничком [...] в овсы" в "Так начинают. Года в два...", после чего наступает переход в 'стихотворную сферу' - "Так начинают жить стихом" - к духовному, 'божественному' воспарению в очередном стихотворении "Нас мало. Нас, может быть, трое..."; таков "Демон-лави́на" в "Памяти Демона" - "Клялся льдами вершин: | Спи додруга, - лавиной вернуса"; таков и Миланский собор в "Охранной грамоте": "Он тающим глетчером неоднократно вырастал на синем отвесе августовской жары и словно питал льдом и водой многочисленные кофейни Милана. [...] он съехал в меня всем хором и шорохом своих пилястр и башенок, как снежная пробка по коленчатому голенищу водосточной трубы").

"Кувырком упавший шандал" поставлен в позицию объекта сравнения, что значит, что 'опрокинутости' или даже 'перевернутости' "шандала" предпосылается более высокий ранг, чем 'падению'. Дело, по всей вероятности, в том, что 'перевертыванию' приписывается у Пастернака смысл полного и окончательного 'перерождения-перевоплощения', полную мену сущности (таково, например, 'переваливание' героя "из дегтя в пух, из пуха в деготь" в "Охранной грамоте", предваряющее его 'вознесение' на "звездное небо" и в локус гостиницы; ср. еще в стихотворении "Платки, подборы, жгучий взгляд..." - Пастернак 1965, с. 361-362, где после обретения миром 'новой плоти' - см. примечание 133 - речь идет о его опрокидывании и обретении 'новой души': "Дай мне, превысив нивелир, | Благодарить тебя до сипу | И сверху окуни свой мир, | Как в зеркало, в мое спасибо. | Толпу и тумбы опрокинь, | И желоба в слюне и пене, | И неба роговую синь, | И облаков пустые тени", или в стихотворении "Ева", где опрокинутый мир становится преображенным 'архимиром' по образцу исходного 'архимира' - 'рая',

Пастернак 1965, с. 448-449: "Стоят деревья у воды, | И полдень с берега крутого | Закинул облака в пруды, | Как переметы рыболова. | Как невод тонет небосвод, | И в это небо, точно в сети, | Толпа купальщиков плывет - | Мужчины, женщины и дети. | Пять-шесть купальщиц в лозняке | Выходят на берег без шума [...] О женщина, твой вид и взгляд | Ничуть меня в тупик не ставят. [...] Ты создана как бы вчерне, | Как строчка из другого цикла, | Как будто не шутя во сне | Из моего ребра возникла", причем "Пять-шесть купальщиц" знаменуют собой 'торжество над плотью-материальностью' своим числом 'пять' и 'душу' числом 'шесть', чем и объясняется их выход "на берег без шума", сравнение со 'стиховой' строкой, возникновение "во сне" "Из моего ребра", что ставит знак равенства между 'купальщицей' и 'душой' самого "Я", и ее 'неуловимость' в последней строфе; легко также увидеть, что эта 'Ева' вторична к библейской - библейская оказывается 'пре-текстом' трансформированным в 'пост-текст' с эквивалентностью 'извечная женственность=душа поэта'; в итоге 'опрокинутый мир' означает перерождение "Я" в 'поэта', мену сущности "Я"; в "Еве" крайне показательно еще то, что первоначально названные "Мужчины, женщины и дети" 'исчезают' - остается "Пять-шесть купальщиц", о которых текст тут же 'забывает' и говорит уже только о "женщине"; эта 'непоследовательность' исчезает, если помнить, что "пять-шесть" означает 'человека-душу', в результате чего 'душа поэта' обретает в данном стихотворении статус 'человеческой души' вообще если и вовсе не - 'мировой души')¹⁴⁷.

Вывод напрашивается теперь сам собой: 'опрокидывающийся' "шандал" определенным образом связан с понятием 'души мира', а само его 'кувыркание' оказывается границей, моментом, с которого эта 'душа мира' принципиально перестраивается и обретает новый статус.

Факт же, что "шандал" 'опрокидывается' на "хлеб и жаркое", означает приятие жертвоприношения божеством, с одной стороны, а с другой - одухотворение и обоготворение 'хлеба' и 'плоти'. Но поскольку "хлеб и жаркое" означают тут 'воплощенное слово', то 'одухотворение' и 'обоготворение' относится к подспудному 'слову'. Более того: 'вода' уже сама по себе является тут 'Словом' (ср. начальный стих: "Немолчный плеск солей"), поэтому в данном случае имеет место перевоплощение 'слова' в 'Слово' при помощи 'Слова'. В пастернаковских терминах это было бы 'повторением творящего слова' (ср. в цитированном в 10.3. стихотворении "Не как люди, не еженедельно..": "Я молил тебя: членораздельно | Повтори творящие слова!") и возведением его в ранг 'поэтического', не только 'творящего', но и 'претворяющего'.

10.6. Мотив "шашлыка" и "жаркого" - продолжение мотива "винного погребка" и 'жарившихся' "оладий" в "Я помню грязный двор..."; мотив "плеска солей" и "ущелья" - продолжение мотива "преисподней" из того же стихотворения. Смесь 'огня' и 'воды'- 'паров' ("угар", "мгла"), 'тусклого света' ("Тускнеет блеск свечей") и 'влажности' ("Так этот воздух влажен") сообщает всему этому миру характер 'кухни'- 'ада'. Финальный же мотив "Сученой нитки" и затем - в "Еловый бурелом..." - упоминание Бальзака отсылают к стихотворению "Бальзак", где Бальзак локализован "Над переулками глухими", которые уподоблены "заповеднику" (что соответствует локализации "канделябра" на "карнизе", над "буреломом" в случае стихотворений "Немолчный плеск солей..." и "Еловый бурелом..."), а сам

назван "пауком" и "алхимиком" (Пастернак 1965, с. 205). К тому же мотиву 'кухни'- 'ада'- 'алхимического локуса' ведет и повтор в "угаре" мотива 'дымящихся пространств' в "Дымились, встав от сна, | Пространства за Навтлугом...", тем более, что они тут же переименованы в "познание", с одной стороны, а с другой - явно перекликаются с мотивом "печки" и 'варки' в "Волнах" в "Здесь будет облик гор в покое..." (Пастернак 1965, с. 345-346), который означает въезд в кавказские внутренние пространства и тем самым в локус 'смеси', из которой 'вываривается' 'душа' Кавказа:

Верст за шесть чувствовалась тяжесть
Обвиншей выси темноты,
[...]
Каким-то сном несло оттуда.
Как в печку вмазанный казан,
Горшком отравленного блюда
Внутри дымился Дагестан.
[...]
Так и рвался принять машину
Не в лязг кинжалов, так под дождь.

В горах заваривалась каша.
За исполином исполин,
Один другого злей и краше,
Спираль выход из долин.¹⁴⁸

локус, который уподоблен одновременно 'сказочно-алхимическому' разъятию тела попадающего туда и его перестройки- 'воскресения' ("рвался принять машину | Не в лязг кинжалов, так под дождь")¹⁴⁹. Однако полной параллели тут нет. Дело в том, что в стихотворении "Немолчный плеск солей..." речь о, так сказать, 'второй варке', 'воскрешающей', формирующей не 'душу' данного мира (этот процесс наблюдался до стихотворения 7 включительно) и не 'душу народа' (стихотворения 8-9), а вычленяющей из этой 'души-мира-народа' личность, 'поэта' (стихотворение 11). В данном случае более показательна 'алхимия' стихотворения "Памяти Рейснер" (Пастернак 1965, с. 212-213):

Лариса, вот когда посожалею,
Что я не смерть и ноль в сравненьи с ней.
Я б разузнал, чем держится без клею
Живая повесть на обрывках дней.

Как я присматривался к матерьялам!
Валились зимы кучей, шли дожди,
Запахивались вьюги одеялом
С грудными городами на груди.

Мелькали пешеходы в непогоду,
Ползли возы за первый поворот,

Года по горло погружались в воду,
Потоки новых запружали брод.

А в перегонном кубе все упрямей
Варилась жизнь, и шла постройка гнезд.
Работы оцепляли фонарями
При свете слова, разума и звезд.

Осмотришься, какой из нас не свалян
Из хлопьев и из недомолвок мглы?
Нас воспитала красота развалин,
Лишь ты превыше всякой похвалы.

Лишь, ты, на славу сбита боями,
Вся сжатым залпом прелести рвалась.
Не ведай жизнь, что значит обаянье,
Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.

Ты точно бурей грации дымилась.
Чуть побывав в ее живом огне,
Посредственность впадала вдруг в немилость,
Несовершенство навлекало гнев.

Бреди же вглубь преданья, героиня.
Нет, этот путь не утомит ступни.
Ширяй, как высь, над мыслями моими:
Им хорошо в твоей большой тени.

Названная в первой строфе "смерть" двуаспектна - 'разлагающая' и 'созидающая'. Первый ведет к познанию тайны уникального бытия, его 'состава': "Я б разузнал, чем держится без клею | Живая повесть на обрывках дней". Этот аспект в стихотворении "Немолчный плеск солей..." отражен стихами "Их шум прибит к скале, Как канделябр к карнизу", которые являются своеобразным 'ответом' на вопрос об 'устройстве жизни-души'. Но есть и разница: "прибит" предполагает уже не 'смерть-разложение', а повторное 'сложение', 'постройку'. Если вспомнить "векам жилище" в "Счастлив, кто целиком..." и наличный там мотив 'мастерства-скульптурного дела-зодчества', то 'прибиваемый' "канделябр к карнизу" - реализация построения 'личности'-"векам жилища" (ср. в "Памяти Рейснер" слова "шла постройка гнезд" в сочетании с мотивом "фонарей"; "гнезда", естественно, появляются тут и по другой причине - по связи имени "Лариса" с 'чайкой' - греч. *laris* = 'чайка', откуда и мотивы 'воды', 'возов', 'одеяла', "хлопьев", "недомолвок", 'свалянности' из 'пуха'; из этого же имени, но уже как *Larissa*, выводится и мотив 'грудных городов', т.е. античных, греческих городов, ставших 'развалинами' в строфе V; из имени "Рейснер" порождается, в свою очередь, мотив "пути" и 'перехода' согласно нем. *die Reise* - 'путешествие'. Но это лишь 'материал', на который 'разлагается' исходная лексема текста, и материал для пастернаковской мотивной системы, из которой - по тому же закону 'алхимии слова' - обратно 'собирается' этот же исходный облик, но уже как возрожденный в

художественном образе. Так сюжетная алхимия становится тут одновременно и тексто- или стихо-порождающей).

Второй - 'созидательный' - аспект выражен фактической 'алхимической варкой' ("перегонным кубом"- 'алембиком', уже известным нам по "Охранной грамоте"). В данном случае нам интересны следующие пастернаковские решения.

Во-первых, разбиение 'варки' на две фазы: 'целующую варку' (ей в фольклоре соответствует обычно сращивание разъятого тела - ср. такую 'варку' в "Охранной грамоте" - Пастернак 1982, с. 193: "внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство") и 'воскрешающую', но уже в трансформированной ипостаси. Первой тут соответствует 'свалянность' "Из хлопьев и из недомолвок мглы". Эта новая 'телесность' уже 'духовна', точнее - уже не 'физическая', она составлена из некой более тонкой материи бытия (ср. в "Никого не будет в доме..." 'материю' "Ты"- 'поэтического начала'- 'вдохновения': "Ты появишься у двери в чем-то белом, без причуд, | В чем-то впрямь из тех материй, | Из которых хлопья шьют" - Пастернак 1965, с. 365) и из 'эллиптической', все еще 'загадочной, намекающей' речи, из "недомолвок мглы", где "мгла" - и 'душа' и 'нечто не вполне ясное, расплывчатое'. Мотив "развалин" отсылает к античным руинам (что, как уже отмечалось, восходит к омонимии имени "Лариса" и названия греческого города Ларисса). Они - промежуточное звено между цельным - но всего лишь подразумеваемым - архитектурным сооружением (храмом) высшего ранга и "городами"- "гнездами" материального порядка. С другой стороны, "развалины" указывают на неполную (частичную) трансформацию материального (хотя уже и 'одухотворенного' из-за 'античности') в чисто духовное. В этом и заключается 'ущербность' или 'несовершенство', так сказать, продукта первой целующей фазы. Второй фазе, ведущей к совершенству и в чистую духовность (полную трансформацию материального в духовное) здесь соответствует обновление в "огне" (и испытание огнем, которого не выдерживает "посредственность" или "несовершенство"). Если учесть "Охранную грамоту" (см. выдержку выше), то испытание огнем эквивалентно 'съедению сращенного целого', после чего и возможно 'воспарение ввысь' (ср.: "вырывалось на свободу всей ширью оснащенной чувство" и "Ширяй, как высь, над мыслями моими: | Им хорошо в твоей большой тени", где "мысли" оказываются более 'материальны' и 'ниже' окончательного результата трансформаций¹⁵⁰). Этот контекст вносит в "Немолчный плеск солей..." дополнительные уточнения. "Шашлык", "хлеб и жаркое" и "пламя кувирком упавшего шандала" реализуют и смысл библейского божественного всепоедающего огня, и смысл окончательного испытания огнем и окончательной трансформации 'плоти' в чистую духовность (а в пределе - в пастернаковского 'архи-поэта'; см. примечание 150; упоминание Родена и Бальзака по отношению к Тицьяну Табидзе в "Еловый бурелом..." и именование его "барельефом" и "пира перегаром").

Во-вторых, сопровождение этой 'алхимической варки' мотивом "фонарей": "Работы оцепляли фонарями | При свете слова, разума и звезд". Последовательность "свет слова → разума → и звезд" ведет от метафорического "света слова" к фактическому 'свету' "звезд", но одновременно фактический 'свет' "звезд" по-

ставлен в позиции еще более метафорического, в позицию 'света непостижимого', лишенного плана выражения ("слово" более материально чем "разум", а "разум" в этой последовательности оказывается более материальным чем "звезды"). "Фонари" в этой серии по своей 'светофоричности' мощнее 'света' "звезд". Последний при "фонарях" получает характер 'мрака' (тем более "слово" должно быть родственно 'темноте'). Если брать эту градацию по признаку 'мощности разума' или 'постижения', то самый проницательный 'свет-разум-звезд' оказывается слабее 'проницательности' "фонарей".

Свет "слова, разума и звезд" восходит к традиционной символике света как источника и носителя 'интеллекта', 'мудрости', 'креативности' (по отношению к 'мраку-хаосу'), 'высшей духовности', а сама эта последовательность - к средневековой структуре мира, согласно которой истинный 'интеллект' или истинная 'мудрость' начинается за пределами всякой материальности, за пределами небес, т.е. *Stellatum* или 'звездного неба', уже в сфере *Primum Mobile* - Первого Движения, за которой следует *caelum ipsum* - 'небо как таковое', проникновенное Богом, чистейшим светом мысли исполненной благодати (ср. Bernard Silvestris, *De mundi universitate*, II, Prosa VII; Dante Alighieri, *Paradiso*, XXX; см. также опыт реконструкции средневековой модели мира в: Lewis 1964)¹⁵¹.

Но если в последовательности 'слово - разум - звезды' и в пастернаковском стихе и в стоящей за ним концепции имеет место 'зависимость' и от плана выражения и от вышестоящего 'интеллекта', то в случае "фонарей" вводится 'свет автономный', 'независимый', противостоящий всякой 'тварности' (ср. нарастание 'хаоса', 'погружения', 'исчезания' в предваряющих двух строфах: "Мелькали пешеходы"; "непогода", "Ползли возы за первый поворот", где "первый" означает исчезновение, но также и возможность 'второго'-'возрождающего', функцию которого тут играет "перегонный куб" - см. примечание 124 и приведенную там выдержку из "Людей и положений" о "доме в Коджорах", из которого "каждого видно [...] дважды") и являющий собой 'второе освещение' и тем самым способствующий 'второму видению'. Это 'второе видение' дано затем в глаголе "Осмотришься", вводящем мотив и 'проницательности' зрения (это своего рода ответ на вопрос "чем держится без клею | Живая повесть на обрывках дней", так как теперь видна 'душа', истонченная плоть), и способности различать градации 'духовности', т.е. 'душу' (уже не материальную, но еще и не целиком от материальности свободную) и 'дух' (тут самое "красоту" и само 'движение': "рвалась", "бурей грации дымилась", "ширяй")¹⁵².

Эти "фонари" подводят нас вплотную к мотиву "садовых ламп" в "Еловый бурелом..." и к загадочной трансформации "шандал → свечи → канделябр → свечи → лампы → свечка", но о них речь пойдет в 11.1. и 11.2.

Пока существенно было установить характер пастернаковской 'алхимии' как превращения материального в духовное и трансформации 'души' в 'дух'.

10.7. Вещественный состав возникающей тут 'смеси' носит двойственный характер - каждому 'реальному' элементу предпосылается и его более 'одухотворенный двойник' (см. 10.4.). Тем не менее на первое место выдвинуты 'вода', 'огонь' и 'воздух', причем 'воздух' скорее производное, чем 'первоэлемент'. Поскольку 'воздух' появляется лишь в IV строфе и лишь как результат 'угарного

дыханья" "водопада", то не трудно увидеть, что именно он и является 'целью' всего этого 'алхимического' процесса.

"Дыханье" не столько 'оживляет' "водопад", сколько сообщает ему 'одухотворенность' и соотносит 'воды' с 'водами эпифаническими'. "Дыханье" "На свежем шашлыке" прочитывается в этом контексте как вдуновение в разъятую плоть 'целющего' ('оживляющего') 'духа'.

Трансформация "водопада" в "обвал", а его "дыханья" в "угар" подразумевает 'сожжение плоти'-'жертвы', отчего и происходит удвоение прежней 'жертвенной плоти'-'шашлыка' и расчленение на "хлеб" и "жаркое", где "хлеб" явственно 'духовнее' "шашлыка". Пастернаковский "угар" - и самостоятельная категория, предполагающая 'одуряющее', перестраивающее воздействие на 'психику' или 'душу' (лирического пастернаковского субъекта), или же означающая 'самоперестраивание' мира, переход мира в более 'одухотворенное' состояние, и одновременно производная. В данном случае "угар" - 'высшая форма' "дыханья водопада", что в рамках пастернаковской системы объясняется мотивом 'жгущейся' и 'жгущей' воды (чаще всего - "ливней", а в более общем плане - 'воды ниспровергающейсся сверху, с небес'), связи воды со 'словом', тоже способным 'жечься' и со светом-свечами¹⁵³.

Показательно, что в строфах IV и V явно выраженного присутствия "хлеба" и "жаркого" нет, зато на месте "угара" появляется "воздух влажен", а "водопад" как таковой иссякает до "ключей, Сочащихся из скважин". При этом 'влажный воздух' поглощает и 'затмевает' "блеск свечей".

В стихотворении "Я видел, чем Тифлис..." "блеск" был связан со "светцом" (родом лучинного шандала) и с сакральным светом, излучаемым "фолиантом". Потом этот 'свет'-'фолиант' трансформировался в 'содержание'-'глубинную структуру мироздания' (в "Я помню грязный двор...") и в 'незримый' "дух земли". Повтор слова "блеск" возобновляет в "свечах" связь с прежде явленным в "фолианте" 'словом-миром' и с "духом земли". Его же потускнение от 'влажности воздуха' подсказывает, что этот "воздух" по своему онтологическому и духовному статусу превосходит и прежнее слово-свет ("язык чудес", "фолиант") и прежнюю 'духовность' ("дух земли").

"Угар" - промежуточное состояние между "дыханием" и "воздухом". "Воздух" 'чище' "угара", но и "дыханье" тоже 'чище' "угара". "Угар" же означает смесь 'воздуха с дымом', тут 'воды-дыханья с дымом' или 'огнем' (поскольку он - "Как пламя кувырком | Упавшего шандала"). Не трудно теперь увидеть, что данный 'угарный водопад-обвал' - не что иное как трансформация "пирамиды" (в "Я видел, чем Тифлис...") и ее ипостаси - "дольмена" (в "Чернее вечера..."), тем более, что "пирамида" содержит в себе 'огонь' (см. 6.3. и 6.4.), а "дольмен", сохраняя связь с "пирамидой" по функции (как общекультурной, так и в системе разбираемого цикла), возникает в результате "ливней". Встреча 'огня' и 'воды' и образует 'душу человека' (согласно средневековым представлениям - 'пламя' или 'жар' и 'влажность' образовывали 'кровь', а 'темперамент' человека именовался 'влажностью' и дифференцировался по сочетанию разных исходных 'стихийных элементов', т.е. огня, воздуха, воды и земли).

Проходя через "пламя", "Дыханье водопада" 'осложняется', становится 'смесью-душой', но одновременно и трансформируется в новое состояние - в

"воздух влажен", который в контексте "сада" получает характер древней *hugran usian*, т.е. нижней влажной субстанции (воздуха), которой дышат люди (в отличие от горного воздуха и от находящегося над ним эфира, в которых обитают высшие бестелесные существа, в частности, разные ангельские чины). Окруженный мотивом "елей", "сад" противостоит им как пространство 'жизни' или как пространство 'души' (ср. в начале "Скалистое ущелье. | Стволы густых елей", а затем так же 'нежилой' "Еловый бурелом, | Обрыв тропы овечьей", открывающий стихотворение 11). В пастернаковской системе "сад" и есть 'жизнь' или пространство, где осуществляется 'жизнь' во всей ее полноте (ср. сборник "Сестра моя - жизнь", начинающийся после 'распахнувшегося' поэтического локуса-'дома' в "Про эти стихи" именно 'входом' в 'жизнь-сад'). В связи же с "влажным воздухом" этот "сад" вызывает ассоциации с садом *Granusion* (искаженное греч. *hugran usian*) у Халсидия (*Chalcidio*), в котором встречаются, спускаясь на землю, Урания и Натура. Так небесное и земное преобразуется в 'душу-жизнь': Но это еще не все. "Воздух влажен" тут же переименован и назван 'мглой': "Они висят во мгле".

В своей общекультурной символике 'мгла' являет прежде всего смешение первоэлементов - воздуха и воды - или воздуха и огня и знаменует собой преодоление 'хаоса' и состояние предвещающее появление четвертого элемента - земли. Кроме того, 'мгла' означает 'недетерминированность' и одновременно 'недифференцированность', откуда ее связь с 'неопределенностью' или 'нечеткостью', а тем самым и - 'темнотой-неясностью'. В системе Пастернака "мгла" однозначно соотносится с "душой". Ср., например, стихотворение "Не трогать" (Пастернак 1965, с. 119): "Не трогать, свежевыкрашен -", - Душа не береглась, [...] И мгла моя, мой друг, божусь, | Он станет как-нибудь | Белей, чем бред, чем абажур, | Чем белый бинт на лбу!" или "Памяти Рейснер" (см. 10.6.). В обоих случаях, однако, "душа"- "мгла" - не предел 'духовности' и в этом отношении еще несовершенна. Очередное - желательное для пастернаковского "Я" и мира - состояние более 'духовно' и более 'интеллектуально' (одновременно - менее 'материально'), т.е. некое состояние 'без плоти', 'чистый дух' или 'чистая мысль'. Стихотворение "Не трогать" интересно с данной точки зрения еще тем, что предполагаемый очередной этап (состояние) мира, воспринимаемого "душой", должен быть "Белей, чем бред, чем абажур, | Чем белый бинт на лбу", где "бред" соотносим с "бредом бытия" (который, например, в стихотворении "Опять весна" - Пастернак 1965, с. 405-406 - означает 'предельную интенсивность бытия', вплоть до 'самозаборматывания', и 'выход за собственные пределы', в сферу 'невыразимого': "Это, зубами стуча от простуды, | Льется чрез край ледяная струя | В пруд и из пруда в другую посуду, | Речь половодья -бред бытия"), "абжур" - с 'фонарем' или 'лампой', а тем самым с 'независимым', 'самосветящимся светом' (см. о "фонарях" в 10.6.), а "бинт на лбу" - 'интеллектуальной воспаленностью'. "Белей" по отношению к этой серии предполагает выход за пределы какого-либо плана выражения и какой-либо постигаемости (в теологических терминах это состояние должно быть равным самому Богу, сферой за пределами *Primum Mobile* - см. 10.6., с тем, что у Пастернака этой сферой должен стать сам мир, но перевоссозданный как 'поэтический, художественный', на что, в частности, указывает инициальное "свежевыкрашен", а трансформирующим началом является сам "Я" с его "душой"- "мглой").

Если "сад", как уже говорилось, - 'локус жизни', то теперь ясно, почему он в данном тексте (в трех последних строфах) уже не упоминается. Он не исчезает, а контаминируется с "мглой-душой". Благодаря этой контаминации "мгла"- 'душа' получает характер 'пространства', 'локуса'. Теперь только остается ответить на вопрос, что в этом 'локусе' происходит или - как он построен.

'Вода' преобразовалась не только в "мглу", но и в "сученую нитку". Этот мотив нам уже известен по "Бальзаку" или по венецианским главам "Охранной грамоты", начиная с перехода через Альпы, где 'вода' оказывается 'тканью бытия'. Надо только досказать, что она 'ткань бытия' не сама по себе, а в смеси с 'речью бытия'. "Сученая нитка" и значит неразрывное сплетенье 'воды' (с ее 'одухотворенностью'- 'богоявленностью') и 'слова' или - точнее - речегенного начала¹⁵⁴.

В контексте "шандала", "свечей" и затем "канделябра" эта "сученая нитка" получает смысл и 'фитиля', а по своему положению в пространстве ("висят во мгле | Сученой ниткой книзу") - смысл 'мировой оси' или 'мировой лестницы'. В последнем случае "сученая нитка" оказывается и трансформацией инициальной "ели" (см. 10.1.). 'Нитка во мгле' оказывается, таким образом, 'мировой свечой', или - более точно - мир становится 'свечой'. Но 'свеча' тут вовсе не названа. Вместо нее упоминается "канделябр", к тому в сравнительном обороте. Более того, "канделябр" относится не к "нитке" и не ко "мгле", а к "шуму".

"Шум" - финальное наименование всей предшествующей серии 'звуков': "Немолчный плеск" → "оглушение" → отчасти "обвал" → "говор ключей" → "шум". Граница трансформации проходит в третьей строфе, где 'звук' только подразумевается, но не упоминается. Это может быть знаком 'оглушения', 'неспособности' слышать. Но одновременно и знаком перехода к 'речи' ("говор ключей"). Существенно, что нарастающий по громкости 'звук' производится "плеском солей" и "Дыханьем водопада". Похоже на то, что это сам мир стремится 'произнести слово', 'стать словом' (а 'громкость' могла бы тут рассматриваться как неумение владеть голосом и регулировать его силу). Способность 'артикулировать' возникает после 'приятия жертвоприношения' ('истребления плоти' - "шашлыка" и "хлеба"). Именно 'истончение' акватической струи от "водопада" до "ключей" сопровождается "говором". Тем не менее это отнюдь не 'человеческая речь'. Если в первой фазе 'оглушается' "сад" и тем самым 'пред-речь' сопоставима с 'жизнью', то во второй "говор" сопоставляется с "блеском свечей" и 'душой-влажностью'. Это 'сверхчеловеческое слово' оказывается 'затмевающим светом' (что родственно 'незримому', подобному темноте теологическому божественному свету). Трансформация же "говора" в "шум" только эксплицирует характер этого 'слова' ("говора") как божественного. Насыщенность текста звуком "ш" (и "ж") указывает, что звук этот имеет у Пастернака особую значимость; предположительно он связан с сакральностью древнееврейского "ш", с одной стороны, а с другой - "ш" как ономотопеическим отражением 'шороха бытия' (см. примечания 103, 105, 108). Небезынтересен в этом отношении и факт, что во "Второй балладе" (Пастернак 1965, с. 353-354) "шумом" названы не только 'шумящие' звуки, а сам "шум" определен как "шум без плоти":

Ревет фагот, гудит набат.

На даче спят под шум без плоти,

Под ровный шум на ровной ноте,
 Под ветра яростный надрыв.
 Льет дождь, он хлынул с час назад.
 Кипит деревьев парусина.
 Льет дождь. На даче спят два сына,
 Как только в раннем детстве спят.

Сведение всех звуков к 'шуму' и соотнесение его с 'музыкальным шумом' ("ровный шум на ровной ноте") актуализует в 'звуке' вообще и в 'шумовом' пастернаковском 'архе-шуме' в частности его мифологическое значение предтечи всего сущего. Но во "Второй балладе" из этого "шума без плоти" ничего не возникает, ничего им не порождается. Наоборот, этот "шум" выводит из мира сего и уводит к истокам бытия (в процитированном отрывке - в "детство", а в остальных строфах - через 'перерождение' - в 'запредельное'; показательно при этом, что "Я" вследствие этого "шума без плоти" 'раздваивается' - "на даче спят два сына" - на 'спящего' и 'бодрствующего-трансформирующегося' во 'сне', что значит также и переход "Я" в состояние "без плоти"). В другом стихотворении - "Любить иных - тяжелый крест..." (Пастернак 1965, с. 359-360) "шорох" и "шелест" эквивалентизируются с "разгадкой жизни", с "истиной", "прозрением" и освобождением от 'бытовой словесности':

Любить иных - тяжелый крест,
 А ты прекрасна без извилин,
 А прелести твоей секрет
 Разгадке жизни равносиль.

Весною слышен шорох снов
 И шелест новостей и истин.
 Ты из семьи таких основ.
 Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

Легко проснуться и прозреть,
 Словесный сор из сердца вытрясть
 И жить, не засоряясь впредь,
 Все это - не большая хитрость.¹⁵⁵

Эти контексты говорят, что пастернаковский "шум" - 'вторичен'. Не он 'творит мир', а мир дематериализуется вплоть до обнаружения своей основы - "шума", в результате чего и возможно полное перерождение и переход на высший уровень бытия.

Если согласиться, что "мгла" являет тут собой 'локус-душу', то внутри этого локуса все-таки сохранены три разных феномена: "нитка", "шум" и "скала". При этом "нитка" и "шум" - два аспекта одного и того же: "говора ключей". Это "ключи" "висят [...] Сученой ниткой" и это "ключей" "шум прибит к скале". "Скала" же по отношению к ним играет роль 'опоры'. Если 'ткань бытия' ("нитка") и имматериальная 'основа бытия' ("шум") являют собой 'высшую духовность' (иновариант "духа земли"), а "скала" сохраняет свою связь с 'землей' и 'плотью' и

играет роль их 'держателя' (в частности, обладателя "ключей" к 'тайнам бытия' - ср. возможность прочтения "скалы" как имени св. Петра в 10.5.), то получается картина 'духовности' прибитой к 'материальности' или даже 'духа' прибитого к 'плоти' и 'слова' к 'порождаемому им объекту' (или миру вообще), а то и 'слова' к 'слову'¹⁵⁶.

10.8. Возможность прочтения "сученой нитки" и "шума" как 'свечного фитиля' или даже 'свечи' (см. 10.7.) подсказывается и самим словом 'сучить', которое в данном контексте способно актуализовать не только свою связь с 'прядильным', но и со 'свечным' делом. 'Сучить' значит: "спускать крученую нитку, свивать вдвое, тростить; [...] крутить, скручивать веретеном. [...] Сучить свечи, церковные, скать, маглевать, катать, делать. Сучить, скать тесто, раскатывать скалкой, рассучивать руками, переминать и катать, [...] Сучить на кого, сев. сплетничать, наговаривать, [...] Сучильня [...] скальня, [...] Сучужка, толстая холстина" (Даль 1980, т. IV, с. 368, статья "СУЧИТЬ и сукать или скать").

"Канделябр" родственен "шандалу" и "свечам" не только по вхождению в один и тот же класс предметов (светильников), но и по своей этимологической связи с 'свечой' и 'ниткой': *candèla* - 'свеча', 'потертый воском шнурок'.

В распространенной общекультурной символике 'свеча' соотносится с индивидуализированным светом и с 'личностью' или 'жизнью личности' в противовес (или в отличие от) универсальной космической 'жизни'. Тогда как 'канделябр' являет собой символ духовного света и спасения (обычно в религиозном смысле). В случае канделябра большое значение имеет и количество его рамен (см. статьи "CANDLE, LIGHTED", "CANDELABRA" в: Cirlot 1981, pp. 37-38). Так, например, библейский семисвечник соотносится с семью небесами мироздания и семью планетами. В христианской церкви семисвечник находится за алтарем и перед Лестницей Иакова, имеющей форму креста, и соотносится с семью Таинствами. Одна свеча, зажигаемая на Малом Выходе, знаменует собой Иоанна Предтечу; дикийрих выражает тайну двух начал Христа, трикийрих - трехсолнечный свет, их скрещением епископ благославляет народ, а сам акт скрещения знаменует невыразимую благодать и святость Божию (см.: Evdokimov 1964, s. 286, 288).

Иоанн Предтеча - постоянный пастернаковский мотив (ср. "Дурной сон", "Детство Люверс" и "Доктор Живаго"), чаще всего выражающийся 'декапитацией'. Непосредственная связь "свечи" с Иоанном Предтечей наблюдается в "Докторе Живаго". Это, в частности, "свеча"- 'взгляд', на которую обратил внимание Юрий Живаго едучи на елку у Свенцицких и которая дает толчок его стихотворению "Зимняя ночь" (Пастернак 1965, с. 439-440), где и композиционное место стихотворения в цикле, и литургическое датирование ("Мело весь месяц в феврале"), и мотивика чисел "два" и 'четыре' (в "крестообразно") эксплицируют и реализуют день первого и второго обретения главы Иоанна Предтечи, т.е. 24-го февраля (после смерти-преображения в "Сказке" и "Августе").

Только в рамках данного стихотворения (без учета контекста) "свеча" знаменует внутреннее пространство жизни, противостоящее внешнему кромешному хаосу:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

[...]

Метель лепила на стекле

Кружки и стрелы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

На озаренный потолок

Ложились тени,

Скрещенья рук, скрещенья ног,

Судьбы скрещенья.

[...]

На свечку дуло из угла,

И жар соблазна

Вздыхал, как ангел, два крыла

Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,

И то и дело

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

В композиции же цикла "Зимняя ночь" соответствует стихотворениям "На Страстной" и "Свадьба" (т.е. 3-ему и 11-ому) и следует после "Августа" (14-го), который в первую очередь соотносится с "Мартом" (2) и "Осенью" (12) и следует после центральной "Сказки" (13), повествующей о чуде св. Георгия. Победа над драконом в свете пастернаковских трансформаций оборачивается победой над 'материальностью' и обретением 'души'. Но 'душа' сама по себе еще слишком 'материальна' ("Светел свод полдневный | Синева нежна. | Кто она? Царевна? | Дочь земли? Княжна?") и не освобождает героя от 'двойственности' и 'смертности'. "Август" продолжает эту тему, но уже как 'трансформацию-преображение' 'души' (см. 10.2.) и как настоящую 'смерть' материального начала (а не только как состояние 'сна-забвения', как в "Сказке"). Переход же от жанра 'сказки' к 'литургическому' мотиву Преображения Господня являет собой переосмысление мифического (и фольклорного) 'возрождения' не в терминах возобновления жизни в ее прежних формах, а в терминах принципиального духовного обновления- 'воскресенья' и фактического преодоления 'смерти'. "Зимняя ночь" в этой последовательности оказывается внутренней борьбой между 'жизнью' и 'смертью', но уже в исходном локусе самой 'смерти' (в окружении нескончаемого 'метельного мира'), т.е. в предельной точке мироздания, где оба начала соприкасаются друг с другом. Второе начало - 'жизнь' - представлено тут 'свечой на столе'. Исход борьбы (или: соприкосновения-"скрещения") этих двух начал содержится именно в "свече". Внутренняя же борьба "Я" (ср. в "Августе": "Я - поле твоего сраженья", где "ты" - "лазурь преображенная", получающая характер 'женского начала' равного у Пастернака 'жизни-душе') - борьба 'духа' и 'души', имматериального и материального (после чего идет стихотворение "Разлука" - и 'фабуль-

ная' разлука героя с героиней, и системная 'разлука' 'духа' с 'душой')¹⁵⁷. Важно при этом помнить, что "преображение" в "Августе" означено числом "Шестое августа", означающем именно 'душу человека'. Под конец текста это "Шестое августа" переименовано как "лазурь преображенная И золото второго Спаса", а в "Зимней ночи" настойчиво повторяется число "два" и подразумеваемое в 'крестообразности' и в 'скрещеньях' 'четыре', что ведет, с одной стороны, к дуализму, противоречивости двух начал и двух полюсов бытия, а с другой грозит 'материальностью' и 'страданиями' ('жертвой земли'). "Свеча", локализованная "на столе", предполагает иную 'жертву' - 'жертву огня' и преображение духовное. Соотнесенность "Зимней ночи" с "На Страстной" проясняет ее смысл именно как 'христологический', соотнесенность же со "Свадьбой" актуализует план человеческого (земного) бытия, но в соотнесении с высшим планом бытия вообще - ср. заключительные две строфы "Свадьбы" (Пастернак 1965, с. 435):

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.¹⁵⁸

В пределах "Путевых записок" с личностью и ее дарованием ('духовным даром') "свеча" соотнесена в стихотворении "Еловый бурелом..." (в его последней строфе).

Эти контексты позволяют полнее понять трансформацию "кну́та" (в "Чернее вечера...") в "плеск солей", а затем в "сученую нитку" и "канделябр". Созданный из "лиц, имен и жизней" "кнут" преобразуется теперь в 'свечной фитиль' и в 'свечу', т.е. в 'духовную личность'. "Канделябр" же, предполагающий 'многосвечье', - очередная трансформация "кну́та" или "лиц, имен и жизней" в 'универсальный светильник-народ'. Заметим, что сравнение "прибит к скале, | Как канделябр к карнизу" повторяет мотив создаваемой "народом" 'личности' как "векам жилища" "По образу души" в стихотворении "Счастлив, кто целиком..."; не исключено, что и 'всепоедающий огонь' в строфах II-III - трансформация мотива 'сжигаемых фетишей': "Он выжег фетиши, Чтоб тем светлей и чище По образу души Возвесть векам жилище"), и что обе эти трансформации берут свое начало в мотиве "кочегара" в "Как кочегар, на бак..."). Более того: "канделябр" явно подменяет тут отсутствующих в стихотворении 'людей' за инициальным "Садовым столом" и "шашлыком" и "хлебом". Но мотив 'людей' занимает место "канделябра" в первой строфе "Еловый бурелом...": "Нас много за столом" (хотя и тут 'люди' как таковые не вычленены из окружающего мира, вычленяется только 'архе-поэт').

10.9. В последних двух стихах "Их шум прибит к скале, Как канделябр к карнизу" сравнение "Как канделябр к карнизу" независимо от степени метафоричности слов "шум прибит к скале" заставляет причастие "прибит" читать как 'пригвож-

дение' или 'прикрепление гвоздем' (а не, скажем, как 'пригнан' или 'приперт', 'прислонен'). Первые возникающие в данном случае ассоциации ведут к представлению о распятии Христа и к мифу о Прометее. У первой есть определенные основания в мотивике 'воды-слова', 'богоявления-водосвятия' и в более или менее отчетливо выраженных во всем цикле отсылках к библейским и евангельским темам. Но тем не менее она остается всего лишь 'фоновой' ассоциацией: внутренняя логика мотивной трансформации цикла предполагает самое общее понятие 'перерождения-воскресенья', но никак не 'распятия' (к тому в таком буквальном решении). Основания второй - с Прометеем - еще более зыбки: всего лишь общая кавказская тема цикла и упоминание "пламени" и "свечей", хотя в другом месте - в так же посвященном Грузии и Тифлису стихотворении 1931 года "Вечерело. Повсюду ретиво..." (Пастернак 1965, с. 368-369) - в реконструктивном историческом 'пре-тексте' Кавказа есть и место для его мифического 'прошлого':

А вдали, где как змеи на яйцах,
Тучи в кольца свивались, - грозней,
Чем бывшие набеги ногайцев,
Стлались цепи катайских теней.

То был ряд усыпальниц, в завесе
Заметенных снегами путей
За кулисы того поднебесья,
Где томился и мерк Прометей.

Как усопших представшие души,
Были все ледники налицо.
Солнце тут же японскою тушью
Переписывало мертвецов.

И тогда, вчетвером на отвесе,
Как один, заглянули мы вниз.
Мельтеша, точно чернь на эфесе,
В глубине шевелился Тифлис¹⁵⁹.

Некий ключ к пастернаковской 'пригвожденности' подсказывают другие контексты, в частности, стихотворение "Памяти Рейснер" (см. 10.6.) с его стихами "Я б разузнал, чем держится без клею Живая повесть на обрывках дней"; более раннее "Определение души" (Пастернак 1965, с. 127), где 'душа' - сначала "безраздельный лист", слетающий вместе со "спелой грушею", затем "шелк мой застенчивый", т.е. 'ткань', а в финале - "приросшая песнь"; "Двор", где "Этот ветер тем родственен мне, что со всего околотка с налету | Он налипает билетом к стене" и где содержание "билета"- 'объявления-указа' - 'ссылка' в стихогенный локус: "Огородитесь от вьюги в стихах | Шубой; от неба - свечою; трехгорным - | От дуновенья надежд, впопыхах | Двинутых ими на род непокорный" (Пастернак 1965, с. 74-75) и многие другие¹⁶⁰. Во всех этих случаях обнаруживается одна закономерность; 'прикрепленное', 'прилипающее', в том числе и 'прибиваемое', соотносятся с 'жизнью-душой -творческим началом' (что по отношению к пастернаковскому

"Я" носит характер 'двойника' этого "Я" и 'творческого императива', причем реальный "Я" играет роль 'исполнителя', материального носителя данного - 'вклеенного' - в него начала; в иных вариантах вместо 'вклеенности' может выступать 'вгравировка', 'вштемплеванность', 'врезанность' или 'запахканность' "души" или 'памяти' переживаниями внешнего мира - ср. хотя бы стихотворения "Не трогать" или "Годами когда-нибудь в зале концертной...").

С этой точки зрения пастернаковская 'приклеенность-пригвожденность' 'творческого начала' ("души", "песни", 'слова', "шума" и т. п.) к носителю-'исполнителю' оказывается инверсией древних представлений о 'певце' как распятом на струнах своей 'арфы' или 'лиры' (что означает его пребывание на границе между бытием и небытием и выход в запредельное). Пастернаковская инверсия, естественно, не исключает 'смерти-воскресения' его 'поэта', но ведет к обратному эффекту: выходу из запредельных сфер в реальность, однако уже трансформированную в статус духовной реальности, 'второй вселенной'. По этой, в частности, причине пастернаковская 'душа' обретается извне, поселяется в пастернаковском "Я" как в 'доме' (ср. хотя бы "Из суеверья" или "Никого не будет в доме..."). В наиболее фундаментальном решении эта 'душа' - уже 'поэт'. Таков 'архе-поэт' Рильке или Скрябин в "Охранной грамоте": он вникает в пастернаковское "Я" как 'бесплотный силуэт', как 'творенье' (книжка стихов или симфония), формирует 'душу' этого "Я" (откуда периодичность ее формирования как раз 'шестилетняя') и определяет 'судьбу' этого "Я", которая строится как 'повторная артикуляция' 'архепозитического начала' в доступный (членораздельный) самому "Я" и окружению 'пост-текст'. Само собой разумеется, что такая реартикуляция 'души-поэта-текста' должна оборачиваться для пастернаковского "Я" его 'пере-' и 'развоплощением' в тексты, в чисто духовное состояние, и сопровождаться либо 'разлучением с душой', либо же 'исчезновением' "Я" (поэтому, например, в "Охранной грамоте" у пастернаковского "Я" нет своей биографии - она там составлена из реартикулируемых чужих, а сам "Я" как таковой реализуется только в своем речевом потоке, функция которого - не нечто 'описать', а 'расшифровать' сформировавший 'душу' этого "Я" 'язык' или 'пре-текст'; упоминаемая же реальность играет роль 'выявителя' смутного 'пре-текста', роль 'кода', который облегчает дешифровку уже имеющегося в 'душе' - ср. расшифровку Маргубурга при помощи 'кода' "учебника для средней школы" и идентификации - вплоть до повтора "телодвиженья" - с Ломоносовым или венецианской живописи при помощи знакомого с детства "музейного разлива", после чего и Марбург, и Венеция занимают позицию 'пре-текста пре-текстов'. При этом 'расшифровать сформировавший "Я" язык' значит отыскать начало конституирующее "Я" как 'поэта' и ответить на вопрос "Кто я?", "Поэт ли я?" и "Как я стал поэтом?" - ср. аналогичное конституирование "Я" как 'поэта-пророка' в "Пророке" Пушкина; см. примечание 162).

Интересующая нас 'пригвожденность' наиболее эксплицитно выражена в "Балладе" 1916/1928 года (Пастернак 1965, с. 96-100):

VI

Не видно ни зги, но затем в отдаленьи
Движенье: лакей со свечой в колпаке.
Мельчая, коптят тополя, и аллея
Уходит за пчельник, истлев вдалеке.

- VII Салфетки белей алебастр балюстрады.
Похоже, огромный, как тень, брадобрей
Мокает в пруды дерева и ограды
И звякает бритвой об раут галерей.
- VIII Впустите, мне надо видеть графа.
Вы спросите, кто я? Здесь жил органист.
Он лег в мою жизнь пятеричной оправой
Ключей и регистров. Он уши зарниц
Крюками прибил к проводам телеграфа.
Вы спросите, кто я? На розыск Кайяфы
Отвечу: путь мой был тернист.
- IX Летами тишь гробовая
Стояла, и поле отхлебывало
Из черных котлов, забываясь,
Лапшу светоносного облака.
- X А зимы другую основу
Сновали, и вот в этом крошечке
Я - черная точка дурного
В валящихся хлопьях хорошего.
- XI Я - пар отстучавшего града, прохладой
В исходную высь воспаряющий. Я -
Плодовая падаль, отдавшая саду
Все счета по службе, всю сладость и яды,
Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия,
В приемную ринуться к вам без доклада.
Я - мяч полногласья и яблоко лада.
Вы знаете, кто мне закон и судья.
- XII Впустите, мне надо видеть графа.
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.
- XIII Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.
- XIV Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?
- XV Но вот их снимали, и, в хлопья облекшись,
Пускались снова без оглядки дома,

И плотно захлопнутой нотной обложкой
Валилась в разгул листопада зима.

XVI Ей недоставало лишь нескольких звеньев,
Чтоб выполнить раму и вырасти в звук,
И музыкой - зеркалом исчезновенья
Качнуться, выскальзывая из рук.

Сюжет процитированного отрывка (вся "Баллада" состоит из 28-ми строф) относительно прост и вполне явственен. "Поэт или просто глашатай, Герольд или просто поэт" (строфа II - см. 9.7.) прибывает в некий таинственный локус и добивается приема у еще более таинственного "графа", предъявляя вместо визитной карточки свою 'биографию'.

Локус этот - потусторонний, преддверие царства небесного, а "граф" - сам Бог. В строфе VI подъезд к этому локусу оформлен и в терминах народно-мифологического порядка (по "пчельнику" можно было бы судить, что это локус Волоса-Велеса или его христианского эквивалента "русского бога"-Миколы), и в терминах пастернаковского переходного локуса (ср., например, стихотворение "Липовая аллея", где "аллея" - теряющийся вдалеке "туннель", за которым находится 'дом' под 'мировым деревом' с зажженными на нем "цветами"- 'свечами'). "Лакей со свечой в колпаке" еще явственнее соотносит этот локус с 'потусторонностью-невидимостью' (из-за "колпака"), но также и с локусом 'интеллектуальности', запредельной 'мудрости' (согласно общеизвестной символике головного убора и особенно - 'колпака' - ср. такое употребление "Островерхих шапок" в стихотворении "Он встает. Века. Гелаты..." - Пастернак 1965, с. 384). Если же это "свеча" "в колпаке", то данный "лакей" - 'священно-служитель' и может своим смыслом соответствовать значению Иоанна Предтечи (ср. 10.8.). Пастернаковские "тополя" связаны с земными формами жизни и с их 'ре-продукцией' (см. стихотворение "Кругом семяющей ватой..." - Пастернак 1965, с. 364-365). 'Копоть' же и 'истлевание' знаменуют предел 'материальности', за которым начинается сфера 'нематериального'. "Движенье", а затем упоминание "дуги бытия" (в строфе XI), подсказывает, что весь этот мир соотносим со средневековой моделью мироустройства и что "Я" попадает тут в область Primum Mobile и добивается входа в сферу самого Бога (откуда 'белизна' строфы VII и упоминание "салфеток", знакомых нам в значении 'фелони' по "Охранной грамоте" - см. примечание 97; заметим еще, что "салфетки" - повтор "лакея": servir значит 'служить', но лат. servator - 'хранитель, спаситель', и что на принципе внутриязыкового перевода основано и сходство с "салфетками" "брадобрея": alabaster - и минеральная порода 'алебастр' и 'алебастровая баночка для мазей и духов').

Уподобленный "тени" "брадобрей" - не только некто из царства теней, но и сам 'психопомп', привратник царства небесного св. Петр. Понятие 'привратника-психопомпа' связывается со 'стрижкой бород', которая означает и 'смерть постригаемого' и является одновременно 'пропуском' для души усопшего в царство душ (см. примечание 93). Имя же 'Петр' подсказывается "брадобреем" и его ассоциацией с Петром I, запретившим носить бороды. Зная другие вещи Пастернака и прежде всего "Охранную грамоту" (над которой Пастернак работает в то

же время, что и над новой редакцией разбираемой "Баллады" - см. Пастернак 1982, с. 482), такие мотивы как "тень", "бритва", "галереи", "салфетки", обмакиваемые "в пруды дерева" подспудно соотносят "брадобрея" с 'архе-поэтом', в частности - с Рильке, а всю эту ситуацию - с посещением Толстого в начале "Охранной грамоты" и с топонимами "Козлова Засека" и "Тула", где "Тула" может читаться и как 'тулово (обезглавленное тело)' и как мифическая Tula (Thule), т.е. непревзойденная страна, по мнению многих исследователей, более древнего происхождения чем 'парадиз' - Paradesha (санскритское Thula означает 'весы' и соотносится с зодиакальным знаком Весов, а в некоторых традициях - с Большой Медведицей и тем самым с мировым 'Центром'; именем 'Тула' назывались также 'белый остров' или 'белая гора' как символы 'мира' или как 'Блаженные Острова'; см. статью "THULE" в: Cirlot 1981, pp. 341-342 и примечание 97).

Есть основания читать "графа" (строфа VIII) как иносказание по отношению ко Льву Толстому. Но это вряд ли что объясняет в смысловой структуре текста: во всяком случае это имя не включено во внутренние смыслообразующие трансформации. Сам же мотив "графа" является трансформацией открывающих "Балладу" мотивов "азбуки Морзе" и "зеркала".

"Зеркало" в данном тексте соотносится в первую очередь с 'гадательным зеркалом' романтиков, приоткрывающим тайну 'запредельного'. В этой функции оно переосмыслено тут как носитель срочного зашифрованного сообщения смотрящемуся ("Отрывистость азбуки Морзе, | Черты твои в зеркале срочны"). Причем "срочность" можно читать и как 'требовательный неотложный вызов' и как признак 'лимитированности (жизни)', т.е. признак 'близящегося конца' (последнее подсказывается возможностью прочтения имени Morse как родственного лат. mors - 'смерть', 'кончина'). Сочетание "зеркала" с мотивом "азбуки Морзе" и затем появление мотива "зеркала исчезновенья" (строфа XVI) соотносят это "зеркало" с 'небесами', 'твердью небесной', 'славой Господней' и 'словом'. Ср.:

"Ты ли с Ним распростер небеса, твердые, как литое зеркало?" (Иов 37: 18).

"Будьте же исполнители слова, а не слушатели только, обманывающие самих себя. Ибо, кто слушает слово и не исполняет, тот подобен человеку, рассматривающему природные черты лица своего в зеркале: Он посмотрел на себя, отошел - и тотчас забыл, каков он. Но кто вникнет в закон совершенный, закон свободы, и пребудет в нем, тот, будучи не слушателем забывчивым, но исполнителем дела, блажен будет в своем действовании" (Иаков 1: 22-25).

"Господь есть Дух; а где Дух Господен, там свобода. Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа" (2-е Коринфянам 3: 17-18).

Особенно показательны в "Балладе" следующие совпадения с Посланиями Иакова и Павла: "Я - Плодовая падаля, отдавшая саду | Все счета по службе, [...], Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия, | В приемную ринуться к вам без доклада", "Вы знаете, кто мне закон и судья" (XI); "О нем есть баллады" (XII); "Лапшу светящего облака" (IX), где фольклорное соотнесение 'света-дождя' с 'лапшой' переосмысливается в терминах 'манны небесной' и 'славы Господней'. Эти совпадения устанавливают между "графом" и "Я" отношение 'Слово - слово' или 'Логос' и его земное воплощение 'слово' с определенной земной миссией (откуда и мотив "Я" как 'Христа' - VIII: "На розыск Кайафы Отвечу: путь мой был тернист").

Серия "Поэт или просто глашатай, Герольд или просто поэт" (II) получает в этом контексте особый смысл. Перевод "поэта" в "просто глашатай" активизирует в первом употреблении слова "поэт" связь с 'пророком', которая тут же и снимается при помощи снижения ранга до роли обычного 'распространителя' неких не от него исходящих 'сообщений'. "Герольд" - буквальный перевод "глашатай", но уже с повышением ранга: герольд и некто объявляющий распоряжения своего 'правителя', и извещающий о событиях, и глашатай идей, и, кроме того, если учесть предположительное происхождение этого слова от древне-верхне-немецкого *heriwald*, - 'предводитель войск', 'военачальник'. Но и "герольд" снижается в своем ранге и трансформируется в "просто поэт". Легко заметить, что "поэт" - 'пророк', трансформируясь в 'глашатай идей', становится в окончательном своем решении "поэтом" - 'певцом', 'певцом славы' (что, в сочетании с мотивом "баллады", восходящей к старофранцузской танцевальной песне, соотносит всю эту ситуацию со средневековой моделью мира, согласно которой, ближайшая к Богу сфера Перводвижения приводится в движение любовью, исходящей от Бога, и преобразуется в прославляющую пляску, порождаемую теперь невыразимой любовью к Богу).

Насыщенность текста "Баллады" мотивами 'знака' требует особого рассмотрения: "азбука Морзе" (I); "Я - черная точка" (X); мотив "поэта" и "глашатай-герольда" (II); "штемпеля" (IV); "Ключи и регистры" (VIII), где "ключи" - знаки нотной записи, а слово "регистры" уже само по себе есть 'запись' (от лат. *regestum* - 'запись'); "крюки", которые означают в русском языке именно 'нотные знаки', "пятилинейная оправа" и "провода" как иносказания 'пятилинейности' нотной записи (VIII); "нотная обложка" (XV); "звук", "музыка" (XVI); 'чеканка монет' (XIX-XX); "работа гравиров", "герб договора", 'вгрызающийся' "в сознание" (XXI); "шаги и слова" (XXII); "крючки" (XXVII); "женский взгляд", "лепет", "признания", "разговоры" (XXV-XXVI), где переход на 'любовный мотив' мотивируется уже отмеченным 'любовным прославлением Бога'; и - наконец - "телеграф" (VIII) и "граф" (VIII, XII), где вычленяется морфема 'граф' как греч. *grapho* - 'пишу' (ср. более откровенную ее экспликацию в строфе XXI с переводом в 'гравировку': "Потом начиналась работа гравиров, | И черви, разделав сырье под орех, | Вгрызались в сознание гербом договора, | За радугой следом ползя по коре", где "черви" соотносимы со 'звездами', со *Stellatum*, "радуга" напоминает о ветхозаветном знамении Завета, а "кора" - 'твердь', но и сфера 'Интеллигенции', стоящая выше 'разума' - *ratio*, и знаменующая собой способность внять недетерминированную божественную Мудрость. Этим, в частности, в очередных строфах мотивируется "конфуз", "неловкость", 'косноязычие' "Я": "Но как пронести мне этот ворох | Признаний через ваш порог: | Я трачу в глупых разговорах | Все, что дорогой приберег" - XXVI).

Теперь, думается, очевидно, что "граф" занимает в "Балладе" ту же семантическую позицию, что и "мел" и 'резец' в "Охранной грамоте", т.е. высшей 'словогенной инстанции' (не исключено, что и "алебастр" в строфе VII мыслит Пастернак в связи с иным его значением - 'гипсом', а тем самым с 'мелом', с одной стороны, а с другой - с 'ваянием'; в строфе XXVII "граф" назван, в частности, "Отцом и мастером"). Проясняется и отношение "Я" и "графа": "Я" - 'отпечаток' и 'носитель' ("телеграф") исходного Логоса ("графа" - 'слово-порождающей ин-

станции»), вновь возвращающийся к 'исходной Инстанции', но уже как 'прославляющее поэтическое Слово', или, в иных терминах, как вновь 'одухотворившийся мир' (временно бывший пассивным воплощением 'Бога-Логоса'): "Я - пар отстучавшего града, прохладой | В исходную высь воспаряющий" (XI).

"Исходная высь" - локус "графа", где "жил органист" (VIII). "Органист" здесь легко опознается как Johann Sebastian Bach. Реализуясь в мотивах 'потоков', "ключей", "дождя", "воды", "града", имя Баха и сам Бах как культурная мифологема расшифровывается до своего 'пре-текста': до Иоанна Евангелиста. В данном случае определенную роль сыграла семантика имен Баха: Иоанн восходит к Iohanan - 'Яхве (Бог) смилостивился' или 'Яхве (Бог) помиловал', а Севастиан к sebastos - 'высокопочтимый, священный'. "Органист" в этом контексте уже не только 'музыкант', но и 'инструмент' и 'владеющий инструментом' (ср. упоминание "ключей", которые в ближайшем контексте 'прибиваемых крюков' получают и смысл 'инструмента для открывания замков') - греч. organon значит как раз 'инструмент' (ср. затем в строфах XVIII-XXI мотивы связанные с 'ремесленным делом'). Упоминание "котлов" (в IX) и стихи "И в цинковой кипе фальшивых цехинов Тонули крушенья шаги и слова (XXII) связывают "органиста" в его 'инструментальном' аспекте с Откровением Иоанна Богослова (см. мотивы 'открывания' в буквальном смысле и 'закрывания' - 'гроб', "основа"- 'саван', "плотно захлопнутой нотной обложкой | Валилась в разгул листопада зима" и др.) и с Евангелием от Иоанна (как 'благой вестью' и 'посредником' между Богом и миром человеческим; в такой же роли 'посредника' поставлен и "Я" - сначала как "Поэт или просто глашатай, Герольд" - II, а затем как "телеграф").

"Зарницы" (VIII) и 'грозовое небо' (IX: "Летами тишь гробовая | Стояла, и поле отхлебывало | Из черных котлов, забываясь, | Лапшу светоносного облака"; тут попутно отметим три вещи: пастернаковский образ предгрозя; пастернаковские признаки 'алхимической' варки-трансформации; связь всей этой картины с народными представлениями о грозе как 'варке', 'небесных котлах' и 'небесной каше', которые менее типичны для Пастернака, но были активизированы футуристами, особенно Хлебниковым, ср., например, его "Сестры Молнии", целиком построенные на народных представлениях грозы и молний) - атрибуты самого Бога, а точнее - его изредка являемой миру Славы в виде 'грозы'. Но здесь они передаются Иоанну, т.е. реализуют евангельское именование Иоанна "сыном грома": "Но Он строго запрещал им, чтобы не делали Его известным. Потом взошел на гору и позвал к Себе, кого Сам хотел; и пришли к нему. И поставил из них двенадцать, чтобы с Ним были и чтобы посылать их на проповедь. [...] Поставил Симона, нарекши ему имя Петр; Иакова Заведеева и Иоанна, брата Иакова, нарекши им имена Воанергес, то есть «сыны громовы»" (Марк 3: 12-17). В этом смысле "уши зарниц" - 'уши' самого Иоанна Воанергеса. Этот мотив восходит в первую очередь к многократно повторяемой формуле Иоанна "Имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквам" (Откровение 2: 7, 11, 17, 29; 3: 6, 22; и др.). 'Прибиваемые' же "уши" восходят к понятию евангельского и библейского 'обрезанного уха', означающего 'открытость внутреннего уха на Слово Господне'. Ср.: "К кому мне говорить и кого увещевать, чтобы слушали? Вот, ухо у них необрезанное, и они не могут слушать; вот, слово Господне у них в посмеянии: оно неприятно им" (Иеремия 6: 10); "Так говорит Господь Бог: никакой сын чужой, необрезан-

ный сердцем и необрезанный плотью, не должен входить во святилище Мое, даже и тот сын чужой, который живет среди сынов Израиля" (Иезекииль 44: 9); "Жестоковейные! люди с необрезанным сердцем и ушами! вы всегда противитесь Духу Святому, как отцы ваши, так и вы" (Деяния 7: 51) и еще эпизод с отсеченным ухом раба и тут же исцеленным Христом: "Бывшие же с Ним, видя, к чему идет дело, сказали Ему: Господи! не ударить ли нам мечом? И один из них ударил раба первосвященникова и отсек ему правое ухо. Тогда Иисус сказал: оставьте, довольно. И коснувшись уха его, исцелил его" (Лука 22: 49-51).

Контекст Иезекииля и наименование "графа" в строфе XXVIII "он [...] сверстник сердца моего" подсказывает, что "Я" мыслится тут с 'обрезанным сердцем и ушами', т.е. как обладающий, говоря словами Пастернака, 'далекой слышимостью' (ср. стихотворение 1958 года "Далекая слышимость" - Пастернак 1985а, с. 523-524; заметим при этом, что "далекая слышимость" родственна 'телефону' и 'телеграфу', т.е. 'далекой вещаемости'; ср. с этой точки зрения функцию мотивов "телефона" и "телеграфа" в "Охранной грамоте"). Это значит, что "уши зарниц" в равной степени относятся и к "Я" и что "Я" мыслится по образу Воанергеса-Богослова.

"Пятеричная оправа", соотносясь с пятилинейностью нотной записи, формирует "жизнь" "Я" как локус для 'записи слова Господня', и одновременно как 'музыкальный инструмент'. Названный числом '5', этот 'инструмент' - 'человек', наделенная восприимчивостью, разумом и способностью к деятельности 'плоть' (или иначе: слово получившее реализацию в плоти). "Уши" в этом контексте соответствуют внутреннему 'слуху' (в виду их 'обрезанности' - 'прибитости' 'к проводам телеграфа' - 'далекого вещания' и способности это 'вещание' слышать). В строфе XIII этот 'слух' назван уже числом '6' и 'откровением': "Позднее узнал я о мертвом Шопене. | Но и до того, уже лет в шесть | Открылась мне сила такого сцепленья, | Что можно подняться и землю унести" (где 'откровение' состоит в откровении 'воскресенья' и 'искупления', в откровении 'мировой ткани' - 'сцеплений', а Шопен осмысляется как вариант 'чуда' и 'таинства Евхаристии', что возможно при прочтении имени Chopin как chopine или schopen - 'сосуд для вина', 'чаша', 'полу-штоф'). Если помнить, что 'шесть' у Пастернака устойчива соотносится со сформировавшейся 'душой', то 'прибитые уши' и есть 'душа' "Я", которая, с одной стороны, прикрепленна к "телеграфу", т.е. более высокому духовному началу, а с другой - 'оправлена' в ипостась человека, облечена плотью¹⁶¹.

"Пятеричная оправа" "Ключей и регистров" и "крюки" - нечто более утонченное, чем 'плоть'; "уши зарниц" - более 'чуткие', чем просто уши. "Телеграф" же предполагает вовсе нематериальные 'сообщения'. Роль "Я" заключается, в свою очередь, в трансмиссии 'полученного сообщения' в мир (т.е. быть "глашатаем") и после трансформации - во вторичном его развоплощении и преобразовании в 'славу' (быть "поэтом" - 'певцом'). Для такой 'задачи' и необходимо тончайшее 'устройство души'. Самое интересное, однако, то, что оно - вовсе не пастернаковская метафора, а почти буквальное, хотя и переосмысленное в 'поэтических' терминах, воспроизведение средневекового истолкования связи в человеке между душой и телом (оно восходит к Платону, идеи которого были затем перетолкованы Халсидием, Псевдо-Дионисием и Аланусом и имели широкое распространение в художественной литературе, в частности, у Данте и Мильтона).

Согласно этим концепциям, между крайне материальным телом и нематериальной душой должно существовать третье звено, переводящее духовное в материальное и материальное в духовное. Это *tertium quid* было представлено 'духом' или 'духами', основная задача которых - плоть и душу удерживать в единстве, скреплять их (Донн - Donne - называет их в *Extasie* 'тончайшим узлом, делающим из нас человека'). Платон называл их 'гумфусами' - *gumphus* (Timaios, 43a). Следуя за Халсидием, перенявшим 'гумфусы' у Платона, Alanus ab Insulis воспринимает их уже как 'мельчайшие гвоздики' - *gumphis subtilibus*, которыми и прикреплена (прибита) душа к плоти человека. Но эти 'духи' не понимаются как разумная и самостоятельная душа человека, они играют роль носителя и инструментария души (такого мнения были о них, в частности, св. Августин и Варфоломей Английский - Bartholomaeus Anglicus; а Timothy Bright в *Treatise of Melancholy* - 1586 года - говорит, что они являются истинными 'узами любви, единящей небеса и землю; нечто более божественное, чем небеса, с жалкой грудой земли' и что душа вовсе не узница в человеческом теле, как полагают многие философы, а 'прикреплена к плоти золотой застежкой духа'; см. главы "Chalcidio" и "Soul and Body" в: Lewis 1964).

Мотив 'прикрепленности' повторен в "Балладе" и еще раз - в строфе XIV:

Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?

"Гул октав" - 'гул бесконечности', 'гул трансформаций', пастернаковских 'восьмерок' (см. 7.3.), откуда затем мотив 'недостающих звеньев' и 'хаотического разброда' "домов"- 'душ' в строфе XV с ее 'зимним' миром. Это тот же "гул", который исходит от "графа" по "проводам телеграфа". "Марево" "фонарей" надо бы тут понимать как более земной вариант "светоносного облака" (из строфы IX) и как 'светофоричность' человеческой жизни или даже как 'светофоричность' и тем самым 'богообразность' земного мира вообще (см. наличие мотива "земли" как 'земного шара' в строфе XIII), которые без прикрепленности к "гулу" и без трансформации в "звук" (строфа XVI) обречены на 'хаос' и лишены возможности 'полного одухотворения' и 'воскресенья' (ср. в строфе XVII мотив "дождя" не 'падающего', а 'поднимающегося вверх', что повторяет мотив строфы XI: "Я - пар отстучавшего града, прохладой В исходную высь воспаряющий")¹⁶².

Экспликативный принцип пастернаковского (и вообще авангардного) текстопостроения позволяет не только опознавать взаимовыводимость последовательных мотивов, но и реконструировать их базу. Так, в процитированной строфе при помощи этого принципа отчетливо обнаруживается, что "фонари" воспринимает Пастернак не только в 'светофорном' аспекте, но и в звуковом, читая морфему 'фон-' как греч. *phōnē* - 'звук, голос', а также как 'фонему, звук речи'. С этой точки зрения 'фонарный свет' Пастернака - звучащ, речегенен, но как звук он покоится на неслышном (беззвучном) инвариантном "гуле октав"- 'восьмерок' = 'вечности'. Показательно, что в очередной - XV - строфе снятие "фонарей" оборачивается исчезновением 'звука': "Но вот их снимали" → "И плотно захло-

пнутой нотной обложкой | Валилась в разгул листопада зима." → "Ей не доставало лишь нескольких звеньев, | Чтоб выполнить раму и вырасти в звук", где "фонари"- "звук" играют роль организатора 'гула', а их отсутствие превращает "гул" в "разгул" (ср. упоминание "звеньев" с подспудным 'звенеть' и с экспликацией предваряющего мотива "сцепленья" в строфе XIII).

Попутно необходимо еще отметить, что инвариантный "гул колокольных октав", имея связь с 'восьмеркой', играет роль 'мировой оси', 'втулки'. В иных произведениях Пастернака он выражается, в частности, 'рычагом' или 'мотовилом' (см. "Письма из Тулы" или "Детство Люверс") или 'насаждением одного на другом' (ср. 'ерзающее пальто' на Жене Люверс или "костюм из шерсти" = 'шерсти мира', который "сидел" на "матросе" "Мешком, не вплоть" в "Матрос в Москве"). Отсюда также и особая значимость 'шаткости', 'валкости' или 'топтаний' в походке и поведении пастернаковских персонажей, или 'пейзажных' и мировых 'вращений'. Сюда следует отнести и "головокружение" и "одно, страшно далекое, телодвижение" в эпизоде идентификации "Я" с "Ломоносовым" в финале 10-ой главки Части первой "Охранной грамоты" это "телодвижение" не 'ломоносовское', а скорее всего 'перво-движение', порождающее мысль и понимание, и, возможно, оживающего Адама.

Если в "Балладе" 'душа' прибита к 'Логосу', то в финале стихотворения "Немолчный плеск солей..." именно "шум"- 'слово' "прибит к скале". Этот "шум", несомненно, соответствует "проводам телеграфа" и "гулу" в "Балладе" и имеет статус 'духа' (высшего начала, чем полуматериальная пастернаковская 'душа'- "мгла"). Локус же, в котором все это происходит, - "мгла". Если "мгла" есть 'душа', то тут имеет место более сложная картина: внутри 'души' обнаруживаются еще два начала: "шум" и "скала" или их соответствия "канделябр" и "карниз".

Если "канделябр" ('свет') удерживается на "карнизе", то "шум" ('звук') держится на "скале". Сама по себе эта реляция еще не определяет ранга "скалы" и "карниза", но тем не менее ставит их в позицию 'основы', 'опоры', 'держателя'. "Карниз" происходит от нем. Karnisse или Karniese, но в сочетании с "канделябром" активизирует свое созвучие с лат. саго, carnis - 'мясо', 'плоть, тело' и тем самым завершает в тексте мотив "шашлыка", "хлеба" и "жаркого". Учитывая заметное во всем тексте постепенное 'истончение' всякой материальности и 'повышение' пространственной локализации "карниза", вывод напрашивается сам собой: "карниз" - некая высшая имматериальная 'плоть' или 'сущность' в какой-то мере соответствующая "скале" или даже ее превосходящая (из-за позиции "карниза" как объекта сравнения).

"Скала" явно противостоит здесь предваряющей 'множественности' и 'диффузности' ("дыханье", "ключи", "скважины", 'влага', "мгла") и повторяет признак "сученой нитки" как повторного 'единения'. В этой последовательности несложно угадать реализацию общеизвестной символики 'скалы' или 'камня' как 'моноплитности', 'единства', 'силы', "устойчивости", 'неподвластности преходящему'. Если учесть, что первая строфа с ее "скалистым ущельем" и "елями" определенным образом соотносится с пастернаковским пра-образом Бога (см. стихотворение "Станция") и что весь текст явственно активизирует эпифанический характер 'вод' и 'пламени', то и в данной "скале" позволительно предполагать ту же 'эпифанию'. В общекультурной символике и в рамках цикла 'скала' (в цикле -

"дольмен валунный", мотив 'гор') и есть локус 'вселения Бога' (см. 9.5.). С этой точки зрения "шум", прибитый "к скале", оказывается 'звуком' ("говором", 'словом'), прикрепленным к своему порождающему началу, к своей 'причине'. Локализованный же "во мгле" - соотносится с внутренним средоточием 'души'. В результате "шум" играет тут роль 'посредника' ('гумфуса') между 'душой' и 'Богом' (не случайно он назван "Сученой ниткой", играющей и роль 'мировой пряжи' и 'мировой оси', единящей 'верх' и 'низ'). Перевод же в сравнение "Как канделябр к карнизу" ведет в еще более 'духовную сферу' самого 'света' и к границе 'тварного мира' - "к карнизу", за которой всякая 'тварность' уже немыслима (в очередном стихотворении "карниз" переименован уже в "Обрыв", предполагающий за собой имматериальную бесконечность)¹⁶³.

11.

Еловый бурелом,
Обрыв тропы овечьей.
Нас много за столом,
Приборы, звезды, свечи.

Как пылкий дифирамб,
Все затмевая огтом,
Огнем садовых ламп
Тищян Табидзе обдан.

Сейчас он речь начнет
И мыслью - на прицеле.
Он слово почерпнет
Из этого ущелья.

Он курит, подперев
Рукою подбородок,
Он строг, как барельеф,
И чист, как самородок.

Он плотен, он шатен,
Он смертен, и однако
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.

Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысячеградаций
Из каменных пелен
Все явственней рождаться.

Свой непомерный дар
Едва, как свечку, тепля,
Он - пира перегар
В рассветном сером пепле.

(Пастернак 1965, с. 393-394)

11.1. Стихотворение открывается неожиданной на фоне предыдущего (особенно его последней строфы, предполагающей устройство мира как великолепного интерьера) картиной всеобщего хаоса, смешения: "бурелом", "обрыв", 'овцы', "Нас много" и категориальная недифференцированность находящихся "за столом" - 'мы', "Приборы, звезды, свечи". Тем не менее тут бросается в глаза наличие двух разных 'хаосов' и их последовательность: 'природного' в первых двух стихах и 'культурного' в остальных.

"Бурелом" в ближайшем контексте "звезд" воспроизводит устойчивый пастернаковский мотив 'суженного' и 'прегражденного', 'заваленного' (обычно деревьями) космоса. Как правило, такое состояние 'тесноты' и 'заваленности' означает, с одной стороны, снятие всяких дифференциаций, в том числе и снятие вер-

тикальной оси мира, а с другой - предполагает переход к новому состоянию и отождествление как всего сущего, так и 'субъекта' с 'миротворческим началом'.

"Обрыв", как уже не раз говорилось (см. хотя бы 10.9.; примечания 100 и 162), имеет такое же значение 'края мира', на котором невозможно уже продолжение 'механического, физического продвижения', и которое требует качественной трансформации. В данном случае это требование подчеркнуто и отсылкой к 'пути'-'продвижению' в первой строфе стихотворения "Немолчный плеск солей...", и наличием "тропы". 'Обрывающаяся тропа' по своей функции и семантике родственна пастернаковским 'станциям', 'остановкам' и 'пересадкам на иной транспорт' (см. примечание 163). В данном случае ее смысл усиливается еще и 'узостью' - "тропа", а не "дорога" или железнодорожное "полотно", узостью, которая эквивалентна и 'игольному ушку' и - в виду ее "обрыва", - 'ушедшему поезду' (ср. "Поезд ушел. Насыпь черна...").

"Бурелом" подразумевает связь с 'бурей', 'прошедшимся сильным ветром'. "Овечья" тропа в соседстве "звезд" подразумевает связь со 'звездным небом' (см. такую связь "овчара"- 'луны' с подразумеваемыми 'звездами-овцами' в "Чернее вечера..."). Поэтому "Обрыв тропы овечьей" может вполне свободно читаться как пастернаковский эквивалент 'обрывающегося небосвода' или - точнее - смешанного с земным "Млечного Пути" (ср. "Степь" и последнюю строфу стихотворения "Как кочегар, на бак..."). Связь 'елей' и "бурелома" с 'небом' комментария уже не требует, поскольку 'ель' играет тут роль 'вертикальной оси'¹⁶⁴.

Такая ситуация, как уже отмечалось, не предполагает дальнейшего физического продвижения. Теперь возможно лишь движение 'качественное', 'духовное перерождение'. Такую именно ситуацию создает Пастернак в "Гефсиманском саде", ситуацию безвыходности, так как изымает возможность пространственной протяженности - за обрывом начинается 'пустота':

Лужайка обрывалась с половины.
За нею начинался Млечный Путь.
Седые серебристые маслины
Пытались вдаль по воздуху шагнуть.
[...]
Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
[...]
И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом Он молил Отца.

Качественное перерождение в "Гефсиманском саде" - приятие смерти и 'воскресенье'. В стихотворении "Еловый бурелом..." такая же ситуация решается по-другому. Она решается определенной последовательностью: "бурелом" и "Обрыв тропы" даны тут как уже 'оставленные сзади', как преодоленный 'хаос' и преодоленная 'стихийность', и играют роль не подлежащего 'преодолению', а роль признаков (следов) состоявшегося 'перехода-воскресенья' (о чем уже говорилось в

разборе предыдущего стихотворения). В последовательности же цикла этот 'хаос' не 'первичен', а 'вторичен' (как требующий 'смерти-воскресенья' он наличествовал в "Дымились, встав от сна...", в "Чернее вечера..." и в первой строфе предваряющего "Немолчный плеск солей..."). Тем не менее 'хаос' у Пастернака всегда остается 'хаосом' и занимает позицию трансформирующего звена. Будучи 'повторным', он являет собой и 'повторное смещение', из которого возникает очередное - по статусу высшее - состояние мира.

"Стол" играет тут роль не столько 'организующего' начала, сколько 'единящего', 'уравнивающего'. Но тем не менее и он, как окажется в следующих строфах, сохраняет тут за собой семантику 'порождающего центра', на этот раз родственную 'мыслеорождающему столу' в венецианской гостинице "Охранной грамоты" (см. 7.2.6.).

Очень интересно построен стих "Приборы, звезды, свечи". Такая последовательность передвигает "звезды" в ранг настольных принадлежностей (а может быть даже 'яств' - ср. в стихотворении "Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...", Пастернак 1965, с. 197-198: "Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. Звезды долго горлом текут в пищевод, Соловьи же заводят глаза с содроганьем, Осушая по капле ночной небосвод"), в противном же случае, будучи в конце стиха, они воспринимались бы либо 'за столом' либо вообще 'вне стола'. Но они даны внутри этого перечня не только по таким соображениям. В данном случае гораздо существеннее градация по 'качеству' света: следующие за "звездами" "свечи" - 'светоноснее' "звезд", что в очередной строфе однозначно поддерживается упоминанием 'все затмевающих' "ламп" (ср. такое же соотношение "фонарей" и "звезд" в "Памяти Рейснер" - см. 10.6.).

Локализация "стола" на "обрыве", его 'освещенность' ("звезды", "свечи"), снятие разницы между 'человеческим' и 'предметным' ("Нас много" включает в себя все перечисляемое, что, в частности, возможно благодаря 'многосвечью' замыкавшего предыдущее стихотворение "канделябра") и между 'культурным' и 'природным', а также между 'бытовым' ("стол") и 'космическим' ("звезды"), - все это данный локус ("стол" или 'стол над обрывом') уподобляет пастернаковскому 'мыслеорождающему локусу' (ср. заставленную "столами" и "залитую электрическим светом" "террасу" в Марбурге, являющуюся "кафе", которое "посещалось преимущественно философами" - см. примечание 163), а упоминание "сада" и предшествующий мотив "водопада" с ближайшим "буреломом" и "тропой овечьей" соотносят его с пастернаковским 'рече-' и 'стихогенным' локусом (ср. хотя бы разбираемое в примечании 163 стихотворение "Опять весна" или "Café grec" в "Охранной грамоте", где сначала 'философствуют', а потом 'читают стихи', и где сначала эта "кофейня" - "голый павильон", а в повторе дана в 'водовороте жизни', 'судающих кумушек' и 'порхающих бабочек' - Пастернак 1982, с. 208 и 263).

Оформившись "по образу души" (в последней строфе предваряющего "Немолчный плеск солей..." - см. 10.9.), этот мир или 'локус' переоформляется (или: вычленяет из себя) по образу 'текста' ("дифирамб") и 'поэта' ("Тицьян Табидзе"). Культовый же генезис дифирамба и его связь с Дионисиями, т.е. с плодородящими потенциями земли, сообщают "Табидзе" статус 'текста', порождаемого 'землей', или - ее потенций, а тем самым - статус оформляющегося в личность

"духа земли" (см. этот мотив в "Как кочегар, на бак..." и затем в "Я помню грязный двор...").

"Дифирамб" подспудно вводит мотив 'демократичности', 'народности' из-за своей связи с Дионисием, а не с Аполлоном. Мотив же "народа" - устойчивый сквозной мотив "Путевых записок". Небезынтересен в этом отношении возврат к мотиву "сада", который присутствовал уже в "Как кочегар, на бак..." и связывался с грузинской мифологией, в "Я видел, чем Тифлис..." и связывался с грузинской историей, т.е. с Давидом Строителем, в "Чернее вечера..." и "Немолчный плеск солей..." и связывался там с народным бытом. Теперь этот "сад" - локус 'божественного света' ("Огнем садовых ламп Тицьян Табидзе обдан"), который и в 'освещаемом' выявляет родственные 'божественные черты' или же 'обогащает' его (ср. "Смотрели сверху вниз Сады горы Давида" и "Огнем садовых ламп [...] обдан", где "обдан" подключает еще эти "лампы" к "Дыханью водопада"- 'водосвятия'). Если сделать еще шаг дальше, то можно даже сказать, что в данном случае 'мир-народ' вычленяет из себя 'поэта' как собственную 'славу', а это дополнительно осложняется возможными средневековыми и христианскими ассоциациями.

В пределах цикла "дифирамб" продолжает мотив "гимна" (в "Счастлив, кто целиком..."), "строф" (в "За прошлого порог..."), "языка чудес" (в "Я видел, чем Тифлис..."), особенно в виду его связей с "садом" и 'плодородием', т.е. 'дионисийской темой', и мотив "застольного тоста" в "Меня б не тронул рай..." (который подключается еще и перекличкой мотивов "ветерочек" и "бурелом"). В рамках же данного стихотворения он поддерживается упоминанием "пира" в последней строфе. Сама же лексема "дифирамб" является, по всей вероятности, внутренним пастернаковским переводом имени "Тицьян", которое может восходить к римскому Titus, произведенному от лат. titulus - 'надпись', 'почет, честь, слава'. Таким же образом может тут этимологизироваться и имя "Табидзе" как производное от tabidus - 'тающий, талый', 'истлевающий', что в последней строфе вербализовано в словах: "Едва, как свечку, тепла, [...] В рассветном сером пепле".

11.2. В стихотворении "Памяти Рейснер" "фонари" противостояли 'свету' "слова, разума и звезд", где "звезды" занимали позицию самой слабой выраженности 'интеллектуального начала', позицию 'бессловесной мысли' (см. 10.6.). Аналогичная последовательность наблюдается и тут, с той разницей, что теперь она продвигается в сторону оформления в 'слове': "звезды, свечи" → 'садовые лампы' → "он [...] мыслью - на прицеле" → "Он слово почерпнет". При этом 'мысль' порождается (или: выявляется, иницируется) "Огнем садовых ламп", тогда как ее план выражения - "слово" - 'черпается' "Из этого ущелья". Сам же 'поэт' занимает промежуточную позицию между этими двумя состояниями и являет собой их объединяющее и артикулирующее их 'начало'. Оба мотива, мотив 'мысли-света' и 'слова-воды', - устойчивые пастернаковские мотивы как в данном цикле, так и во всем творчестве Пастернака, начиная с самой ранней лирики. Однако отчетливый мотив 'богоявления' в "Немолчный плеск солей...", мотив "дифирамба"- 'славы', упоминание "Давида" в "Я видел, чем Тифлис..." позволяют опознать в "дифирамбе"- "Тицьяне Табидзе" определенное родство с Песнью Моисея, а точнее - с ее 'генезисом':

"И явился Господь в скинии, в столпе облачном, и стал столп облачный у входа скинии. И сказал Господь Моисею: [...] Итак напишите себе слова песни сей, и научи ей сынов Израилевых, и вложи ее в уста их, чтобы песнь сия была Мне свидетельством на сынов Израилевых. [...] И изрек Моисей вслух всего собрания Израильтян слова песни сей до конца:

Внимай небо, я буду говорить; и слушай, земля, слова уст моих. Поyleтся, как дождь, учение мое, как роса, речь моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву.

Имя Господа прославляю; воздайте славу Богу нашему. Он твердыня; совершенны дела Его, и все пути Его праведны. Бог верен, и нет неправды в Нем; Он праведен и истинен" (Второзаконие 31: 15, 19, 30; 32: 1-4).

Данное родство подкрепляется и еще иначе. 'Речегенное' "ущелье" прежде было соотнесено с мотивом "плеска солей", который, сохраняя евангельскую последовательность ("Вы - соль земли. [...] Вы - свет мира" - Матфей 5: 13-15), претворяется в финале в 'свет'. Теперь последовательность меняется: 'свет' → 'мысль' → "слово"- 'соль' "Из этого ущелья". 'Свет', таким образом, - 'невербализованное слово'. Евангельская же 'вербализация' требует 'соли': "Слово ваше (да будет) всегда с благодатию, приправлено солью, дабы вы знали, как отвечать каждому" (Колоссянам 4: 6). Вот это 'приправленное солью слово' и подразумевается в стихах: "Сейчас он речь начнет И мыслью - на прицеле". Само собой разумеется, что 'слово' 'из ущелья' являет собой также и 'народное слово', теперь, однако, существующее не латентно (под видом "повести"- "кнута", как в "Чернее вечера...", или под видом 'раствора', как в "Немолчный плеск солей..."), а в виде "речи", в виде 'произнесенного поэтического слова' (см. 10.3.).

11.3. Примечательно, однако, что ожидаемые "речь" или 'слово' не появляются в тексте, хотя бы в виде глаголов говорения, указывающих на 'сказанность' или 'речедеятельность'. Их место занимает 'портрет' "Табидзе". Вот этот 'портрет', по всей вероятности, и есть ожидаемое 'оформляющееся', 'артикулирующееся' 'Слово'.

Глагол говорения подменен тут глаголом "курит". В этом "курит" не сложно увидеть продолжение таких мотивов как "кочегар", "табак" (в "Как кочегар, на бак..."), с повтором постепенной 'материализации' - там в 'мироздание', в "садовода"- 'Адама', тут в конкретную личность- 'поэта'; "Дымились, [...] Пространства" = "Познания новизна" (в "Дымились, встав от сна..."), с повтором мотива 'мысли'- 'познания'; "угар" (в "Немолчный плеск солей..."), с повтором 'смеси воды и пламени', а тем самым - мотива 'души' (тут: 'духовного облика' - "Он строг, как барельеф, И чист, как самородок").

Если расширить контекст на другие произведения Пастернака, то окажется, что 'курение' является синонимом 'творческого - художественного - акта', а 'табачный дым' - нетематической материей искусства (ср. "Дым сигарного окурка", уподобленный 'лире'; определение Толстого- 'творца': "бесконечно важное, что символизируется буквами гр. Л. Н. и играет скрытую, но до головокружительности прокурную роль в семье, никакому воплощению не поддается"; "Нас окружал туман. Мы неподвижно стояли в нем, как скот на водопое, и упорно курили с тем молчаливым тупоумием, от которого то и дело тухнут папиросы", где "скот на водопое" - некое состояние 'хаоса', также и 'мыслительного, творческого', а

‘тухнувшие папиросы’ знак ‘тупоумия’ - см. Пастернак 1982, с. 197, 192, 238; см. также 2.2. - 2.3. и примечание 135).

Стабильная поза ("подперев Рукою подбородок") и сходство с "барельефом" в данном случае не обездвигивают образ ‘поэта’. Дело в том, что он тут дан как ‘содержание произведения искусства’ ("Он в глыбе поселен") и тем самым как ‘вековечный’ (ср. примечания 83 и 126). С другой стороны, если учитывать стих "Чтоб в тысяче граданий Из каменных пелен Все явственней рождаться", то эта поза - всего лишь одно из "тысячи" состояний¹⁶⁵.

"Барельеф" предполагает невычленность ‘изображения’ из материала, или точнее - частичную его вычлененность. Сравнение ‘поэта’ с "барельефом" ставит его в позиции ‘выявляющегося из камня’ (а шире - из ‘мира’, ‘гор’ или ‘скалы’). Подмена ожидаемого ‘слова’ "барельефом" поэтому вполне закономерна в рамках цикла, так как ‘камень’ ("долмен валунный" или "скала") и есть локус ‘слова’, к тому - ‘божественного’ (ср. в стихотворении "Душа" мотив ‘камень стиха’, а в "Охранной грамоте" о венецианских зданиях: "Слово, сказанное в камне архитекторами, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотянуться" - Пастернак 1982, с. 248).

Как уже говорилось в 11.2., мир данного текста движется от ‘света’ "ламп" к ‘слову’, а теперь надо еще добавить очередное звено: от ‘слова’ к ‘плоти’ ("Он курит" и ‘поза’ как признаки бытового поведения, а далее: "Он плотен, он шатен, Он смертен"). Если взглянуть на эту последовательность в сопоставлении с последовательностью всего цикла, то тут наблюдается своеобразное движение ‘вспять’: к мотиву "табака" и "кочегара", поднимающегося на "бак", т.е. из ‘недр наверх’. В результате здесь имеет место ‘повторное воплощение’. Уже зная кое-что о пастернаковской системе, легко предусмотреть, что это ‘второе воплощение’ не будет тождественно предшествующим воплощениям, и что оно должно обладать иным онтологическим статусом. В разбираемой строфе этот иной статус ‘новой плоти’ выражен сравнением с "барельефом", т.е. переводом данного образа в область искусства (см. примечание 106).

Очередная строфа еще сильнее ‘очеловечивает’ возникающего ‘поэта’, сообщает ему свойства рядовой человеческой фигуры: "плотен", "шатен". Но тут же переводит его в наивысший ранг, ставит в позицию объекта сравнения для произведения искусства - "Бальзака" Родена. "Он" ("Табидзе", ‘поэт’) оказывается ‘языком’ (или ‘эталоном’), по которому искусство творит образы ‘реальности’: "Он плотен, он шатен, | Он смертен, и однако | Таким, как он, Роден | Изобразил Бальзака".

11.4. Упоминание Родена, т.е. скульптурного искусства, соотносит весь данный образ с мотивом ‘творения личности художника’ "народом" в "Счастлив, кто целиком...":

Ты без него ничто.
Он, как свое изделие,
Кладет под долото
Твои мечты и цели.
[...]

Он выжег фетиши,
 Чтоб тем светлей и чище
 По образу души
 Возвесть векам жилище.

Если 'личность' - "образ души" "народа", то "Бальзак" Родена - 'образ образа', а "Табидзе" ставится в позицию исходного 'образа души (народа)'¹⁶⁶. При таком прочтении прежде упоминаемый "барельеф" оказывается эквивалентом пастернаковских "силуэта" или "тени" как соответствий понятий 'архе-поэт' или 'архе-художник'. С той разницей, что теперь этот 'архе-поэт' повторно обретает 'плоть'. Но, как уже говорилось в 11.3., это 'плоть' иного порядка. В частности, сравнение с "барельефом" и затем упоминание Родена вводят только определенную сферу искусства, но не определенное произведение, и - как в "Охранной грамоте" - не останавливается на его сюжете (плане выражения), а устремлено к его сущности, к 'искусствовенному условию'. Этим как раз и объясняется возведение "Табидзе" в очередной строфе в позицию объекта сравнения, обратный его вывод за пределы 'вариантного' "Бальзака" Родена.

Строфа VI являет собой экспликацию 'барельефной' и 'скульптурной' техники, но в первую очередь - Роденовской художественной системы, которая упраздняет субъект скульптора, передавая его субъектность самому скульптурному персонажу, отчего Роденовский персонаж получает статус 'самовыявляющегося', 'саморождающегося' из инертной материальности. В пастернаковской системе это освобождение персонажа (а шире - мира) от субъектности художника идет еще дальше и получает характер 'самотрансформирующегося', 'самоодухотворяющегося' мира. Если бы Пастернак был скульптором, то его 'техника' выражалась бы следующим парадоксом: не придавать материалу (камню) некие черты или некое лицо, а поселять в этот материал 'духовность', 'одухотворять его', сообщать ему статус субъекта с задачей самостоятельно оформиться в 'личность', перестроиться (вместе с материалом) "по образу души". В строфе VI это высказано однозначно: "Он в глыбе поселен, Чтоб [...] Все явственней рождаться". Не совсем ясно тут только одно: "поселен" - кем? Вероятнее всего в данном случае имеется в виду изначальная 'духовность' мира, одним из вариантов которой является актуально 'рождающийся'. В пределах цикла эта изначальная 'духовность' - "дух земли" и 'душа "народа"', родственные 'божественному началу'.

"Глыба" - вариант "гряды", "хребта громады", "дольмена валунного" и "скалы". 'Поселение' 'поэта' в "глыбе" реализует устойчивую пастернаковскую связь 'камня' со 'словом' (см. 11.3.) и так же устойчивую мифологему камня как 'жилища Бога или души'. Ср. в "Рождественской звезде" (Пастернак 1965а, с. 410-412) локализацию рождения Христа в "скале" вопреки более распространенному и более 'каноническому' локусу 'хлева': "И холодно было Младенцу в вертепе | На склоне холма", "И только волхвов из несметного сброда | Впустила Мария в отверстие скалы. | Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба, | Как месяца луч в углубленьи дупла", где "скала" градуируется 'вспять' - по принципу 'одно в другом' - до "яслей из дуба", с подспудной мифологемой дуба как 'древа жизни' и 'мирового древа' и "луча" "в углубленьи дупла" со смыслом 'светоносного центра' и 'жизнегенного начала' ("дупло" предполагающее 'гнездо'; а "луч" - 'самовоз-

никновение' и потенциальную 'вторую вселенную' - ср. такой "луч", 'выдувающий радугу', в "После дождя"). Такой же смысл стоит и за 'неканоническим' "спуском" Христа в "подвал" в "Дурных днях" (Пастернак 1965, с. 416-417) в эпизоде воскрешения Лазаря:

И сорище бедных в лачуге,
И спуск со свечою в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге,
Когда воскрешенный вставал...

Правда, здесь речь не о 'скале', а о "подвале", но существенно то, что пастернаковские трансформации-обновления-воскресенья совершаются изнутри, отчего им всегда предшествует 'спуск вниз' или 'поселение в недрах' (ср. классическое решение этого сюжета в "Чернее вечера...").

"Глыба", хотя и восходит к "скале", однако, - не "скала". Если искать ей соответствие в цикле, то им является "громада" в "Меня б не тронул рай...": "Во весь свой рост | Встает хребта громада". Одно и другое знаменуют собой 'величие', 'нетварную материальность', 'извечную прочность'. Упоминание "каменных пелен" не должно тут смущать. Пастернаковская 'пелена' - не столько вещественна, сколько признак 'временной нетрансформированности', 'неполной явственности духовного'. В данной строфе эти 'пелены' - синоним "градаций". А фраза "Из каменных пелен | Все явственней рождаться" вряд ли должна читаться как 'возникать, отбрасывая очередные пелены', скорее всего она значит 'постепенно преобразовываясь'. Ср. мотив "пелен" в "Здесь будет спор живых достоинств [...]" из "Волн" (Пастернак 1965, с. 344), где 'пелена' или ее отсутствие - признак степени 'явственности', степени непосредственного контакта и степени выявленности самой сущности:

Огромный пляж из голых галек -
На все глядящий без пелен -
И зоркий, как глазной хрусталик,
Незастекленный небосклон.

В "Путевых записках" этот смысл звучит в едва ли не физическом соприкосновении 'глаз' 'земли' и 'неба' в "Как кочегар, на бак..." ("И близостью чуть-чуть | Ему глаза мозолит"), в мотивах "дом без кром", "хижины без прясел", в наложении одно за другим 'пространств' (в "Дымились, встав от сна, | Пространства за Навтлугом...") и в общей структуре мироздания, в его мене плана содержания и плана выражения. Если подключить сюда и пастернаковские "занавески", "перегородки" (ср., например, "Иней", "Мне хочется домой, в огромность...", "Никого не будет в доме...") "простыни" (ср. "Вальс со слезой" или "Кавказ был весь как на ладони...") или даже 'одежду' (ср. в стихотворении "Матрос в Москве..": "Как ночь, сукно на нем сидело, | Как вольный дух"), то станет ясно, что все это - 'переходные' состояния пастернаковского мира, в равной степени удерживающие объект в предшествующем состоянии и предрасполагающие его к трансформации в новое состояние (см. примечания 106, 132, 139). Если на 'рождение из

глыбы' смотреть как на работу скульптора, то по пастернаковской системе тут не будет 'осколков' (и не будет отброшенных 'пелен'). 'Сора' в этой системе нет. Мотив 'осколков', 'щебня' - это мотив 'смены', предшествующей возникновению нового. Мотив 'сора', 'лоскутов' и т. п. - мотив 'преодоленной временности', 'низшей духовности' (см. примечание 105) и знак перехода в новую 'духовность', однако физического - объектного - статуса такой 'сор' или такие 'лоскутья' у Пастернака не получают (как ни странно, но среди всего предметно-вещественного мира 'сор' у Пастернака наименее материален и наиболее, так сказать, символичен; возможно потому, что это уже вообще не свойство 'мира', а только указание на его преобразование).

Место ожидаемого 'сора' или место 'отбросов' трансформационного процесса занимает у Пастернака "пепел", "перегар", "копоть", т.е. 'сожженность'. Ср., например, стихотворения "Нас мало. Нас, может быть, трое..." (Пастернак 1965, с. 179), "Бабье лето" (Пастернак 1965, с. 433) или "Рождественская звезда" (Пастернак 1985а, с. 410-412). Последнее в интересующем нас отношении наиболее эксплицитно. Сначала идет следующая картина:

Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобли в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей площадки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горячей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Распахнутому бескрайнему 'кладбищенскому' зимнему миру противостоит локус "сторожки", локус 'жизни' ('бдения'). Этот локус и есть центр пастернаковского мира (особенно - 'зимнего'). И тут как раз и зажигается новая Рождественская звезда (противостоящая "небу" "полному звезд"). "Стог", "скирда | Соломы и сена" в пастернаковской системе - соответствия 'шерсти мира', стихийного 'первосостояния' мира, лишнего организующего (осмысляющего и одухотворяющего) начала. В "Степи", например, "стог", "омет" - центр и край мира одновременно, где и начинается трансформация мироздания в иное (высшего

ранга) состояние, состояние "как до грехопадения". В "Как кочегар, на бак..." эта позиция занята "шалашом". 'Горящий стог' - признак 'богоявления' и трансформации (такова 'неопознанная троица', разящая подразумеваемым 'громом' "ворох Соломы" в "Нас мало. Нас, может быть, трое..."). В "Рождественской звезде" "горящая скирда" и есть знамение Богоявления, но и еще нечто: пресуществление инертного, косного, подвластного смерти (такова общекультурная символика сена или соломы, такова и их позиция в пастернаковской мотивике¹⁶⁷. Ср., в частности, пожар в главке 2 первой части "Охранной грамоты" - Пастернак 1982, с. 193, локализованный внутри описания "зимы", предваренный мотивами "самоубийства" и сопровождаемый мотивом лежащего "без движения в гипсе" героя, где говорится также, что отцу показалось, будто "это горит близкая ему женщина с тремя детьми и трехпудовой глыбой гипса", которая соотносится в системе "Охранной грамоты" с мотивом мирового женского начала. Но самое важное то, что описание этого пожара окажется затем и языком описания "иллюминации" концерта на пьесте в заключительной венецианской главке, а в финале "Охранной грамоты" станет "пожаром сердца" из "Облака в штанах" Маяковского).

После картины "горящей скирды" идет картина 'второй вселенной', т.е. картина духовно организованного мира, грядущего с момента рождества Христова:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.

Предшествующее состояние мира аннулируется, мир становится новым упорядоченным и 'подметенным домом':

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
[...]
Светало. Рассвет, как пылинки золы
Последние звезды сметал с небосвода.

Пастернаковская 'подметенность' значит совершившуюся одухотворенность-трансформацию (евангельскую 'найденность' - см. Лука 15: 8-10: "Или какая женщина, имеющая десять драхм, если потеряет одну драхму, не зажжет свечи и не станет мести комнату и искать тщательно, пока не найдет? А нешедши позовет подруг и соседок и скажет: порадайтесь со мною, я нашла потерянную драхму. Так, говорю вам, бывает радость у Ангелов Божиих и об одном грешнике кающемся"). "Мгла", уподобленная "пеплу", - та же сгоревшая "скирда"-вселенная, но не исчезающая, а превратившаяся в "небосвод" (в отличие от прежнего: "небо над кладбищем, полное звезд") и в новый 'центр' мира: "в отверстье скалы", "в яслях из дуба", "в углубление дупла" (не случайно зажегшаяся "звезда" "пламенела, [...], в стороне От неба и бога"). В пастернаковской системе "мгла" соотносится также

и с 'душой'. "Пепел", "пылинки золы" - признак духовно перерожденной души, души обоготворенной 'божественным пламенем'. В "Путевых записках" этот мотив присутствует в 'выжигании фетишей' (в "Счастлив, кто целиком...") и в 'угарном' "Дыханьи водопада" (в "Немолчный плеск солей...").

11.5. В предложенном контексте последняя строфа стихотворения "Еловый бурелом..." не кажется уже загадочной. Обратим только внимание на несколько деталей.

"Дар" обладает тут, несомненно, и смыслом 'поэтической одаренности', и - в соседстве со "свечкой" - смыслом христианского дара (см. статью "ДАР" в : Словарь 1974, кол. 256-258), т.е. пребожествления личности человека, одарения даром дарить (или: способностью самого Бога к 'одариванию').

"Непомерный" и "Едва, как свечку, тепля" уравнивает 'поэта' с мощью самого Бога, настолько превосходящей возможности восприятия смертным (человеком), что ее полное проявление никого не оставляет в живых (см. Исход 19: 9-25; Второзаконие 5: 5). Сравнение "дара" со "свечкой" вводит "дар" в круг 'светофорических' мотивов Пастернака и ставит его на наивысшем месте в серии "шандал" - "свечи" - "канделябр" - "свечи" - "Огонь садовых ламп" - "дар". Но это уже и не зримый 'свет', а некое 'излучение' (родственное 'прохватывающему' 'морозу алтарей' в "Я помню грязный двор..."), переданное тут деепричастием "тепля", которое не есть 'действие' (в отличие от "Он курит"), а 'деятельное свойство'.

"Пира перегар" - трансформация мотива "винного погреба" (в "Я помню грязный двор...4), "угара" "Дыханья водопада" (в "Немолчный плеск солей...") и "пылкового дифирамба". В этой серии "перегар" завершает эволюцию 'духовности' и 'слова' и доводит их до наивысшей степени (см. в статье "ПЕРЕГО(А)РАТЬ" - Даль 1980, т. III, с. 44-45: *"Перегар в хлебн. вине, вино перегар, добротой выш. установленного. Два градуса перегару, пртвпл. недогару. Умер с перегару, с перепою. Перегарное вино, в коем есть перегар, излишек извини, спирту"*), до наивысшей духовной 'крепости' (о связи 'спиртного' с 'духовностью' в системе Пастернака говорилось уже не раз, см. хотя бы 7.2., 7.2.2. и соответствующие примечания).

Стечение мотивов "дара", "свечки", "пепла", "перегара" и их связь с "дифирамбом", "застольным тостом", "хлебом" и "шашлыком" сообщает "пира перегару" характер 'чуда в Кане' и 'таинства Последней Вечери', т.е. чуда претворения воды и крови 'плоти' в вино. Этот аспект вполне явственно просматривается в последовательности "Он плотен, он шатен, Он смертен" → "Он в глыбе поселен, | Чтоб [...] Все явственней рождаться" → "непомерный дар [...], Он - пира перегар".

Тем не менее ввиду упоминания "пепла" "перегар" сохраняет и свою связь со 'сгоранием дотла', а "пир" плучает некий оттенок двусмысленности - 'последнего праздника'.

В рамках пастернаковской системы нет 'завершенности' - каждое состояние знаменует собой завершение предыдущего и переход к очередному. Поэтому и 'наивысшее' - не 'окончательное', а переводящее в 'новое состояние', и поэтому оно обладает свойствами 'конца/начала'.

"Рассветный серый пепел" подразумевает конец 'ночи' и начало 'дня'. Пастернаковская "ночь" - время 'перерождений', 'трансформаций', сопровождающееся 'хаосом', 'теснотой', т.е. признаками 'конца' некоторого предваряющего состоя-

ния мира. Пастернаковский "день" (вопреки поверхностному впечатлению относительно редко упоминаемый как лексема и мотив) - результат предшествующей ночи. 'Перерождающий', 'трансформирующий' характер пастернаковского "дня" требует дополнительных условий (дождя, грозы, сумерек и т. д.). Скорее всего это "день" трансформируется близящейся очередью "ночью", ср. хотя бы "Чернее вечера...". Короче говоря, "пира перегар" предполагает выход в 'день'. Установить, какой точке пастернаковских трансформаций соответствует "рассветный серый пепел" и что за 'день' предполагается, не так уж и сложно.

В "Вальсе с чертовщиной" (Пастернак 1965, с. 402) рождественское 'елочное' виденье "сгарают до тла. Мгла." тут же пред "третьими петухами".

В стихотворении "Лето" последняя летняя гроза именуется "пиром": "И осень, дотоле вопившая выпью | Прочистила горло; и поняли мы, | Что мы на пиру в вековом прототипе - | На пире Платона во время чумы", после чего следует выход в сферу 'мировой арфы' и "Бессмертья" (Пастернак 1965, с. 356).

В стихотворении "Август" (Пастернак 1985а, с. 405-406) говорится:

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Сквозной, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

С притихшими его вершинами
Сосуществовало небо важно,
И голосами петушиными
Перекликалась даль протяжно.

В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

Здесь все основные мотивы налицо: "свет без пламени"; 'сужающийся' до "ольшаника" и "ямы" (с промежуточным сближением 'леса' и 'неба') мир; "смерть"; "лес кладбищенский Горевший", знаменующий собой и 'сожжение' и 'возрождающее пламя'; 'петухи', всегда оглашающие у Пастернака начало 'нового мира'. Все это происходит "шестого августа", в день Преображения Господня, а все перечисленные мотивы реализуют именно пастернаковскую трансформацию-преображение (мира и героя). Факт, что в "Стихотворениях Юрия Живаго" после "Августа" следует не 'новый день', а "Зимняя ночь" - это уже вопрос семантики данного цикла и семантики нарушения Пастернаком закономерностей собственной системы, память о которой явственно поддерживается как в самом "Августе", так и во всех стихотворениях Живаго в целом.

В последней строфе стихотворения "На Грузии не счесть..." упоминается "лето на кону" и появляется мотив мены "розой своего 'платья-облика': "И ты, не медля часу, | Роняешь всю копну | Обмякшего атласа".

"Рассветный серый пепел" и "пира перегар" в этих контекстах знаменуют переход мира в новое - 'преображенное' - состояние, родственное Преображению Господню. Важно, однако, подчеркнуть, что и здесь и во всем цикле (как и вообще во всем творчестве Пастернака) библейско-евангельские мотивы не оформляются в самостоятельные и стоящие вне 'мира сего' (нисходящие свыше). Наоборот, они являют собой 'пре-текст' этого мира и определяют его модус и его трансформации как изначально ему присущие. Сказать, что у Пастернака мир есть Бог, было бы слишком неосторожно. Тем не менее жизнь мира, его трансформации и его устремленность к предельной одухотворенности во многом совпадают с литургическим действием и с мировой мистерией пребожествления.

И последнее замечание. Данный текст (как, впрочем, и весь цикл) почти лишен глаголов действия. Наличный же отглагольные формы связаны либо с состояниями ("обдан", "поселен") либо с ментальными актами ("речь начнет", "слово почерпнет", "курит, подперев | Рукою подбородок", где "курит" - 'мыслит'; "Роден изобразил" тоже не значит 'высек в камне' или 'создал', а скорее 'сообщил или выявил определенные черты'). Родственен им и глагол "рождаться", который тут значит 'обретать бытие', 'являться в постижимом виде'. При этом "Огнем [...] обдан" - синоним "в глыбе поселен", что с 'поселения' снимает характер физического действия и переводит его в акт 'возбуждения, сообщения энергии': "Огнем [...] обдан" → "в глыбе поселен" (тем же "Огнем") → "Чтоб [...] Все явственней рождаться". В финале 'сообщенная энергия' названа "даром". И это тоже реализация 'пребожествления', которое состоит не в 'творении, создавании', а именно в 'возбуждении' и 'возбуждаемости'. Полученный "дар" - "как свечка" и "пира перегар" - 'дар энергетического возбуждающего начала' и 'дар светофоричности' (см. 10.6., 10.9. и примечание 152).

12.

На Грузии не счесть
Одеж и оболочек.
На свете розы есть.
Я лепесткам не счетчик.

О роза, с синевой
Из радуг и алмазин,
Тягучий роспуск твой,
Как сна течение, связан.

На трубочке чуть свет
Следы ночной примерки.
Ты ярче всех ракет
В садовом фейерверке.

Чуть зной коснется губ,
Ты вся уже в эфире,
Зачатья пышный клуб,
Как пава, расфуфыря.

Но лето на кону,
И ты, не медля часу,
Роняешь всю копну
Обмякшего атласа.

(Пастернак 1965, с. 394-395)

12.1. Мотив "Одеж и оболочек" - продолжение мотивов "флотских роб" (в "Как кочегар, на бак..."), 'пространств' (в "Дымились, встав от сна, | Пространства за Навтлугом..."), "наряда" (в "Меня б не тронул рай...") и 'тысячи градаций' и "каменных пелен" (в "Еловый бурелом...").

Не сложно заметить, что вся эта серия закончилась на "тысяче градаций", выстраиваясь в шкалу от наиболее 'грубых' "роб" до 'имматериальных' и тончайших 'недискретных' духовных состояний-"градаций" (ср. примечание 23). Упоминание "Одеж и оболочек", к тому 'неисчислимых' ("не счесть"), всю законченную шкалу открывает сызнова, возвращает к 'материальности' "роб" (ср. такое же огрубляющее значение словоформы "одеж"), но ведет к очередной 'утонченности' и 'изящности': "одежи" и "оболочки" постепенно переименовываются в "лепестки" и затем в "копну | Обмякшего атласа". В итоге "одежи и оболочки" - не возврат к "робам", а начало нового цикла "тысячи градаций", еще более духовного, чем весь предыдущий цикл.

Параллельность позиций "роб" и "одеж" поддерживает также и параллельность позиций "табака" и "розы". Мотив "табака" закончился в "Еловый бурелом..." мотивом 'курения' и 'мысли' ("он [...] мыслью - на прицеле. [...] Он курит"), преобразованным в мотив 'рождения' и 'дара'. Мотив "одежи"- "розы" оказывается, таким образом, и финальным по отношению к мотиву "табака"- "роб"- 'мысли' и открывающим его новые трансформации (ср. 2.3. и примечание 23), новые 'рож-

дения' и 'перерождения'. С той разницей, что теперь, в отличие от "табака", который был одним из компонентов формирующегося мира, "роза" - не компонент, а сам этот мир, иное его имя, являющееся одновременно сущностью этого мира (что выражено эквивалентностью имен "Грузия" и "роза": "На Грузии не счесть | Одеж и оболочек" и "О роза, с синевою | Из радуг и алмазин"), т.е. мир оформившийся в виде розы.

Заявление "Я лепесткам не счетчик" повторяет предшествующие заявления "Не чувствую красот", "Откинув лучший план", "Ни разу властью схем | Я близких не обидел", "Меня б не тронул рай" и ставит "Грузию"- "розу" в ряду уникальных, внешаблонных явлений. Отказ от 'счета' не снимает, однако, 'множественности' обликов, наоборот - поддерживает эту 'множественность', но не как серию разъединенных феноменов, а как единство в многообразии. В стихотворении "Не чувствую красот..." разрозненные и 'вычленяемые' локусы ("Крым", "Ривьера") постепенно теряют свою обособленность и становятся сначала "Югом", затем "миром" (см. 1.3.). Тот же механизм наблюдается и в данном случае. Цикл постепенно раскрывает отдельные состояния и отдельные уровни открывающегося "Я" мира и отчасти реализует 'путь' "Я" от локуса к локусу. Это отражено и в степени насыщенности отдельных стихотворений топонимами. Больше всего их в "Дымились, встав от сна...": "Навтлуг, Беслан, Арагва, Кура". В "Я видел, чем Тифлис..." он уже один, но с вычленяемым центром: "Тифлис" и "Сады горы Давида". Далее этот 'центр' преобразован во "двор" и в расширенный локус "Кавказская гряда", после чего получает характер "стола" и "сада" как центра 'духовности'. Появление топонима "Грузия" в этой последовательности обретает особую значимость. На фоне открывающих цикл имен "Крым" и "Ривьера" он поддерживает память о своем топонимном характере, с одной стороны, а с другой - отчетливо им противостоит уже как 'не-топоним'. 'Топонимность' снимается с имени "Грузия" двояко. Синтаксической позицией 'данного', а не 'нового', хотя вся последовательность цикла требовала бы именно позиции 'нового'. Это значит, что словоформа "Грузия" введена в текст как 'местоимение' всех прежних состояний мира цикла, а точнее - как опознанное их имя собственное, как название их сущности, переведенное теперь в позицию 'данного'. Переименование "Грузии" в "розу", что снимает с нее характер 'локуса' и сообщает характер личного имени этого уникального явления. Так "Грузия" из названия страны превращается в имя сущности ('духовности') данного мира. Возобновление же имени собственного после его снятия в "Не чувствую красот..." и превращения в нарицательное "мир" следует читать как обретение этим миром характера 'личности'. Последнее особенно хорошо видно на фоне насыщенности личными - 'человеческими' - именами предваряющего стихотворения "Еловый бурелом...", где упоминаются Тицьян Табидзе, Роден и Бальзак. Небезынтересно также отметить, что Тицьян Табидзе упомянут всего лишь раз и только в начале стихотворения (во второй строфе), после чего переведен в местоимение "он", которое в свою очередь переведено в "пира перегар | В рассветном сером пепле". Данная последовательность ставит "Грузию"- "розу" в позицию очередного имени, т.е. в позицию имени собственного прежней парадигмы "Табидзе - Он - мира перегар". Быв порождением "народа"- "духа земли" "Табидзе" оформляется теперь как "Грузия"- "роза", что ведет в итоге к тождеству имен "народ"- "дух земли" = "Грузия"- "роза". Если

еще вспомнить, что "Крым" и "Ривьера" были переведены в "чертополох" и "речной осот", а затем в "Сырую прелесть мира" (см. 1.1.), то "Грузия" и "роза" оказываются именно той "сырой прелестью мира", обнаружившей теперь и свою индивидуальность ('личностность') и свое 'великолепие' ("осот" и "чертополох" трансформировались в "розу" 'мира').

12.2. Роза - ставший шаблоном поэтизм, 'красивость', которая отвергалась в прологе цикла, в "Не чувствую красот...", и приписывалась "пошлости". В доступном корпусе пастернаковских текстов мотив розы появляется крайне редко. Можно даже говорить, что он - не пастернаковский. Если стихотворение "На Грузии не счесть..." читать изолированно, то сопоставление "Грузии" с "розой" вызывает именно впечатление нарочитой красоты, основная мотивация которой - стилизация под восточную поэтическую образность (главным образом - иранскую) и кавказскую пышность речи. Включенное же в определенную последовательность определенного цикла это стихотворение и его мотивика воспринимаются иначе - как подлинная красота, как нечто первоявленное, а не как стилизация или шаблон.

Переименование "Грузии" "розой" носит тот же характер, что и, например, переименование "Ривьеры" в "речной осот". "Роза" - не налагаемая на "Грузию" метафора, а экспликация понятия 'Грузия', содержание 'Грузии'. Это станет очевидно, если помнить, что христианским патроном Грузии является св. Георгий, и если помнить, что одним из атрибутов или даже одним из эквивалентов св. Георгия (особенно в католической традиции) является именно роза.

В пределах цикла появление розы мотивируется "олеандром" (в "Я видел, чем Тифлис...") и "пеплом" (в "Еловый бурелом..."): олеандр называется по-латыни *rosa laevis*; вся связь же с пеплом (и огнем) предполагается легендой о Заратуштре и аналогичной христианской легендой о мучениках: горящее ложе, на котором был уложен Заратуштра, превратилось в ложе из роз; пепел же сожженных христианских мучеников превратился в красные розы. Естественно, прямой связи с этими легендами тут нет. Тем не менее сохранена связь "розы" с 'перерождением-воскресеньем' (ср. во второй строфе мотив "сна" и 'пробуждения', а в строфе четвертой - мотив 'павлина' с его символикой бессмертия). Так "Грузия", переименованная в "розу", подключается к общекультурной символике розы, которая и становится содержанием "Грузии", причем это новое содержание реализовано как план выражения, как "роза", со своим очередным планом содержания.

12.3. Насыщенность 'бесчисленностью-множественностью' первой строфы ("не счесть Одеж и оболочек", "розы", "лепесткам [...] счетчик") снимается отказом от 'счета' ("не счесть", "Я [...] не счетчик") и превращается в 'неперечислимость единства'. Интересно при этом, что упоминаемые в третьем стихе "розы" ("На свете розы есть") в четвертом теряют свою связь со значением 'много роз-цветков' и становятся всего лишь 'частью одного цветка', т.е. "лепестками". Это переименование "роз" в "лепестки" переводит понятие 'розы' в некую универсальную 'сверх-розу', лишает ее ботанического смысла и превращает в именование состояния мира (тем более, что "розами" именуются сначала "Одежи и оболочки" "Грузии", которые затем переименовываются в "лепестки" 'одной розы'). Вот это новое состояние мира-"Грузии" и названо во второй строфе словоформой единственного числа "роза" ("О роза"). Легко заметить, что "розы" в третьем сти-

хе и "роза" в пятом - принципиально разные объекты, правда, с некоторой семантической общностью, но одновременно с совершенно другим онтологическим статусом: если первые - 'цветки', то вторая - их идеальная сущность, так сказать, 'роза роз' или 'архи-роза' (кстати, тот же семантический механизм реализуется и в столкновении словоформ "не счесть" и "Я [...] не счетчик", где первая значит 'неисчислимость', а вторая - 'разрушающий единство счет'). Более того: неисчисляемые "лепестки" оказываются не ботаническими лепестками цветка, а 'цвето-свето-энергией': "роза, [...] Из радуг и алмазин, Тягучий роспуск твой, Как сна течение, связан", а в итоге - непрерывным потоком 'расцвета' или становления 'розой роз'.

В 12.1., прослеживая топонимию цикла и трансформацию упоминаемых в цикле локусов, мы отметили, что мир цикла выстроен по шкале устремленной от общего представления 'мир' к его субституту "стол" ("Садовый стол" в "Немолчный плеск солей..."), трансформированному затем в 'стол-центр универсума' и в 'мысле-миро-порождающую инстанцию' ("Нас много за столом, Приборы, звезды, свечи" и затем мотивы "мысли" и 'рождения-явления' в "Еловый бурелом..."). Теперь место того 'стола-центра' занимает "Грузия"- "роза" (ср. еще перекличку "Одеж и оболочек", ставших "лепестками" и "розой", с заключительными стихами стихотворения "Меня б не тронул рай...": "Когда во весь свой рост | Встает хребта громада, | Его застольный тост - | Венец ее наряда").

Хотя переход от мотива "стола" к мотиву "розы" и опосредствован здесь промежуточным мотивом 'творческого (поэтического) дара', тем не менее без более явственной семантической преемственности между "столом" и "розой" появление "розы" в этой парадигме выглядело бы банальной (или оригинальной) поэтической вольностью. Нужный семантический повтор содержится в "розе". С одной стороны, в ее общекультурной символике, а с другой - в отсылающих к этой символике пастернаковских уточнениях типа "роза, с синевою | Из радуг и алмазин", "Ты ярче всех ракет | В садовом фейерверке", "Ты вся уже в эфире" и "как пава".

Согласно устоявшейся в европейской культуре символике, роза знаменует собой полноту бытия, достижение верха совешенства и включает в себя смысл мистического Центра, духовного избранничества, творческого порыва, сада Эроса или рая (см. статью "РОЗА" в Мифы 1982, т. II, с. 386-387 и статью "ROSE" в: Cirlot 1981, pp. 275). Более точная символика розы определяется как цветом, так и количеством лепестков цветка. У Пастернака "лепестки" не перечисляются. И это показательно, так как числообозначения в пастернаковской системе вполне закономерны (они есть и в разбираемом цикле: ср. упоминание числа "пять" в "Меня б не тронул рай..." и затем в черновиковых строфах стихотворения "Чернее вечера..."). Отказ от 'исчисления' "лепестков" может толковаться двояко: либо как знак наиболее общего символизма "розы", т.е. как желание подключить данный мотив ко всем возможным коннотациям, либо же как эквивалент числа "пять" или - точнее - пастернаковской "пятой стихии". Последнее наиболее вероятно. Во-первых потому, что в общекультурной европейской символике роза знаменует собой число пять, что особенно детально разработано в христианской (и прежде всего - в католической) традиции. Во-вторых, потому, что мотивика, при помощи которой тут описывается "роза", явственно повторяет мотивику стихо-

творения "Меня б не тронул рай...", где речь не только о "пятой стихии", но и о 'рае', о "Родившихся в сорочке" и 'наряде', об 'украшении' и 'стрельбе' (ср. "Следы ночной примерки", упоминание "ракет | В садовом фейерверке", "атласа", а также - "радуг и алмазин"). При таком прочтении данная "роза" была бы реализацией сущности "пятой стихии" и, кроме того, это прочтение объясняло бы переход от мотивов "фантазер - овчар-чабан - Табидзе-поэт" к "Грузии и "розе" (при этом небезынтересно учесть, что в восточной традиции - иранской и особенно в арабской - роза является не женским, а мужским символом).

С данной точки зрения "роза" включается в одну парадигму со "столом" не только по признаку их общей соотнесенности с 'центром мира', но и по признакам соотнесенности с 'небом', 'садом-раем' и с интеллектуальным началом. В "розе" интеллектуальное начало (или связь с мотивом 'мысли') выражено в сопутствующих ей мотивах "синева" и "алмазин". О связи мотива "алмаза" с высшей духовностью и мыслью в системе Пастернака говорилось уже не раз. Здесь она повторена еще раз - в мотиве "синева". Согласно той же системе символики, голубой и синий цвет соотносятся как раз с духовностью и интеллектуальностью (см. статью "COLOUR" в: Cirlot 1981, pp. 52-60). Тут можно еще только досказать, что голубая роза символизирует собой невозможное и невыразимое (в данном случае "синева" повторяла бы смысл 'неисчислимости' "Одеж и оболочек" и "лепестков" данной "розы").

Упоминание "синева", "радуг", а в третьей строфе - повтор мотива "сада" ("Ты ярче всех ракет | В садовом фейерверке"), который прежде соотносился с семантикой 'рая', 'божественного локуса' и 'локуса души' (в стихотворениях "Я видел, чем Тифлис..." и "Немолчный плеск солей..."), в определенной степени соотносят данную "розу" (также и по ее финальному положению в цикле) с мистической розой, завершающей "Божественную комедию" Данте (Paradiso, XXX-XXXIII), где наивысшая сущность мира (или высший план неба) явлена как огромная, пламенеющая роза, лепестки которой - души праведных с возвышающимся над ними наивысшим лепестком, знаменующим собой Деву Марию. У Пастернака этот исходный дантовский образ решен, естественно, несколько иначе. С одной стороны, сохраняется связь "розы" со 'Славой Господней': упоминание "трубочки" (с ее возможной отсылкой к музыкальному инструменту, в том числе к - 'трубе' как 'вестнику Славы'; ср. связь мотивов "трубы" и "трубчатого свертка" в "Охранной грамоте" с подспудно присутствующим там мотивом Христа - 'таинства Тела Господня' и 'таинства Евхаристии' - Пастернак 1982, с. 242 и 245), мотив "ракеты" и праздничного "фейерверка", которые в пределах цикла соотносятся с "дифирамбом" и все затмевающим "Огнем садовых ламп", а в рамках более общей пастернаковской эквиваленции - с евангельским 'словом' (ср. соотнесенность в "Охранной грамоте" мотива "ракеты" с "колокольной св. Марка" - Пастернак 1982, с. 253). С другой, однако, "роза" подключается к другому 'претексту' - к средневековой куртуазной мотивике, где роза стала символом земной чувственной страсти и дала начало толкованию розы как знака любви и эротики.

Этих два, казалось бы противостоящих друг другу, аспекта "розы" объединяются у Пастернака в непротиворечивое единство. Сначала - при помощи мотива "радуг", вводящего смысл не только 'гармонии', но и 'союза земного и небесного начал' (согласно ветхозаветному смыслу радуги как знамения любви Бога к

человеческому роду и знамения 'нового мира'). Затем - в строфе четвертой - при помощи мотива 'непорочного зачатия', истолкованного тут как "Движение, приводящее к зачатию" ("тягучий роспуск", "сна течение", "примерки", 'ракета', "Ты вся уже в эфире"), которое "есть самое чистое из всего, что знает вселенная" (Пастернак 1982, с. 222; см. также примечания 13 и 9).

12.4. Цикл открывается мотивами 'любви', 'веры' (в "Не чувствую красот...") и 'взаимовсматривания' (в "Как кочегар, на бак..."). Теперь они получают характер эротической любви и эротического прикасания-поцелуя: 'отталкивающий' "чертополох" сменяется 'привлекательной' "розой", "глаза" - "губами", "Млечный Путь" - "знюем", 'ночь' - 'днем', "запах" - "эфиром", мотив "лейки"- 'воды' - мотивом 'павлина' (т.е. 'бесконечность' сменяется символом 'вечности'), пространственные отношения - временными, безличные - личностными, партнерские - интимными и т. д.

В этом сопоставлении обнаруживается одна чрезвычайно интересная закономерность: сохраняется 'встречность' движений земного, так сказать, 'растительного' мира вверх, и небесного вниз и снятие в точке (или в моменте) встречи их дифференцированности. Как неразличимы вначале "Левкой и Млечный Путь", так теперь неразличимы "знюй" и "роза". Но есть и разница: первая 'встреча' образует физический 'мир-грядку' (или: 'цветочную клумбу'), финальная - духовный мир или духовно-чувственный 'мир вечных преображений' или 'мир вечной порождающей инстанции' ("Зачатия пышный клуб" и сравнение с "павой", где сравнение переводит "зачатье" в высший онтологический статус, а "пава" соотносит данный 'мир'- "розу" с 'небесной сферой' и мифическим креативным 'многоглазьем').

"Знюй" перекликается с мотивом "гелиотропа" в "Как кочегар, на бак...". Отметим, однако, что сам 'Гелиос' там не упоминается, а во всем цикле его присутствие обнаруживается в одном из центральных стихотворений (в "Я видел, чем Тифлис...") под видом "абрикоса". Не назван 'Гелиос' или 'солнце' и тут - этот мотив подменен незримым "знюем", что ставит его в одном ряду с 'прохватывающим' "Морозом алтарей", т.е. всеобъемлющей самосообщающейся мировой (божественной) энергией-любовью. Кроме того, данный "знюй" - трансформанта иной своей ипостаси: "света". Ср. параллелизм конструкций "чуть свет" и "Чуть знюй". Это значит, что "знюй" - высшее проявление "света", 'сущность света'. Такое положение "знюй" в этой парадигме восходит к общекультурной символике зноя, согласно которой знюй знаменует биологическую и духовную зрелость и их гармоническое слияние в одно единство. В этом отношении "знюй" родственен "эфиру". У Пастернака действие "знюй" выражено трансформацией "розы" именно в 'эфирную струю' с полным снятием дифференцированности материального и имматериального, или - иначе - в 'бесплотное тело' (наподобие средневековых бесплотных обитателей эфира - ангелов). Говоря о символике "знюй", необходимо еще помнить о соотносимости зноя со звуком, цветом, временами года (т.е. годовым временным циклом) и природным циклом периодических возрождений (см. статью "HEAT" в: Cirlot 1981, p. 142). Согласно же Юнгу, знюй являет собой образ либидо. Все эти мотивы налицо и в Пастернаковском стихотворении: 'синева', 'радуги', 'алмаз', "свет", 'сад', 'поцелуй', 'эфир', 'зачатье' "лето на кону". Соприсутствие мотивов "света" и "знюй" от-

ражает, несомненно, неназванное в тексте 'солнце': в распространенных мифопоэтических изображениях солнца присутствует два типа его лучей или излучения: прямые соотносятся со светофоричным началом солнца, а чередующиеся с ними волнистые линии - с его тепло- и плодородным началом. Пастернаковская последовательность "свет" → "эной" ведет к наиболее глубинной сущности бытия, к его 'миро- и жизнепорождающему началу'.

12.4. О связи стихотворения "На Грузии не счесть..." и особенно его последней строфы (с ее мотивом 'роняемой копны' и 'кона'- 'рубежа', знаменующего собой как 'конец', так и 'начало') с устойчивым в пастернаковской системе мотивом 'преображения' говорилось уже в 11.5. (ср. еще 11.4., где оговаривается связь мотива 'копны'- 'стога'- 'скирды' с 'огнем' и переходом в ранг божественного, бессмертного). Теперь хотелось бы обратить внимание на другую закономерность у Пастернака: наиболее принципиальное преобразование мира, как правило, приурочено к концу лета и началу осени (ср. хотя бы стихотворения раздела "Послесловия" в сборнике "Сестра моя - жизнь"; выход в 'осень' в финальном стихотворении "Волн", т.е. в "Октябрь, а солнце, что твой август..." и "Растет и крепнет ветра натиск..."; августовские преобразования в "Пока мы по Кавказу лазаем..." или в "Августе" и др.). Это преобразование носит духовный характер и знаменует собой выход в имматериальное вечное состояние чистого духа, можно даже сказать - преобразование материального в духовное или достижение материальностью своего идеального бытия, того вершинного развития, когда материальность и духовность вовсе снимаются как дифференцирующие состояния мира. Такой же характер носят и весенние пастернаковские преобразования мира, с той, однако, разницей, что в данном случае имеет место обратный процесс - одухотворения материальности, так сказать, 'являемость духовности' в постижимых земных формах бытия. Если сомкнуть оба этих процесса, то получится следующая картина: одухотворяемый материальный мир трансформируется в очередное - высшее - состояние духовности, которое вновь возвращается в материальную ипостась и вновь трансформирует эту материальность в чистую духовность. Природный годовой цикл Пастернаковских трансформаций не только бесконечен, но и всего лишь частный вариант более универсального закона преобразований мира. Это легко увидеть как в последовательности трансформаций разбираемого цикла "Путевые записки", так и в серии трансформаций мира каждого отдельного стихотворения данного цикла.

Так, если "На Грузии не счесть..." читать изолированно, то и тут эта закономерность реализуется со всей очевидностью. Сначала "Одежи и оболочки" трансформируются в 'распахнутый мир духовности' "Из радуг и алмазин". Но это отнюдь не конечное состояние. Данный 'распахнутый мир' в очередной строфе оказывается 'свернутой' 'трубочкой' и устремлен к 'новой ипостаси' ("примерка" предполагает мену 'платья', т.е. "Одеж и оболочек"), но уже из иной 'материи' (тут - из 'материи света': "Ты ярче всех ракет"). Данная 'новая материальность' одухотворяется еще раз и порождает очередной 'распахнутый мир': "Ты вся уже в эфире, [...], Как пава, расфуфыря". Последняя строфа прежние "пышный клуб" и 'веер павлиньего хвоста' именует "копной" "Обмякшего атласа". То, что казалось пределом 'духовности-бессмертия', все еще носит связь с некоторой - пусть самой тонкой - 'материальностью' и тем самым с некоторой 'суженностью' мироздания,

его 'сжатостью' до 'копны' (которая одновременно обладает и определенными признаками 'хаоса', 'скупенности', пастернаковской 'шерсти мира' - ср. наши замечания о связи 'шелка' с 'шерстью' в примечании 109 по поводу мотива 'ткани' в "Охранной грамоте"). Само собой разумеется, что в пастернаковской системе это и финал неких предшествующих трансформаций и исходная точка для трансформаций последующих (отсюда, видимо, и выбор оборота "на кону", равным образом означающего и 'конец' и 'начало'). Согласно этой логике естественно ожидать очередной 'распахнутости' и очередной 'организованности' мироздания. В данном цикле они реализуются в заключительном четверостишии "Дивясь, как высь жутка..." (в издании Пастернак 1965 вычлененном как самостоятельное - 13-е - стихотворение).

Если 'текстильный' мотив стихотворения "На Грузии не счесть..." рассматривать в контексте всего цикла, то "копна" "Обмякшего атласа" оказывается трансформантой неназванного 'живописного полотна' в "Не чувствую красот...", но присутствующего в стихах "бедный Юг" "Он [...], как роем мух Засижен и оболган", и "флотских роб" в "Как кочегар, на бак...". При этом цикл как раз и начинается с 'одохотворения' 'материальности-текстильности': "С земли гелиотроп | Передает свой запах | Рассолу флотских роб". Позже эта 'текстильность' именуется "шатром" и "жилищем векам" (в "Счастлив, кто целиком..."), а в очередных стихотворениях ("Дымились, встав от сна..." и "Я помню грязный двор...") получает характер отдельных деталей 'гардероба', сочетающих в себе 'земное-физическое' ("Арагва | Неслась, сорвав башмак | С болтающейся дратвой") и 'небесное-духовное' ("Протягивая шляпы, | Обозы ледников | Ташились по этапу"), причем и "башмак" и "шляпы" даются тут как 'снятые' и тем самым обнаруживающие более глубокую сущность данного мира (тут реализуется мифологическое превращение 'невидимого в видимое' путем снятия 'волшебной наузы'). Этот мотив 'высвобождения из одежд' повторен в заключительных стихотворениях "Еловый бурелом..." и "На Грузии не счесть...", однако уже не столько в аспекте выявления скрытой сущности, сколько в аспекте 'рождения': "Он в глыбе поселен, | Чтоб в тысяче градаций | Из каменных пелен | Все явственней рождаться" и "Зачать пышный клуб, | Как пава, расфуфыря. [...] Роняешь всю копну | Обмякшего атласа".

Одежды одежам, однако, не равны. Их смысл и статус (как и всяких других проявлений пастернаковского мира) зависит от места, занимаемого на шкале пастернаковских трансформаций, т.е. от того, из чего и во что они преобразуются.

В стихотворении "Меня б не тронул рай..." прежние, так сказать, матерчатые и отчуждаемые 'одежды' получают уже характер неотчуждаемых 'души' и 'природы': "край | Родившихся в сорочке" и "во весь свой рост | Встает хребта громада, | Его застольный тост - | Венец ее наряда". В стихотворении "Чернее вечера..." они уже - 'камень' и 'история'- 'повесть'. В "Немолчный бурелом..." - 'ткань' из обожествленной природы и обожествленного народа ("Немолчный плеск солей" → 'ручьи' "висят во мгле | Сученой ниткой книзу, Их шум прибит к скале, | Как канделябр к карнизу"). В "Еловый бурелом..." эта же 'ткань' уже 'поселенное в камне божественно-поэтическое слово': 'поэт'- "Он в глыбе поселен, | Чтоб в тысяче градаций | Из каменных пелен | Все явственней рождаться". "Одежи и оболочки" и "копна" "Обмякшего атласа" "Грузии"- "розы" оказываются, таким

образом, 'сущностью-тканью' самого этого универсума ("Грузии"). Переход к "розе" и к явно 'живописующему' стилю возобновляет исходный мотив 'живописи' и 'поэзии' стихотворения "Не чувствую красот...", но уже со снятой 'пошлостью' и 'оболганностью': этот мир сам раскрыл свою сущность как чистую 'красоту' и чистое 'искусство', а точнее - как искусствовенный принцип (что, в частности, выражается 'ниспадением' всякой 'текстовости' и 'текстильности': "Роняешь всю копну Обмякшего атласа").

На выход в чистое стихогенное начало указывает также и упомянутый в последней строфе мотив "лета". Мотивика времен года в "Путевых записках" не получила своего самостоятельного выражения. На связь мира этого цикла с 'летом' указывает только стих "Но лето на кону" и параллельное заглавие цикла (в издании Пастернак 1985а он озаглавлен "Из летних записок" - см. 0.0.-0.3.). Тем не менее упоминание "лета" в конце, к тому - 'завершающегося лета' ("лето на кону") соотносит весь мир цикла с пастернаковским 'летним миром' и подводит его к той черте, когда в системе Пастернака осуществляется переход от 'мировой поэтической мистерии' к 'поэзии поэта' или 'творимой поэтом'. Но это уже и выход в иной пастернаковский жанр, для которого все предыдущее - всего лишь основа и необходимый опыт пастернаковского 'поэта', его - говоря словами Пастернака - предварительные "записки" или "подстрочник". Если бы лирический субъект "Путевых записок" был 'поэтом', можно было бы ожидать продолжения цикла - трансформации 'увиденного-записанного' в стихотворные тексты. Но этот "Я" - не 'поэт', отчего весь данный цикл, согласно внутренней пастернаковской систематике, носит характер самообнаруживающейся и самоартикулирующейся поэтичности и ее 'сырых' и 'не поэтических' "записок". Само собой разумеется, что "Путевые записки" - сочиненные Пастернаком поэтические тексты. Однако их внутрисистемная жанровая особенность состоит в том, что 'поэтическому' ('сочиненному') сообщается характер 'естественного' состояния мира, а текстам - характер 'подстрочника'. Единственное отступление от этой закономерности являет собой стихотворение "Я помню грязный двор...", но и оно из-за своей не финальной, а срединной позиции в цикле теряет статус стихотворения сочиненного пастернаковским 'поэтом'.

"Роза" - наряду с оговоренными уже смыслами - является также и символом 'поэтического творчества' и 'поэтического слова'. Цикл реализует этот аспект "розы" при помощи ее особой позиции: она занимает место ожидаемого 'слова' 'поэта-Табидзе' (в "Еловый бурелом..."). 'Поэтическое слово' как таковое все-таки не произносится. Зато оно появляется в очередном стихотворении под видом "Грузии"- "розы" или 'стихогенного' начала данного мира. Тут мы имеем дело с тем же явлением, что и в "Охранной грамоте", где все время речь идет об искусстве (в том числе - о живописи), но нигде отдельные реализации (отдельные произведения) не описываются. Вместо ожидаемых 'произведений-текстов' раскрывается 'искусствовенная' тайна и основа бытия. Похоже на то, что в пастернаковской системе 'единичному художественному тексту или произведению' отводится позиция необязательного варианта. Обязателен же инвариантный принцип, который лежит в основе бытия и сообщает этому бытию организованность, красоту и смысл.

13.

Дивясь, как высь жутка,
А Терек дик и мутен,
За пазуху цветка
И я вползал, как трутень.

(Пастернак 1965, с. 395)

13.1. Независимо от того, печатается ли это четверостишие как самостоятельное (13-е) стихотворение (Пастернак 1965, с. 395) или же через отчерк, хотя и вместе со стихотворением "На Грузии не счесть..." (Пастернак 1985а, с. 353), - оно являет собой отдельное замкнутое целое и играет в цикле роль конца или эпилога и по своей позиции соотносится со стихотворением-‘прологом’ "Не чувствую красот...". Последовательность между ними (с промежуточными звеньями-состояниями мира) можно определить как снятие с мира навязываемой ему "пошлостью" ‘лоскутности’ и выведение его глубинной целостности, его неиерархизованного единства.

Вместо предпочитаемых избранных локусов ("Крым", "Ривьера") данный мир оказывается единоструктурен. Он обладает своей ‘высью’, своим ‘низом’ ("высь" и "Терек") и своим ‘центром’ ("цветок"). Однако и тут он не вынесен "на суд | Для нашего блезира", сохраняется его ‘непостижимость’ и его "сырая прелесть". В стихотворении "На Грузии не счесть..." ‘непостижимость’ и ‘невероятность’ выражены символикой ‘розы с синевой’ и семантикой ‘неисчислимости’ ‘лепестков’. В самом же четверостишии эти смыслы повторены в ‘бесконечности выси’ и ‘невероятной дикости’ "Терека"-‘низа’, а в случае ‘центра’-“цветка” - в его ‘глубине’ ("За пазуху цветка | И я вползал").

Переименование "розы" в "цветок" возвращает "розе"-“Грузии” статус ‘обыкновенного’ и роднит "цветок" (а тем самым и "розу") с инициальными "осотом" и "чертополохом". Эта родственность поддерживается также и семантической родственностью признаков ‘колючести, отпугивания, дикости’ (подспудно присутствующих в названиях "осот" и "чертополох") и ‘жуткости’ (‘выси’) и ‘дикости’, ‘мутности-злокачественности’ (‘низа’-“Терека”; при этом "Терек" как гидроним сохраняет связь и со словами "речной осот", а тем самым и с "Ривьерой", а будучи "дик и мутен" - с "чертополохом" и ‘татарским’ "Крымом").

Если учесть, что в предыдущем "На Грузии не счесть..." ‘цветок’-“роза” ‘роняет’ "всю копну | Обмякшего атласа", то данный "цветок" - уже не "роза", а ее трансформация, ‘цветок’ иного ранга, ‘цветок’-‘мироздание’. Согласно же общекультурной символике, теперь этот "цветок" - ‘духопорождающая инстанция’. Тем самым данный "цветок" - трансформация "кочегара" и "благоухающего табака" (в "Как кочегар, на бак..."), а в итоге - "духа земли" (в "Я помню грязный двор...").

Упоминание "пазухи" возвращает к мотиву "Одеж и оболочек", ибо ‘пазуха’ - ‘место на груди под одеждой’, чаще всего ‘над поясом’, иногда - ‘между шеей и ложечкой’ (см. статью "ПАЗЪ" в Даль 1980, т. III, с. 9). Более того: ‘пазуха’ предполагает нечто наиболее сокровенное, нечто скрываемое от постороннего, некую тайну. "Пазуха цветка" предполагает, в свою очередь, наличие ‘лепестков’. Тут роль ‘лепестков’ (в виду мотива ‘осыпавшейся розы’ в последней строфе "На

Грузии не счесть...") играет "высь" и "Терек". Мотив "трутня", а тем самым и 'пчел', подспудно вводит и фоновый смысл 'меда-поэзии', и все вместе подводит к понятию 'тайны поэтического'. Не исключено, что переключка с "Хаджи-Муратом" Толстого (см. примечание 10) отсылает не столько к повести, сколько к "шмелю" как 'инициатору' творческого акта (именно "куст татарина" и впившийся "в середину цветка" "шмель" функционируют в "Хаджи-Мурате", кроме их аллегорических соотнесений, как толчок для повествователя Толстого: "И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе"; ср. в цикле у Пастернака мотивы 'увиденного' - "Я видел, чем Тифлис...", 'услышанного' - "Я мерил ваш рассказ | И слушал, рот разиня", 'запомненного' - "Я помню грязный двор..." и 'воображенного' - "Там реял дух земли, [...], Которым мы, вдали, | Так грезили в богеме" и мотив "фантазера" в "Меня б не тронул рай..."). Последнее тем более вероятно, что Толстой в системе пастернаковских имен-мифологем занимает место 'архе- и архитворца' и едва ли не самого 'Бога' (ср. "Балладу" 1916 года, первую главу первой части "Охранной грамоты" или следующий пассаж в "Людах и положениях" - Пастернак 1982, с. 440-441: "В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, [...] Комнату занимала грозовая туча в полнеба [...] Но в углу лежала не гора, а маленький сморщенный старичок, один из сочиненных Толстым старичков, которых десятки он описал и рассыпал по своим страницам. Место кругом было утыкано невысокими елочками. Садившееся солнце четырьмя наклонными снопами света пересекало комнату и крестило угол с телом крупной тенью оконных крестовин и мелкими, детскими крестиками вычертившихся елочек", где Толстой дан не только как "Эльбрус" или "грозовая туча", но и как собственное творенье, как "один из сочиненных Толстым старичков").

13.2. Именованье себя "трутнем", 'живущим за чужой счет', носит здесь двойной характер. С одной стороны, является выражением 'смирненности' "Я" как 'поэта' перед величием творческого гения в самом мире. С другой же, - это трансформация куртуазного романтического (и восточного) автоснижения по отношению к адресату. В данном случае адресат - поэтическая Грузия: цикл имеет посвящение "Друзьям в Тифлисе" (см. Пастернак 1985а, с. 345). Кроме того, здесь возможен и смысл 'вторичности' по отношению к 'первоисточнику' ('пре-тексту'), т.е. мысль о том, что всякое творчество является всего лишь трансформацией предшествующих состояний (как мира, так и культуры).

Слова "И я вползал, как трутень" в определенной степени причисляют "Я" к "пошлости" ("сволочи") и к "прихлебалам" (ср. в "Счастлив, кто целиком...": "Я [...] С шеренгой прихлебал | В родню чужую втерся" и см. примечания 4, 14 и 45), с той разницей, что теперь это не поверхностное и арбитражное поведение, а поведение 'увидевшего' самое сущность мира и 'осознавшего' свое в нем положение. Отсюда, в частности, мена прежнего 'оценивающего' или 'осуждающего' ("вынесли на суд" - "Сырую прелесть мира" в "Не чувствую красот...") отношения к миру на 'изумленность' ("Дивясь, как высь жутка, | А Терек дик и мутен"), ставящую мир за пределами умопостижимого и переводящую его в ранг 'чуда'.

Соотнесенность с открывающим цикл "Не чувствую красот..." сообщает этому четверостишию не столько характер финала, сколько характер 'повтора', 'возврата к началу', но уже на ином витке мироздания (ср. уже не раз оговаривавшуюся

композицию стихотворения "Степь"). Поэтому, будучи 'эпилогом' данный текст может читаться и как сжатое изложение 'пройденного пути', и как начало очередного открывающегося пространства и очередного в него вхождения и продвижения к еще более глубокому 'центру'.

В жанровом отношении это четверостишие построено по принципу афористических восточных четверостиший. Тем самым 'вползанию' "Я" сообщается характер 'проникания' в тайну поэтического искусства вообще, с одной стороны, а с другой - 'восточной умудренности'.

13.3. Пазуха - не только локус 'скрываемого' или 'сокровенной тайны' (см. 13.1.), но и локус-'укрытие', 'локус безопасности', 'уютя'. И если "цветок" читать как символ 'души', то все это выражение - "за пазуху цветка" - оказывается эквивалентом созданного "По образу души" "векам жилища" (в стихотворении "Счастлив, кто целиком..."). Срединное же место "цветка" - меж жуткой высью и диким Тереком - активизирует и другие символические смыслы цветка. В частности, смысл периодического воскресания и смысл переходного звена между небытием и бытием, неодушевленным и одухотворенным. Так, к примеру, ситуируются цветы у Пастернака в "Охранной грамоте" (см. начало главки 2 первой части и затем описание цветочных подвалов в Москве в главке 7 - Пастернак 1982, с. 193 и 205-206). Поименование "выси" "жуткой" соотносит ее с высшей божественностью, сообщает ей характер библейского лица Господня, которого смертный "не может увидеть [...] и остаться в живых" (Исход 33: 20). Соотнесение 'низа' с "Терекон" - соотнесение с 'преисподней', с локусом инертной, подлежащей духовной перестройке материальности (ср. такую локализацию "Терека" в "Волнах" в "Вот чем лесные дебри брали...": "Он [небосвод - J.F.] шел с котомкой по дну балки, | Где кости круч и облака | Торчат, как палки катафалка, | И смотрят в клетку рудника. | На дне той клетки едим натром | Травился Терек, и руда | Орет пред всем амфитеатром | От боли, страха и стыда. | Он шел породой, бьющей настезь | Из преисподней на простор" - Пастернак 1965, с. 348). "Цветок" в этом контексте оказывается и локусом человеческого бытия, с одной стороны, и одухотворенным миром, с другой, - пастернаковской "второй вселенной". Согласно логике цикла, эта "вторая вселенная" - творенье "народа" ("дом без кром", "векам жилище"). И, видимо, по этой причине пастернаковский "Я" сравнивает себя с "трутнем", 'обитателем уже устроенного мира'.

Мотив "трутня" вводит в фон текста представление об 'улье' и 'рое пчел'. Последние же в их общекультурной символике соотносятся не только с понятием поэтического творчества, но и с рождаемыми мировым божественным началом душами (такова, в частности, традиция учения орфики). Это значит, что финальный "цветок" (отчасти антропоморфический - имеющий "пазуху") - эквивалент "народа" и "Грузии" как 'гео-социо-культуросферы'. Выбор мотива "цветка" и его финальная позиция в цикле вписывают в "Грузию" смысл непрерывной воскресаемости и непрерывной трансформации материального в духовное. При этом тут предполагается как диахронная трансформация (подсказываемая "цветком" годовая цикличность), так и трансформация по вертикали (локализация "цветка" на оси 'низ - высь', 'земное - божественное'), т.е. по признаку духовных переРождений-воскресаний или духовных преображений. Цикл как таковой на этом заканчивается. Но заканчивается он только формально. Содержательно же (или,

так сказать, сюжетно) он мог бы продолжаться бесконечно. С тем, что теперь весь пройденный путь должен был бы повториться, однако уже не как "записки", а как 'стихотворения'. Вползание "Я" "За пазуху цветка" в контексте датоуказателя "лето на кону" реализует пастернаковский мотив 'поэт в доме' или становление "Я" 'поэтом'. Так пастернаковский "Я" (быв 'чужим') обретает в "Грузии" свой 'поэтический дом'. И вряд ли поэтому случайно после "Путевых записок" следует цикл "Переделкино": эта последовательность носит тот же характер, что и переход от "Кобулет" к 'московской квартире' в "Волнах", т.е. от "Здесь будет спор живых достоинств..." к "Мне хочется домой, в огромность...".

Примечания

- ¹ Как выяснится несколько позже, не только по этим соображениям, но и по причине структурных свойств цикла, наиболее уместно было бы пользоваться обоими данными определениями одновременно.
- ² Это особенно заметно на фоне других произведений Пастернака и в первую очередь кавказского цикла "Волны" 1931 года (Пастернак 1965, с. 343-352), где путь и передвижение наиболее отчетливо тематизированы в наиболее существенных - центральных - его стихотворениях. Кроме того даже при самом беглом знакомстве с творчеством Пастернака нельзя не обратить внимания на устойчивость в нем мотива пути, как в лирике, так и в прозе (что, в частности, отражено также и в ряде пастернаковских заглавий: "Вокзал", "Поверх барьеров", "На пароходе", "Возвращение", "Отплытие", "На ранних поездах", "Воздушные пути", "Охранная грамота", "Дорога", "За поворотом", "Поездка" и др.).
- ³ В отличие, например, от пейзажей в родственных по кавказской теме "Волнах", или большинства других лирических вещей Пастернака.
- ⁴ Ср., например, насыщенность восклицаниями, стоящими на грани междометного самозаборматывания-потрясения, сборника "Сестра моя - жизнь". То, что в ранней лирике было бы выражено у Пастернака восклицательными конструкциями, в разбираемом цикле выражается повествовательными формами (ср. в заключительном четверостишии: "Дивясь, как высь жутка, | А Терек дик и мутен, [...] И я вползал", в котором все остальные признаки пастернаковской речи сохранены - сохранены краткие формы прилагательных, сохранен качественный характер оборота с "как", но потрясенье как таковое снято и передано неспонтанным "Дивясь"). См. также: Farуно 1970.
- ⁵ Ср., например, в цикле "Болезнь" (1918-1919 года) следующие друг за другом "Кремль в буран конца 1918 года" и "Январь 1919 года" (Пастернак 1965, с. 170-172), где переход в очередной "год" дается как переход из кончающегося "мира" в рождающийся "новый мир" (по этому поводу см. некоторые наблюдения в: Farуно 1978, с. 78-92; Farуно 1980b, s. 187-190).
- ⁶ Попутно заметим, что сочетание "зимние записки" едва ли возможно в рамках поэтики Пастернака. Дело, по всей вероятности, в том, что "лето" соотносится в пастернаковской системе со спонтанной речедетельностью и предполагает внеречевой контакт (единство) субъекта с миром. Речь пастернаковского лирического субъекта "летом" - не столько речь, сколько произвольный и не замечаемый им поток эмоциональности (ср. примечание 4). "Зима" же соотносится с организованной речью, с творчеством, с оформлением "летних впечатлений" в стихи, а "зимних" - в прозу (ср. в "Про эти стихи": "На тротуарах истолку | С стеклом и солнцем пополам. | Зимой открою потолок | И дам читать сырым углам" и в стихотворении "Я спал. В ту ночь...": "В окно врывалась повесть бури. | Раскрыл, как был - полуодет. | Так тянет снег. Так шепчут хлопья. | Так шепелявят рты примет." - Пастернак 1965, соответственно стр. 111 и 105-106; см.: Farуно 1978, с. 85 и след., с. 100, примечание 22; связь "зимы" с прозой подтверждается еще и постоянной связью пастернаковской "зимы" с "историей" - см.: Флейшман 1981, с. 202 и др. в главах 8-12, посвященных разбору "Охранной грамоты").
- ⁷ Ср. в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 247-248):

"Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданья с куском застроенного пространства, как с живою личностью.

[...] Венеция - город, обитаемый зданьями - [...] В этом утверждении нет фигуральности".

Ср. мотив "лица", прослеженный в "Охранной грамоте" Флейшманом (1981). Ср. еще устойчивую в пастернаковской лирике антропоморфизацию окружающего мира и прежде всего - природного. При этом существенно не столько глагольное одушевление, сколько моделирование состояний мира в био-физиологических категориях (например: "лес [...] Роняет срующийся пот", "Сады тошнит", "У сада пахнет | Из усыхающего рта", "И блестят, блестят, как губы, | Не утертые рукою, | Лозы ив", "Не отсыхает ли язык | У лип, не липнут листья к небу ль", "Как плат белы, забыли грызть | Подсолнухи, забыли сплюнуть", "У всех пяти зеркал лицо | Грозы" и др. - примеры взяты из "Три варианта" и "Июльская гроза", Пастернак 1965, с. 93-94; опыт их осмысления как "энергетического принципа" пастернаковской моделирующей системы см. в: Faugno 1980b, s.140-142).

- 8 Вряд ли случайно "Крым" и "Ривьера" перечислены на одном дыхании и в одном и том же стихе, тогда как "осоту" и "чертополоху" отведены отдельные - индивидуализирующие - стихи и предложения. Более того: "Крым" и "Ривьера" - обстоятельства места, а объект - некие "красоты"; "речной осот" - объект и место, объединенные в одно целое, "чертополох" же - уже только объект с самостоятельной подразумеваемой активностью наличной в корне "-полох" = 'полошить, пугать'.

- 9 "Люблю" и "верю" - не только показатели личностного отношения "Я" к внешнему миру. Последовательность "люблю" → "верю" повторяет программную пастернаковскую последовательность перехода от чувства к искусству. Ср. в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 229): "ей придется считаться с тем, что всякая любовь есть переход в новую веру". А очередной шаг - "простота" или даже "немота". Ср. в "Волнах" в стихотворении "Здесь будет все: пережитое | В предвидении и наяву...": "В родстве со всем, что есть, уверясь [...] Нельзя не впасть к концу, как в ересь, | В неслыханную простоту" (Пастернак 1965, с. 351).

В пределах разбираемого цикла исходный мотив "любви" и "веры" получит затем свою конкретизацию в видении гор как "апокрифа", "алтарей", "духа земли" - "демона" и в финальном сравнении Грузии с "розой" с ее любовной символикой (см. стихотворения 7 и 12).

- 10 У Даля (1980, т.IV, с. 598, в статье "ЧЕРТЬ") в объяснении к "чертополоху" перечисляются: мурат, мордвин, татарин, осот, волчец, репеч, переполошник, пуговник.

Небезынтересно отметить, что в прологе к повести "Хаджи-Мурат" Толстой называет встретившийся повествователю "репей" - "татарином":

"Я набрал большой букет разных цветов и шел домой, когда заметил в канаве чудный малиновый, в полном цвету, репей того сорта, который у нас называется «татарином» [...]

[...] Впереди меня, вправо от дороги, виднелся какой-то кустик. Когда я подошел ближе, я узнал в кустике такого же «татарина», которого цветок я напрасно сорвал и бросил.

Куст «татарина» состоял из трех отростков. [...]

«Экая энергия! - подумал я. - Все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается».

И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе [...]

Этот репей-татарин соотнесен у Толстого с Хаджи-Муратом. Но выбор в пролог именно этого растения, несомненно, поддиктован не только его названием "татарин", но и омонимом "мурат".

Похоже на то, что, вводя в пролог своего кавказского цикла "осот"- "чертополох", Пастернак рассчитывает на ассоциацию читателя с "Хаджи-Муратом" и тем самым вводит в цикл память об истории Кавказа. Но если Толстой на первое место выдвигает Хаджи-Мурата, то Пастернак - Шамиля (вождя национально-освободительного движения на Кавказе). Дело в том, что в 12 стихотворении цикла "чертополох" оборачивается "розой", но не обычной, а "с синевой", что должно роднить ее с цветом чертополоха, и что в финальном четверостишии она уже просто - "цветок": "За пазуху цветка! И я вползал, как трутень" (Пастернак 1965, с. 395). А это уже явная трансформация текста Толстого: "Мне вздумалось сорвать этот репей и положить его в середину букета. Я слез в канаву и, согнав впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там шмеля, принялся срывать цветок" (ср. дальше, в главе V, именование солдатами Шамиля "Шмелем"). "Сладко и вяло" получили свое соответствие в "вползал" и "трутень"; "впившегося в середину цветка" - в "За пазуху цветка [...] вползал"; "шмель" - в "трутень" (которые в бытовой речи часто отождествляются). Тем не менее Пастернак не повторяет ни образа, ни концепции истории Толстого. Наоборот, здесь очевидна дешифровка толстовской истории и толстовского искусства. Вместо "сочувственного" созерцания Пастернак на первое место выдвигает идентификацию: "И я (вползал, как трутень)", где для "И я" в тексте цикла нет никакого соответствия (есть, правда, вариант в стихотворении 3: "Я [...] В родню чужую втерся", но он относится не к кому-то другому, а все к тому же "Я").

- ¹¹ Из возможных наименований осота Пастернак выбирает "чертополох", по всей вероятности, потому, что оно более универсально: не исключает ассоциаций с традицией южной, в том числе и кавказской, темы в русской литературе (ср. примечание 10), а одновременно подключает цикл как к лермонтовскому контексту (к "Демону"), так и к собственному пастернаковскому (ср. "Памяти Демона", открывающее сборник "Сестра моя - жизнь" и упоминание "демона" в 7 стихотворении цикла; о широкой интертекстуальности "Памяти Демона" см. в: Смирнов 1985, с. 24-35).

Надо досказать, что и в пределах собственно пастернаковского лексикона выбор "чертополоха" значим и произведен из-за наличия в нем корня "черт-". Дело в том, что "чертополох" выбирается Пастернаком реже, чем такие его варианты как "бурьян", "репейник", "волчцы", и если выбирается, то тогда связывается с мотивом 'потустороннего'. Ср. хотя бы в "Высокой болезни" (Пастернак 1965, с. 237-238):

Хотя зарей чертополох,
Стараясь выгнать тень подлинше,
Растягивал с трудом таким же
Ее часы, как только мог;
[...]
Однако это был подлог,
И сон застигнутой врасплох

Земли похож был на родимчик,
На смерть, на тишину кладбищ,
[...]

- ¹² Не исключено, однако, что Пастернак имеет в виду тютчевский Юг и его решение в знаменитом

О, этот Юг, о, эта Ницца!...
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет - и не может...

Нет ни полета, ни размаху -
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

(Разбор этого стихотворения см. в: Лотман 1970, с. 267-269). Возможность такой параллели-полемики станет явственнее, если учесть, что во 2-ом стихотворении цикла рядом с мотивом "роб, | Развешанных на трапах" (соотносящимся с мотивом 'крыльев', ср. в "Мучкап" - Пастернак 1965, с. 137: "Крылатою стоянкой парусной | Застыли мельницы в селеньи") дан мотив 'воспаряющего духа жизни' ("Как кочегар, на бак | Поднявшись, отдыхает, - | Так по ночам табак | В грядах благоухает. | С земли гелиотроп | Передает свой запах | Рассолу флотских роб, | Развешанных на трапах"), который затем в центральном - 7-ом - стихотворении эксплицирован как "дух земли": "Там реял дух земли", где под "Там" подразумевается 'горная высь'.

- ¹³ Как характеристики "пошлости" мотивы 'долга' "бесславить", 'поругания' ("как роем мух, | Засижен") и 'публичного обозрения-обсуждения' ("вынесли на суд") почти буквально воссоздают категорию "пошлости" у романтиков. Ср. хотя бы стихотворение Тютчева "Чему молилась ты с любовью..." и его разбор в: Фагуно 1972, с. 58-62. Тем не менее пастернаковская "пошлость" шире романтической и диалектичнее ее. Ср. в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 221-222):

Но на свете есть так называемое возвышенное отношение к женщине. Я скажу о нем несколько слов. [...]

Основав материю на сопротивленьи и отделив факт от мнимости плотинной, называемой любовью, она, как о целостности мира, заботится о ее прочности. Здесь пункт ее помешательства, ее болезненных преувеличений ["ее" значит "природы" - J.F.]. Тут, поистине можно сказать, она, что ни шаг, делает из мухи слона.

[...]

Нельзя ли в таком случае сказать, что в детстве мы преувеличиваем и у нас расстраивается воображение, потому что в это время, как из мух, природа делает из нас слонов?

Держась той философии, что только почти невозможное действительно, она до крайности затруднила чувство всему живому. [...] Она затруднила его нам ощущеньем нашей мушиной пошлости, которое охватывает каждого из нас тем сильнее, чем мы дальше от мухи. Это гениально изложено Андерсеном в «Гадком утенке».

Всякая литература о поле, как и самое слово «пол», отдают несносной пошлостью, и в этом их назначение. Именно только в этой омерзительности пригодны они природе, потому что как раз на страхе пошлости построен ее контакт с нами, и ничто не пошлое ее контрольных средств бы не пополнило.

Какой бы матерьял ни поставляла наша мысль по этому поводу, судьба этого матерьяла в ее руках. И с помощью инстинкта, который она прикомандировала к нам ото всего своего целого, природа всегда распоряжается этим матерьялом так, что все усилия педагогов, направленные к облегчению естественности, ее неизменно отягощают, и так это и надо.

Это надо для того, чтобы самому чувству было что побеждать. Не эту оторопь, так другую. И безразлично, из какой мерзости или ерунды будет сложен барьер. Движение, приводящее к зачатыю, есть самое чистое из всего, что знает вселенная. И одной этой чистоты, столько раз побеждавшей в веках, было бы достаточно, чтобы по контрасту все то, что не есть оно, отдавало бездонной грязью.

И есть искусство. Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, - больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону." (см. разбор этого пассажа в: Флейшман 1981, с. 242-243).

Перекличка данного цикла с "Охранной грамотой" значительно шире, о чем пойдет речь позже. Здесь только отметим, что мотив "мух" и затем местоимение "нашего", которое включает также и "Я", не противопоставляет "Я" - "другим" и не осуществляет романтической модели "Я (поэт) - толпа". Он предполагает другое: преодоление "мушиного" формата и выход в "искусство" ("переход от мухи к слону"). Конкретно в цикле это преодоление (или этот "переход") - не только преодоление стереотипа, но и преодоление "Сырой прелести мира" и преобразование ее в поэтический образ. Далеко не случайно, что последнее стихотворение цикла демонстративно "поэтично" с его избитыми мотивами "розы" или "павы", тогда как первые так же демонстративно "не поэтичны" и дают мир в 'сыром виде' (ср. мотив 'сырости' в строке "Россолу флотских роб, | Развешанных на трапах" или в 3-ем стихотворении: "Дорога [...] Была грозой размыта. | Откос пути размяк, | И вспухшая Арагва").

- ¹⁴ В первом печатном варианте и в автографах имелась еще четвертая строфа этого стихотворения (Пастернак 1985а, с. 591):

(Роняет ли красу
Седого моря в полночь
Часами на мысу
Флиртующая сволочь?),

которая еще сильнее показывает связь данного текста с процитированными в примечании 13 рассуждениями Пастернака о "любви", "поле", "пошлости" и "искусстве". В этом контексте "Люблю" - "движение, приводящее к зачатыю", а его контраст - "бездонная грязь" - имеет свое соответствие в "Флиртующая сволочь". Интересно при этом, что и без данной строфы такое значение "люблю" имеет свое продолжение в стихотворении 3:

Отчизна с малых лет
Влекла к такому гимну,
Что небу дела нет -
Была ль любовь взаимна.,

где "гимн" явственно понимается как *hymenaeus*, т.е. гименей, свадебная песня, свадьба, а в стихотворении 12-ом - в его откровенной, но уже "поэтической" или мифологизированной, эротике (что объясняется и пониманием "любви" как перехода в "новую веру" = в поэзию; см. примечание 9).

Сохранение в "розе" эротического мотива еще раз показывает, что эта "роза" - трансформация инициального "осота"- "чертополоха" (см. примечание 10). Дело в том, что "(Флиртующая) сволочь" - не самостоятельный антитезис "осота"- "чертополоха", а его диалектическая разновидность (на уровне "пошлости"- "мухи" не ставшей еще "слоном"- "розой"). См. у Даля (1980, т. IV, с. 155, в статье "СВОЛАКИВАТЬ") в объяснении к "сволочь": "все, что сволочено или сволоклось в одно место: бурьян, трава и коренья, сор, сволоченный бороною с пашни; дрянной люд, шатуны, воришки, негодяи, где либо сошедшиеся". Отсюда и вопрос-сомнение данной строфы: "Роняет ли красу | Седого моря в полночь [...]?", а не утверждение.

Теперь объяснимо и отождествляющее "И я" последнего четверостишия (см. примечание 10): "Я" вновь подключает себя к "сволочи" по признакам 'дивиться красоте ("красотам")' ("Дивясь, как высь жутка, | А Терек дик и мутен") и 'быть праздным' ("как трутень"), но уже в 'не-пошлом' (не "мушином") варианте: "трутень" - не "муха", однако не именование себя пчелой или шмелем, а "трутнем", призвано, по-видимому, сохранить определенную преемственность по отношению к мотивике стихотворения-пролога "Не чувствую красот..." (в том числе и 'чувственной').

- ¹⁵ Логика переименований в стихотворении такова, что частные проявления стремятся к статусу универсума: "Крым, Ривьера" → "Юг" → "мир" и параллельная последовательность "речной осот, чертополох" → "бедный Юг" → "Сырая прелесть мира", т.е. "мир". Хотя такая трансформация и соответствует пастернаковскому постулату "перехода от мухи к слону", т.е. художественного образа превосходящего реальность (см. примечание 13), тем не менее она осталась бы надуманной поэтической ("пошлой") вольностью без внутренней мотивации (без, говоря словами Пастернака - 1982, с. 223 в "Охранной грамоте", - "способности к вечному развитию").

Перевод "осота, чертополоха" в "мир" имеет свои обоснования в поэтической системе Пастернака, в ее, так сказать, космогоническом аспекте. Вот наиболее эксплицитный пример - "Степь" из сборника "Сестра моя - жизнь. Лето 1917 года" (Пастернак 1965, с. 134-135):

[...]
Туман снотворен, ковыль, как мед.
Ковыль всем Млечным Путем рассорен.

[...]
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

Когда еще звезды так низко росли,
И полночь в бурьян окунало,
[...]

Когда, когда не: - В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползали Мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!
Вся степь - как до грехопаденья:
Вся - миром объята, вся - как парашют,
Вся - дыбашеся виденье!

У Даля (1978, т. I, с. 233, статья "ВОЛКЪ") "волчек" объясняется как: "общее название колючих сорных трав; Carduus, волчек, чертополох, царьмурат, татарин, осот, репейник, репы, мордвин". В "Не чувствую красот..." чертополох как

"волчец" наличествует подспудно в "сволочь", а также в словах "люблю", "пре-лесть" (= 'прельщать, соблазнять' с возможным былым смыслом 'греховного соблазна') и "флиртующая" как трансформированное 'привлекать; влечение' (того же корня, что и "волочить"; ср. в "Степи" явственное прочтение этого смысла Пастернаком: "Туман отовсюду нас морем обстиг, | В волчцах за чулками"; см. примечание 14).

"В Начале Плыл Плач" соотносит "Плач" с библейским креативным Логосом. Подмена ожидаемого "Слова" - "Плачем" отражает пастернаковскую концепцию "доречевого" или "пред-речевого" характера творчества (ср. в стихотворении "Так начинают..." - Пастернак 1965, с. 178-179:

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, - а слова
Являются о третьем годе.
[...]
Так начинают жить стихом.,

которое примечательно следующим: "стих" появляется в финале как возврат к исходному состоянию мира и субъекта, но качественно уже иному - одинаковые состояния оказываются нетождественны друг другу, смещены по отношению друг к другу; разбор этого стихотворения см. в: Faryno 1972a, s. 155; некоторые наблюдения, хотя и не совсем удовлетворяющие, по поводу "дословесного" начала творчества у Пастернака см. в: Флейшман 1981, с. 200; фактически же "путь слова" у Пастернака адекватнее всего можно описать в рамках концепции интертекстуальности и рекуррентности - повтора и трансформации пре-текста, - предложенной в: Смирнов 1985, с. 19-24, 46-49 и др. Заметим еще, что, в принципе, структура стихотворения "Так начинают..." весьма прозрачно повторяется в композиции цикла "Из летних записок" и что не рискованно считать ее архесюжетом Пастернака).

Последовательность "Плач → Мураши → Волчцы" приписывает пред-Логосовый характер и "волчцам", а тем самым и их соотносит с глубинными истоками "поэтического слова". Примечательно при этом, что "Волчцы" - не только вариант "Плача", но и "Комариного" начала и являют собой как бы ипостась незримого источника "Плача" (не "Комара", а "Комариного"). Комар же и в русской народной мифологии и в русской поэтической традиции (Державин, Мандельштам, Хлебников, Цветаева) связан как с представлением о властителе мира Волосе-Велесе, так и с песне-стихотворным началом (См. Faryno 1984, S. 147-158; Faryno 1985, S. 112-146, 209-214, 252; Тарановский 1984, где в мандельштамовский контекст вводится пятистишие Хлебникова "Песенка лесенка в сердце другое...", образность которого родственна космо- и стихогенному 'мякинно-репейному' Млечному Пути у Пастернака; Taranovski 1985, где в несколько ином ключе сопоставляются "Сеновал" Мандельштама и "Степь" Пастернака). Естественным образом в тех же народных представлениях с Волосом-Велесом соотносятся и определенные растения ("волохатые", колючие, шерстистые), а трава вообще - с низом (ср. некоторые замечания об оппозиции "трава - лес" и "высь" / "лес - в небо дыра" / в фольклоре в: Мокиенко 1986, с. 243-248). Определенным образом (трава, былье) связаны также и со 'словом', но в первую очередь - с 'пред-словесным' состоянием (ср.: "трава забвенья", "было, да быльем поросло", где "былье" - латентное состояние "были"; ср. речегенный характер природного - растительно- и акватического - мира у Пастернака).

Мифологическая подоснова пастернаковских "волчцов"- "чертополохов" объясняет не только переименование "чертополоха" в "Сырую прелесть мира", но и переход к "духу земли" ("демону"), "Которым мы, вдали, Так грезили в богеме", где "мы" - 'поэты, художники' ("богема"), а "вдали" - те же 'люди

искусства' (см. стихотворение 7 и ср. следующие абзацы из "Охраной грамоты" - Пастернак 1982, с. 223: "Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстаёт, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?

И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривет образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы.

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию"). С тем, что "дух земли" здесь уже не мифический Волос и не сказочно-романтический Демон, а принцип бытия и принцип творчества, т.е. постижения сути бытия (не случайно он определен как "Остановивший время", что в свете процитированной выдержки из "Охранной грамоты" читается как 'синхронность, совпадение' жизни и говоренья образами: "дух земли" как-никак не реальность, а 'виденье', родственное билейскому Откровенью).

Заканчивая разбор "Не чувствую красот...", заметим еще, что в двухтомнике (Пастернак 1985а, с. 345) его первая строфа печатается в кавычках:

"Не чувствую красот
В Крыму и на Ривьере,
Люблю речной осот,
Чертополоху верю". -

Само собой разумеется, что при такой пунктуации (см. примечание 134) принципиально усложняется смысл данного стихотворения. Если это чужая речь, то она призвана моделировать программу литературы факта (ср. анализ полемики Пастернака с лефовскими теориями и особого понимания Пастернаком категории "факт" в: Флейшман 1981, с. 243-245 и др.), а остальных две строфы выражают чисто пастернаковскую точку зрения, что так понимаемый "факт" поверхностен и не затрагивает сущности явления. Пастернаковский "факт" действителен лишь тогда, когда он "символичен", т.е. когда он превращен в "образ". В результате строфы II и III являют собой дешифровку (перевод в категорию "образа") чужой программы и показывают ее "символичность" как "факта". Обратным ходом выясняется, что первая строфа двуязычна: она и модель чужой программы, и одновременно омонимная программа Пастернака (на поверхности она составлена из "чужих" терминов, на деле же - это "чужая" программа, составленная из сугубо пастернаковских терминов с внутренней перекодировкой).

¹⁶ Ср. аналогичную композицию сборника "Сестра моя - жизнь", который открывается прологом "Памяти Демона", а заканчивается состоящим из шести стихотворений "Послесловием", последних два текста которого озаглавлены: "Послесловье" и "Конец" (Пастернак 1965, с. 110, 149, 153-154).

¹⁷ Или же отсутствие такого центрального текста, отсутствие, которое могло бы восприниматься как "немота". Ср. в "Здесь будет все: пережитое | В предвиденьи и наяву..." из "Волн" (Пастернак 1965, с. 351):

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

Однако, с другой стороны, для Пастернака не характерны пропуски, наоборот, более устойчивой кажется у него композиция цикла с наличным единичным центральным текстом и попарным (зеркальным) соотношением остальных. Ср. хотя бы построение цикла "Тема с вариациями" (Пастернак 1965, с. 161-167), "Стихотворений Юрия Живаго" с центральной "Сказкой" (Пастернак 1985а, с. 390-421); частичный разбор этих циклов, но без учета их композиционных особенностей, см. в: Bodin 1976, р. 16-19; Хаев 1980. Попутно отметим, что такая композиция цикла свойственна, например, Ахматовой (см., в частности, "Тайны ремесла" и их разбор в: Фарупо 1980с), но не свойственна Цветаевой, которая строит свои циклы на последовательности "от → до" (см.: Фарупо 1985а, pp. 397-403, 407-408).

- 18 В двухтомнике (Пастернак 1985а, с. 346) последняя строфа звучит несколько иначе:

С левкою Млечный Путь
Одною лейкой полит.
И близостью чуть-чуть
Цветам глаза мозолит.,

где уравнение "левкая" и "Млечного Пути" скорее односторонне - до статуса "левкая" снижается здесь "Млечный Путь" (также и из-за наличия в последнем стихе "цветов"), повышение же статуса "левкая" до ранга "Млечного Пути" отодвигается в фон (переводится на уровень пресуппозиции).

- 19 В глаголах "отдыхает" и "благоухает" можно тогда видеть реминисценцию удовлетворенности Бога сотворенным и его опочивания после свершения своих дел: "И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма.

[...] И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал" (Бытие 1: 31, 2: 2). Если эту параллель продолжать дальше, то "запаху" и "Рассолу флотских роб" соответствовали бы, например, слова: "И всякий полевой кустарник, и всякую полевую траву, которая еще не росла; ибо Господь Бог не посылал дождя на землю, и не было человека для возделания земли; Но пар поднимался с земли, и орошал все лице ее" (Бытие 2: 5-6), после чего речь идет о сотворении человека, насаждении рая (сада) в Эдеме, поселении туда человека чтобы "возделывать его и хранить его" (Бытие 2: 7-15), что у Пастернака получает вид мотивов "садовода" и "лейки". Далее: в словах "садовод | Ворочается чаще, | Глаза на небосвод | Из шалаша тараща" и затем в мотиве 'взаимовглядывания' просматриваются мотивы 'одинокости' и 'партнерства': "И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему. Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их" (Бытие 2: 18-19).

- 20 Ср. в стихотворении "Лето" (Пастернак 1965, с. 148):

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И, если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве.

- 21 Ср. хотя бы пример, приведенный в примечании 20, где 'запах' эксплицитно предваряется мотивами неопределенного переходного состояния мира:

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой.,

где "у дверей" - пространственный переходной мотив; "топтался" в сочетании с "винной пробкой" - мотив 'опьянения' или 'подхмеленного состояния', повторяющий в ином виде мотив 'полусна-полуяви' ("Скорей, со сна, чем с крыш"), и т. д. Ср. наблюдения по поводу мотива ('границ' в "Охранной грамоте" в: Флейшман 1981, с. 233-234, 305-308. Доскажем, однако, что пастернаковские 'пограничные' зоны значительно шире и разнообразнее. По отношению к лирическому субъекту это, как правило, чувства восприятия мира и эмоции. В литературе о Пастернаке принято их толковать как 'зоны контакта' (ср. хотя бы: Жолковский 1974 и 1978). Тем временем это отнюдь не исчерпывающее толкование. Пастернаковским ситуациям не свойственно задерживаться в зоне 'пограничья' и разрешаться всего лишь 'в контакте': тексты с такими финалами обычно не завершены и имеют свои продолжения в очередных (будь то только отдельные хронологически возникающие стихотворения или же стихотворения образующие циклы). 'Пограничье' и 'контакт' предполагают смену статуса объекта или субъекта, "переход в новую веру" (см. примечание 9), переход на иной онтологический уровень что обычно получает выражение по формуле 'то же самое, но онтологически иное' (ср. "Степь" и примечание 15). Примечательно, что эта закономерность наблюдается у Пастернака не только в пределах цикла или единичного текста, но и в пределах отдельного тропа, особенно сравнения (но об этом пойдет речь в 2.4., 3.2., в примечании 30).

- 22 Ср. в стихотворении "Еще более душный рассвет" (Пастернак 1965, с. 136):

На желобах
Как рукава сырых рубаш
Мертвели ветки.

Но в обоих случаях это не конечное, а переходное состояние - накопление энергии перед разрядом и выходом на иной уровень бытия. Ср. по поводу "рассола" в "Цыганских красок достигал..." из "Темы с вариациями" (Пастернак 1965, с. 166): "В рассоле крепла бечева, | И шторма тошнота крепчала" с последующим переходом к историческим мотивам.

- 23 "Робы" - рабочая верхняя одежда из грубой льняной ткани, парусины, употреблявшейся также для парусов. Во "флотских робах, | Развешанных на трапах" присутствует поэтому и смысл 'парусов'. Кстати, связь одежды с парусами, - устойчивый элемент пастернаковской системы. Ср.: "Мельницы" (Пастернак 1965, с. 100-103) -

Ключицы сутуля, крыла разбросав,
Парят на ходулях, степей паруса.
И сохнут на срубах, висят на горбах
Рубахи из луба, порты - короба.,

которые "просыпаются" с появлением ветра и претерпевают метаморфозу в сторону 'мыслей, слов' и становятся 'субъектом истории'. Ср. еще во "Второй балладе" (Пастернак 1965, с. 353):

На даче спят. В саду, до пят
Подветренном, кипят лохмотья.
Как флот в трехъярусном полете,

Деревьев паруса кипят.
 [...]
 Кипит деревьев парусина.
 [...]
 Я просыпаюсь. Я объят
 Открывшимся. [...],

после чего следует переход "Я" в 'балладное' измерение с балладным сюжетом. Попутно отметим, что мотив одежды у Пастернака родственен библейскому пониманию одежды как знака духовности. Отсюда и возможность метафор и сравнений "одежда/паруса", так как согласно многим мифологиям парус символизирует творческое дуновение, импульс активности, деятельности, а в средневековой христианской эмблематике парус - аллегория Святого Духа (см. статью "Одежда" в: Словарь... 1974, кол. 706-710, и статью "SAILS" в: Cirlot 1981, р. 277). В этом контексте явственно становится связь во "Второй балладе" (и не только) мотива 'парусов' с мотивом 'откровения', с одной стороны, а с другой - с трехчленной структурой мира 'балладного пространства' и "трехъярусного полета". В "Путевых записках" эти связи улавливаются тоже, но они тут гораздо более опосредствованы.

- ²⁴ Ср. почти дословно ту же картину в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 232):

"Однажды я особенно увлекся. Была ночь из тех, что с трудом добираются до ближайшего забора и, выбившись из сил, в угаре усталости свешиваются над землей. Полнейшее безветрие. Единственный признак жизни - это именно черный профиль неба, бессильно прислонившегося к плетню. И другой. Крепкий запах цветущего табака и левкоя, которым в ответ на это изнеможенье откликается земля. С чем только не сравнимо небо в такую ночь! Крупные звезды - как званный вечер. Млечный Путь - как большое общество. Но еще больше напоминает меловая мазня диагонально протянутых пространств ночную садовую грядку. Тут гелиотроп и маттиолы. Их вечером поливали и свалили набок. Цветы и звезды так сближены, что похоже, и небо попало под лейку, и теперь звезд и белокрапчатой травки не расцепить.

Я увлеченно писал, и другая, нежели раньше, пыль покрывала мой стол. Та, прежняя, философская, скоплась из отщепенства. Я дрожал за целость моего труда. Нынешней я не стирал солидарности ради, симпатизируя шебню Гиссенской дороги. И на дальнем конце столовой клеенки, как звезда на небе, блистал давно не мытый чайный стакан".

Описанная здесь ночь - не содержание сочиняемых стихов, она только условие перехода "Я" из занятий философией в стихогенное состояние. Ср. двойное упоминание 'границ' ("забора" и "плетня"), 'бессилия', 'изнеможенья', 'наркотизирующего' "запаха" и затем переход на сравнения и выход в их 'реальность', а затем слова "Я увлеченно писал". Но стихи как таковые не приводятся и не излагаются. И с этой точки зрения, как видно, "Как кочегар на бак..." (да и весь цикл) - не стихи, а реальность (а цикл - "записки"; стихи пастернаковским "Я" составляются в других условиях - см. 3.3.).

- ²⁵ С этой точки зрения из всех форм восприятия мира пастернаковским "Я" наиболее значима и наиболее кульминационная форма "я видел" или "я увидел", которая соотносится с самой глубокой сущностью мира, с одной стороны, а с другой - сообщает 'увиденному' статус реальности.
- ²⁶ Небезынтересно отметить, что "глаз" и "взаимосматривание" является также конституирующим началом мира у Хлебникова (ср. хотя бы его "Кусок" или

"Ра - видящий очи свои...", их разбор см. в: Faгуно 1985b,; 1987e). Ср. также подмеченную Ахматовой креативность пастернаковского "глаза" в ее стихотворении "Борис Пастернак" (его разбор см. в: Faгуно 1976, с. 57-66):

Он, сам себя сравнивший с конским глазом,
Косится, смотрит, видит, узнает,
И вот уже расплавленным алмазом
Сияют лужи, изнывает лед.

Ахматова, как видно, подметила и еще нечто: пастернаковский переход на статус объекта сравнения ('сравнивший себя с глазом и ставший этим глазом'), большую объемность образа чем отображаемой реальности (т.е. пастернаковское понимание "образа"), 'переходный' статус отдельных состояний с кульминацией "видит"="узнает", и связь "глаза" с "конем" и 'солнцем' (но это связь общая для многих поэтов XX века, особенно для футуристов; она покоится на мифологическом родстве "коня" и "солнца", с одной стороны, а с другой - на связи "коня" с Пегасом и психопомпом, что отчетливо эксплицировано, например, у Хлебникова, в поэме Цветаевой "На красном коне" или у Введенского).

²⁷ См. примечание 19. К библейским параллелям можно было бы еще подключить и "левкой" с его подспудной 'двурогостью' как аналог райского дерева познания добра и зла, тем более, что в пастернаковском тексте он входит в одну парадигму с "табаком" и обнаруживает связи с "кочегаром".

²⁸ Это, надо судить, прежде всего трансформация собственно пастернаковского мотива "сада" и особенно сборника "Сестра моя - жизнь", где по своей частоте "сад" занимает ту же позицию, что и "глаза", "губы", "звезда", "душа", "степь" (см. 2.3.). При этом "сад" там - синоним "жизни", что, в частности, подсказывается и заглавием сборника, перекликающимся со словами Песни Песней "Запертый сад - сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник" (4: 12) и затем явным параллелизмом в "Зеркале": "Огромный сад тормозится в зале | В трюмо - и не бьет стекла!" (Пастернак 1965, с. 114-115).

²⁹ См. еще статьи "ГМЕРТИ" и "МИФОЛОГИЯ КАВКАЗСКО-ИБЕРИЙСКИХ НАРОДОВ" (Мифы 1980, т. I, с. 307, 603-607).

³⁰ Ср. следующий вывод Смирнова, вытекающий из сопоставления концепций творчества у Пастернака (стихотворение "Косых картин, летящих ливмя...") и у Белого (статья "Символизм как миропонимание", с которой полемизирует Пастернак):

"Искусство идентифицировано в качестве особого, перевоплощенного ('ливнем') состояния физической среды. То есть и здесь Пастернак метонимизирует семантику источника: изображение включается в изображаемое, составляет вместе с ним континуум, перестает быть самостоятельным явлением. Сообразно этому Пастернак изменяет и характеристику сверхъестественного. Имплицируя тему вечного во временном, пастернаковское стихотворение эксплицитно развертывает тему сверхъестественного творчества (творческий, мыслительный процесс протекает не во внутреннем, но во внешнем мире)" (Смирнов 1985, с. 55).

Отмеченная Смирновым 'континуальность' или 'неразличимость' между изображением и изображаемым возможны потому, что одно и другое строится (берется) Пастернаком из одноранговой реальности, из внешнего по отношению к пастернаковскому "Я" континуума (реальности), т.е. пастернаковское "Я" ведет себя так, как будто бы оно не обладало собственным языком

описания. Эффект таков, что поэтические тропы - не свойства языка, а обнаруживаемые пастернаковским субъектом фактические реляции самого мира:

Косых картин, летящих ливня
С шоссе, задувшего свечу,
С крюков и стен срываться к рифме
И падать в такт не отучу.
[...]
Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь..
Когда у них есть петля причина,
Когда для ливня повод есть
(Пастернак 1965, с. 180)

Но тропеический или стихотворный характер самого мира предполагает также и его субъектный характер. Этот субъект не сводится у Пастернака к некоей единой инстанции (хотя иногда и может быть единичен): субъектностью обладают все участники самообразующегося в 'стихи' мира (это выразимо категорией спонтанно организуемого хора без дирижера - ср. множественность 'субъектов-вещей' в "Косых картин, летящих ливня..."). Но эта 'самоорганизация в единый текст разных субъектов' требует от них особого состояния или особого онтологического статуса. В "Косых картин, летящих ливня..." нужно 'особое условие' - некие "причина" и "повод", а 'особый статус' - 'быть ливнем', который одновременно является и "причиной" и 'результатом' ('ритмическим и срифмованным текстом' = "ливнем").

Частичная экспликация такого статуса "ливня" обнаруживается в: "Весна" (Пастернак 1965, с. 88) -

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, [...]
[...]
Расти себе пышные брыжжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

"Поэзия" (Пастернак 1965, с. 193) -

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.
Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена, - струись!

"Город" (Пастернак 1965, с. 216):

Громом дрожек, с аркады вокзала,
На краю заповедных рощ,
Ты развернут, роман небывалый,
Сочиненный осенью, в дождь.

"Все снег да снег, - терпи и точка..." (Пастернак 1965, с. 360):

Все снег да снег, - терпи и точка.
 Скорей уж, право б, дождь пошел
 И горькой тополевой почкой
 Подруги сдобрил скромный стол.
 Зубровкой сумрак бы закапал,
 Укропу к супу б накрошил,
 Бокалы, - грохотом вокабул,
 Латынью ливня оглушил.
 Тупицу б двинул по затылку, -
 Мы в ту пору б оглохли, но
 Откупорили б, как бутылку,
 Заплесневелое окно,
 И гам ворвался б: "Ливень заслан
 К чертям, куда Макар телят
 Не ганивал..." И солнце маслом
 Асфальта б залило салат.
 А вскачь за громом, за четверкой
 Ильи Пророка, под струи -
 Мои телячьи бы восторги,
 Телячьи б нежности твои.

"Ливень" (а шире - вообще 'текущее' состояние) - переходной момент физических проявлений мира к состоянию 'поэтического слова'. Эта связь "дождя" и 'слова' явственно восходит к мифологическим (в том числе и славянским) представлениям о дожде как о божественном напитке и стихогенном нектаре. Это значит, что "ливень", "дождь" - высшая форма бытия, она родственна по своему статусу Логосу (ср. у Пастернака: "грохотом вокабул, | Латынью ливня оглушил") и одновременно первоначально Жизни, всего сущего. Возвращаясь в статус "ливня", "дождя", пастернаковский мир обретает свое всеединство и претерпевает свое "второе рождение", становится "миром, созданным вторично" (см. примечание 33), но сохраняющим свое самотождество на обоих уровнях - и индивидуальных частных проявлений и предвечного ('логосового') единства. Вот это двойное самотождество, пребывание на обоих уровнях одновременно, и есть особый статус, к которому устремлены "вещи" в пастернаковском мире: тут они и индивидуальности (субъекты) и единство ('поэтическое образование', 'хор'). (В скобках заметим, что этот аспект пастернаковской поэтики во многом родственен Цветаевой. Так, в частности, объясняется неудержный энтузиазм Цветаевой по поводу пастернаковского "дождя" в ее эссе "Световой ливень", а затем - в эссе "Эпос и лирика современной России" - противопоставление Пастернака и Маяковского как "динамики" и "статики".)

Участие в "ливне"- 'логосе' не происходит механически, только в силу обладания вещью 'логосовым началом'. В пределах одного объекта должно быть выполнено условие его двойственности, принадлежности к обоим полюсам одновременно. Обычно это условие выполняется у Пастернака как в наборе определенных объектов и их состояний, так и в их локализации на 'пограничье', в 'переходной зоне'. В случае нескольких объектов вводится некий третий, объединяющий, или же поэтический троп и прежде всего сравнение (роль сравнительной конструкции, как уже говорилось, может играть и реалья пастернаковского мира; о сравнении как 'равниющем-отождествляющем' переключателе см.: Faгуно 1987с-d). Вот пример - "Здесь будет спор живых достоинств..." из "Волн" (Пастернак 1965, с. 344):

Здесь будет спор живых достоинств,
 И их борьба, и их закат,

И то, чем дарит жаркий пояс
И чем умеренный богат.

И в тяжбе борющихся качеств
Займет по первенству куплет
За сверхъестественную зрячесть
Огромный берег Кобулет.

Обнявший, как поэт в работе,
Что в жизни порознь видно двум, -
Одним концом - ночное Потти,
Другим - светающий Батум.

Умеющий, - так он всевидящ, -
Унять, как временную блажь,
Любое, с чем к нему не выйдешь:
Огромный восьмиверстный пляж.

Огромный пляж из голых галек -
На все глядящий без пелен -
И зоркий, как глазной хрусталик,
Незастекленный небосклон.

Здесь имеет место и 'взаимовсматривание' как 'взаимопонимание' и условие единства мира, и снятие 'границ' ("из голых галек", "без пелен", "Незастекленный /небосклон/"), и 'объединение' противоположных начал разного уровня и разного статуса. Но самое главное то, что все это происходит наподобие поэтического творчества ("как поэт в работе"), т.е. в результате некоторого свойства "пляжа". Заметим: сначала этот "пляж" - "Огромный берег", затем он - "Огромный восьмиверстный пляж", а в финале он "Огромный пляж из голых галек", т.е. как бы опять реальный осязаемый "берег", и он же "небосклон", который трансцендентен из-за 'незастекленности' (что знаменует не только бесконечность, но и связь с библейскими небесами). Легко увидеть, что в силу сохранения эпитета "Огромный" парадигма переименований относится только к серии: "берег → восьмиверстный пляж → пляж-небосклон", а переход от одного статуса к другому совершается после сравнения и поименования "пляжа" - "восьмиверстным". В итоге 'восьмиверстность' становится эквивалентом 'поэта' или 'поэтичности'. В европейской числовой символике "восемь" истолковывается как медиальная форма между земным и небесным (вечным) порядками, символизирует равновесие между противоречивыми началами или материей и духом и связывается с представлением о бесконечности и вечном движении, равным образом и с представлением о периодическом возрождении (по этому поводу в средневековье "восемь" стало обозначать также воду крещения; см. статью "NUMBERS", абзац "Eight" в: Cirlot 1981. p. 233). Связь 'восьми' с 'водой' заметна у Пастернака и в стихотворении "Бабочка-буря" (Пастернак 1965, с. 206; его разбор, с другой точки зрения, см. в: Иванов 1983):

Сейчас ты выпорхнешь, инфанта,
И, сев на телеграфный столб,
Расправишь водяные банты
Над топотом промокших толп.,

где 'восьмерка' присутствует и в форме "бабочки" и в "бантах". Это значит, что "дождь", "ливень", "буря", 'вода' мыслятся Пастернаком как проявления того состояния мира, когда возникает единство начал, когда реализуется 'вечность'. Лишь теперь, думается, становится очевидным смысл упоминания по поводу

"ливня" 'подземного мира' и 'небес' в "Все снег да снег, - терпи и точка..." ("Ливень заслан | К чертям, куда Макар телят | Не ганивал" и "вскачь за громом, за четверкой | Ильи Пророка", где "четверка" - всего лишь 'половина', но и 'земной мир') или именование "поэзии" - "Греческой губкой", впитывающей "облака и овраги" ('высь' и 'низ', 'небесное' и 'подземное'; ср. еще рядом стоящие в "Охранной грамоте" упоминание о Нехлюдове из "Воскресенья" Толстого и следующие слова "Хотя у летней кофейни на Тверском бульваре не было своего названья, звали ее все Café грес. Ее не закрывали на зиму, и тогда ее назначенье становилось странною загадкой" - Пастернак 1982, с. 208; о греческом мотиве в "Охранной грамоте" см. в: Флейшман 1982, с. 227-232, 280). И лишь теперь раскрывается смысл финального объединения "левкая" и "Млечного Пути" - "Одною лейкой" в "Как кочегар на бак...".

- 31 Настаивать на таком прочтении было бы, однако, преждевременно без разыскания подтверждений в других текстах Пастернака. В пределах цикла косвенным указанием может быть промежуточная между 2-й и 3-й строфа стихотворения "Дымились, встав от сна..." с откровенной отсылкой к начальным книгам Библии (Пастернак 1985а, с. 592):

Давнишняя мечта
Осуществлялась вьяве,
Я посещал места,
Знакомые в заглавьи.,

а также пропущенные строфы (между - 3-ей и 4-ой) стихотворения "Чернее вечера", где 'колхозный' "старик" именуется двойником Вахушти, грузинского летописца (Пастернак 1985а, с. 592 и Пастернак 1965, с. 683-684).

- 32 В издании Пастернак 1965 текст содержит только первые шесть строф, в издании Пастернак 1985а - все девять, с некоторыми изменениями в пунктуации, но их мы тут не оговариваем.

- 33 См. примечания 15 и 30. Ср. еще монолог Сен-Жюста в "Драматических отрывках" 1917 года (Пастернак 1965, с. 529):

Кто им сказал, что для того, чтоб жить,
Достаточно родиться? Кто докажет,
Что этот мир - как постоянный двор.
Плати простой и спи в тепле и воле.
Как людям втолковать, что человек
Дамоклов меч Творца, капкан вселенной,
Что духу человека негде жить,
Когда не в мире, созданном вторично,
Они же проживают в городах,
В Бордо, в Париже, в Нанте и в Лионе,
Как тигры в тростниках, как крабы в море,
А надо резать разумом стекло
И раздирать досуги, и трудами...
[...]
Я говорю, что труд
Есть миг восторга, превращенный в годы.

В этом контексте нельзя не заметить, что "Путевые записки" в целом дают мир 'без городов'. Правда, в "Дымились, встав от сна..." упоминаются Навтлуг и Беслан, но первый - только ориентир для открывающихся за ним "про-

странств", а второй превращен в название "дороги": "Дорога на Беслан | Была грозой размыта". То же и в случае Тифлиса. В стихотворении "За прошлого порог..." речь не о городе, а об особом "квартале", специальном локусе "Оружья, кож и седел". В стихотворении "Я видел, чем Тифлис..." Тифлиса как 'города' нет, это не 'город', а "Сады горы Давида". Если говорить словами Пастернака, то мир "Путевых записок" - "мир, созданный вторично", мир 'поэтического'. Хотя в принципе наблюдение Флейшмана и справедливо (Флейшман 1981, с. 226: "При том, что 'сельская' тематика у Пастернака практически отсутствует, можно утверждать, что тематическая сфера его поэзии заключена между городом и пригородом"), критерий членения на локусы 'города', 'пригорода', 'загорода' и 'безотносительные к городу' у Пастернака другой. Он сопряжен со временем года и с жанром творчества, которым актуально увлечено пастернаковское "Я", а кроме того - с позицией "Я" на шкале его 'архесюжета-пути'. Так, в "Охранной грамоте" Москва - не всегда "город", Марбург теряет черты горда в момент отхода от философии и увлечения стихотворством (см. выдержку в примечании 24), Милан, локализованный уже в зоне 'поэтического' и после перехода (а не - переезда) через Альпы, кроме его собора вовсе не запомнился "Я" как город, тогда как Венеция, почти лишенная растительности и вся каменная превратилась в "изображение" ("Оно почти неразлично опускалось и подымалось и было похоже на почерневшую от времени живопись в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображение Венеции и есть Венеция. Что я - в ней, что это не снится мне" - Пастернак 1982, с. 243, а дальше, на стр. 247 "Я" ходит "на свиданья с куском застроенного пространства, как с живою личностью", что он называет "счастьем", и на стр. 248 фраза "Пустых мест в пустых дворцах не осталось. Все занято красотой"). Третья глава - возвращение в Москву - это возвращение в "город", "зиму" и "историю", и "домой" (см. 3.3., примечание 153 и ср. замечания Смирнова, что "для Пастернака московская квартира, [...], - место, где лирическое 'я' остается навсегда, отрекаясь от свободы", и что ему свойственна "эквивалентность 'история' = 'жизнь у себя дома'" - Смирнов 1985, с. 81 и 171).

³⁴ Ср. "Незастекленный небосвод" в стихотворении "Здесь будет спор живых достоинств..." из "Волн" и примечание 30. В пределах цикла повтор этого мотива см. в 8: "хижины без прясел", в 10: "Садовый стол под елью", в 11: "Еловый бурелом, | Обрыв тропы овечьей. | Нас много за столом", в 7: "А из чердачных створ | Виднелся гор апокриф". Иначе говоря, мир "Путевых записок" - мир распахнутый, не знающий "кром" или распространяющийся за пределы подразумеваемых 'стен' и 'потолков'. Поэтому слова "этот свод шатром, | Как воздух, нескончаем" можно читать двояко, и так: 'подобно воздуху раскинувшийся шатром этот свод бесконечен', и так: 'этот свод нельзя ограничить шатром так же, как и нельзя ограничить воздух', и еще так: 'в отличие от воздуха этот свод никаким шатром нельзя ограничить'.

³⁵ Ср. тот же мотив в "Шли дни, шли тучи, били зорю..." (из "Волн" - Пастернак 1965, с. 346-347), где речь об истории Грузии:

[...]

И в неизбывное насилие
Колонны, шедшие извне,
На той войне черту вносили,
Не виданную на войне.

Чем движим был поток их? Тем ли,
Что кто-то посылал их в бой?

Или, влюбляясь в эту землю,
Он дальше влекся сам собой?

Страны не знали в Петербурге,
И злясь, - как на сноху свекровь,
Жалели сына в глупой бурке
За чертову его любовь.

Она вселяла гнев в отчизне,
Как ревность в матери, - но тут
Овладевали ей, как жизнью,
Или как женщину берут.

- 36 Оборот "ради форса" и "шеренга прихлебал" напоминают оборот "Для нашего блезира" и "пошлость" и "рой мух" из "Не чувствую красот...". Позиция же "Я" продолжает исходное "люблю" и "верю". Этим объясняется затем трансформация "Я" из отчужденного в приобщенного: "Я в ряд их не попал, Но [...] В родню чужую втерся" → "Чье сердце не рвалось | Ответною отдачей", подразумевающее всякого, в том числе и "Я", → "Он нами изнутри | Нас освещал снаружи", где местоимение "нами, нас" инклюзивно и включает также и "Я". Но это не формальное включение, а "По образу души".

- 37 В автографах между 2-й и третьей имелась еще одна строфа - см. примечание 31.

- 38 В противоположность этому ср. наличие у Пастернака "настоящих" кавказских пейзажей в "Пока мы по Кавказу лазаем..." (первая строфа цитируется в 4.2.) или в "Волнах", особенно "Здесь будет облик гор в покое...", "Вот чем лесные дебри брали...", "Кавказ был весь как на ладони..." (Пастернак 1965, с. 345-346, 347-348, 349).

- 39 Здесь Пастернак заметно сближается с лермонтовским повествователем "Героя нашего времени". Ср. начало главы "Максим Максимыч":

"Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелия, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владикавказ. Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет".

Отсылку к "Герою нашего времени" позволительно видеть в переключке фраз "Я ехал с волокитой" и "Я ехал на перекладных из Тифлиса" (первая фраза "Бэлы"). Обе значат одно и то же, но и противоположное. "С волокитой" и "из Тифлиса" предполагают 'вглубь страны'. Но если лермонтовский повествователь удаляется от Тифлиса, то пастернаковский "Я" приближается (см. стихотворение 6 "Я видел, чем Тифлис..."). То есть, здесь решительно по-разному понимается 'глубина'. Это противодвижение особенно хорошо заметно в переключке между началом пути (выездом из Тифлиса) в "Герое нашего времени" и стихотворением 7-ым "Я помню грязный двор..." (но не только). Вот это начало [разрядка моя - J.F., она подчеркивает общие для обоих текстов мотивы]:

"Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит п у т е в ы - м и з а п и с к а м и о Г р у з и и . Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна, а чемодан с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел.

Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину. Осетин-извозчик неумоимо погонял лошадей, чтоб успеть до ночи взобраться на Койшаурскую гору, и во все горло распевал песни. Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко - высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею".

Принцип пастернаковского сближения и отталкивания можно определить лермонтовским понятием 'кавказец' (см. его рассказ "Кавказец"), которому у Пастернака соответствует "пошлость" и "шеренга прихлебал" или некто "чужеродный". Сближение нужно затем, чтобы подчеркнуть отличие. Повествователь "Героя нашего времени" повествует не о Кавказе, а о 'кавказцах', т.е. русских военных на Кавказе, поверхностно имитирующих коренных кавказцев ("Кавказец": "Во-первых, что такое именно кавказец и какие бывают кавказцы?

Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; склонность к обычаям восточным берет над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних, то есть при заезжих из России. Ему большею частью от тридцати до сорока пяти лет; [...]

[...]

[...] До восемнадцати лет он воспитывался в кадетском корпусе и вышел оттуда отличным офицером; он потихоньку в классах читал "Кавказского пленника" и воспламенился страстью к Кавказу. [...] Он еще в Петербурге сшил себе архалук, достал мохнатую шапку и черкесскую плетъ на ямщика. [...] Наконец он явился в свой полк, который расположен на зиму в какой-нибудь станице, тут влюбился как следует в казачку, пока, до экспедиции; все прекрасно! сколько поэзии!").

Стремление же пастернаковского "Я" - познать "сырую прелесть" самого Кавказа.

- ⁴⁰ Намек на романтическое блуждание (Пушкин, Гоголь) является одновременно отсылкой к собственным пастернаковским мотивам 'блуждания' и 'расписания' - ср. в "Метели" 1914 года "В посадке, куда ни одна нога! Не ступала, лишь ворожеи да вьюги! Ступала нога, в бесноватой округе, Где и то, как убитые, спят снега, - [...] Я тоже какой-то... я сбился с дороги: | - Не тот это город, и полночь не та" (Пастернак 1965, с. 84-85; его разбор см. в: Смирнов 1973) и в "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе..." 1917 года "в мае, когда поездов расписание! Камышинской веткой читаешь в пути, | Оно грандиозней святого писанья, | Хотя его сызнова все перечти" (Пастернак 1965, с. 112-113; его разбор см. в: Björling 1976).

От первого мотива здесь сохраняется попадание в иное пространство и время и мена статуса "Я" (ср. совпадения: "С моста за старой мытней" и "Может быть в городе, в Замоскворечьи, | В Замостьи, и прочая"; "Взбешенную Куру" и "в бесноватой округе"; а в следующем стихотворении "За прошлого порог! Не вносят произвола. [...] Входили ль мы в квартал! Оружья, кож и седел, | Везде ваш дух витал! И мною верховодил" и "Твой вестник - осиновый лист, он безгубый, | Безгласен, как призрак, белей полотна! | Метался, стучался во все ворота, | Кругом озирался, смерчком с мостовой..."), но нет 'затерянности'. И в этом и состоит смысл включения в фон "Путевых записок" стихотворения "Метель" (кстати, оно переписывалось Пастернаком в 1928 году и, несомненно, уже переосмыслялось в новых исторических обстоятельствах). Новая 'затерянность' выражена тут иначе - "планом", "произволом", "властью схем".

От второго - лишь удвоенность. Если в "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе..." "поездов расписание [...] читаешь в пути" (т.е. в поезде) и это 'читаемое' есть 'дубль' реального пути и переводит мир в ранг универсума ("Оно грандиозней святого писанья"), то в данном случае "лучший план" и реальный путь разъединены и предпочтительнее 'путь без расписанья'. "План" тут уже не "образ", не 'дубль', а "произвол" и "схема", нечто, что отчуждает от мира (см. мотив 'обида близких').

- 41 Задача этого сдвига - не только создать локус, который 'ни проехать, ни пройти', но и иной тип 'движения-пути': дело не в дороге как таковой и не в чисто механическом передвижении, а в 'пути' духовного порядка.
- 42 Эта строфа и Кура "С машиной стенобитной" напоминают пророчество против Тира: "И к стенам твоим придвинет стенобитные машины и башни твои разрушит секирами своими" (Иезекииль 26: 9). Но нам тут существеннее другое. Данное стихотворение предваряет VI раздел сборника "Второе рождение", раздел, который посвящен поэтическому творчеству. Он начинается со стихотворения "О, знал бы я, что так бывает.", где сопоставляются дебют и зрелый возраст поэта-"Я" (Пастернак 1965, с. 371):

О, знал бы я, что так бывает,
 Когда пускался на дебют,
 Что строчки с кровью - убивают,
 Нахлынут горлом и убьют!
 [...]
 Но старость - это Рим, который
 Взамен турусов и колес
 Не читки требует с актера,
 А полной гибели всерьез.
 [...]

В этом контексте Кавказ в "Пока мы по Кавказу лазаем..." получает смысл переходного момента из одного поэтического бытия в другое и знаменует собой 'второе поэтическое рождение'. В пастернаковской системе 30-х годов такой переходной момент строится на мотивах 'смерти - воскресения'. Причем эта 'смерть' получает вид 'казни' на наивысшей высоте, там, где соприкасаются друг с другом оба мировых начала и где открывается истинный смысл бытия. В третьей строфе Пастернак буквально отсылает к Альпам "в дали Германии, | Где так же чокаются скалы, | Но отклики еще туманнее", т.е. к Марбургу и к переправе через Альпы в Венецию (ср. примечания 21, 24, 33). Сама же переправа дана так ("Охранная грамота", Пастернак 1982, с. 241-242):

"И такое-то место я проспал, утомленный ночными бденьями двухсуточной дороги! Единственную ночь жизни, когда не подобало спать, - почти как какое-то 'Симон, ты спишь?' - да простится мне. И все же мгновеньями пробуждался, стойком у окна, а позорно короткие минуты, 'ибо глаза у них отяжелели'. И тогда...

Кругом галдел мирской сход недвижно столпившихся вершин. Ага, значит, пока я дремал и, давая свисток за свистком, мы винтом в холодном дыму ввинчивались из туннеля в туннель, нас успело обступить дыханье, на три тысячи метров превосходящее наше природное?

Была непрогляднейшая тьма, но эхо наполняло ее выпуклою скульптурой звуков. Беззастенчиво громко разговаривали пропасти, по-кумовски перемывая косточки земле. Всюду, всюду, всюду судачили, сплетничали и сочились ручьи. Легко было угадать, как развешаны они по крутизнам и спущены су-

ченьми нитками вниз, в долину. А сверху на поезд соскакивали висячие отвесы, рассаживаясь на крышах вагонов, и, перекликаясь и болтая ногами, предавались бесплатному катанью.

Но сон одолевал меня, и я впадал в недопустимую дремоту у порога снегов, под слепыми Эдиповыми белками Альпов, на вершине демонического совершенства планеты. На высоте поцелуя, который она, как Микельанджелова ночь, самовлюбленно кладет здесь на свое собственное плечо.

Когда я проснулся, чистое альпийское утро смотрело в окна. Какое-то препятствие, вроде обвала, остановило поезд. Нам предложили перейти в другой. Мы пошли по рельсам горной дороги. Лента полотна вилась разобщенными панорамами, точно дорогу все время совали за угол, как краденое. Мои вещи нес босой мальчик-итальянец, совершенно такой, каких изображают на шоколадных обертках. Где-то неподалеку музицировало его стадо. Звяканье колокольчиков падало ленивыми встрясками и отмашками. Музыку сосали слепни. Вероятно, на ней дергом ходила кожа. Благоухали ромашки, и ни на минуту не прекращалось переливание из пустого в порожнее незримо шлепавшихся отовсюду вод.

Следствия недосыпания не замедлили сказаться. Я был в Милане полдня и не запомнил его. Только собор, [...] Когда наконец неширокая площадь поставила меня к его подошве и я задрал голову, он съехал в меня всем хором и шорохом своих пилястр и башенок, как снежная пробка по коленчатому голенищу водосточной трубы".

Отсылки к событиям ночи в Гефсиманском саду здесь однозначны и не требуют разъяснений (см. Марк 14: 37-51). Важнее другое, то, что тут почти буквально совершается "переход в новую веру": вся эта сцена воспроизводит ход католической мессы и завершается причастием "Я" у Миланского собора, приятием его в себя как божественного миропорядка ("он съехал в меня всем хором и шорохом своих пилястр и башенок" "по коленчатому голенищу", которое соотносится с незримым распятым Христом, а само это выражение соответствует характеру готических распятий). Далее, в очередной главе "Охранной грамоты", венецианская ночь уподобляется рождественской ночи поклонения волхвов (Пастернак 1982, с. 243). Так обретается пастернаковским "Я" вторая вселенная, но "второе рождение" - это уже не участие в мессе и не причастие, а переход через 'локус смерти' и 'воскресение'. Именно в "Пока мы по Кавказу лазаем"... в этом как раз аспекте повторяется Евангельская ситуация Гефсиманского сада и видение казни, решенной тут в терминах 'склепа' и 'задыхания' ("И в задыхающейся раме | Кура ползет атакой газовой | К Арагве, сдавленной горами | И в августовский в свод из мрамора", а на уровне звуковой организации - насыщенность открытыми гласными, что позволительно читать как открытость рта при нехватке воздуха; частичный анализ этой строфы см. в: Жолковский 1974, с. 64-65), смертельной тоски и безмолвия небес ("свод из мрамора", "Что шепчешь мне ты, что мне подсказываешь, | Кавказ, Кавказ, о что мне делать! [...] Я брошен в жизнь, в потоке дней | Катящую потоки рода, | И мне кроить свою трудней, | Чем резать ножницами воду").

Надо, однако, признаться, что если связь 'перехода' с мотивом 'смерти' понятна (она восходит к мифологии), то связь гор ('высоты') с локусом 'смерти' (кроме откровенных параллелей с Гефсиманией и Голгофой) требует дополнительных разысканий у Пастернака.

⁴³ Сюда же надлежало бы отнести мотив 'мельниц', см., например, стихотворения "Мельницы" или "Мучкап" (ср. 2.2. и примечание 22), и его трансформацию в "Сеялки. Молотилки" в романе "Доктор Живаго" со всеми библейскими и историческими коннотациями.

44 Стихотворение начинается мотивом 'познания' и завершается мотивом 'видения'. Это значит, что пастернаковское "Я видел" являет собой не чисто визуальный, а интеллектуальный акт, акт "познания" (см. приечение 25, а также 2.3.). Но это не все. "Познания новизна", несомненно, является тут свойством "пространств", ибо первую строфу правильнее всего читать так: "Дымились, встав от сна, | Пространства за Навтлугом" и это значит, что "Познания новизна | Была к моим услугам". При таком прочтении бросается в глаза разница грамматического числа, которая заставляет ожидать, соответственно 'многократности' "пространств", и 'многократности' "познания", т.е. 'виденья'. В данном стихотворении "Я видел" одно и оно родственно моментальному 'виденью-озарению', но оно не последнее в цикле. Фактическое 'видение-виденье' "пространств" (или, если угодно, структуры мира) дано в стихотворении 6, с его четырехкратным "Я видел" и затем в стихотворении 7, но уже как чисто ментальное (вместо "Я видел" тут появляется "Я помню"). Если учесть, что в 6 и 7 "смотрит" и 'объект видения', то это значит, что 'видение "Я"' конституируется именно тем 'объектом'. Вот этот смысл и кроется за мало уместным тут, на первый взгляд, оборотом "(Познания новизна) Была к моим услугам". Гораздо более отчетливо эта мысль выражена у Пастернака в "Охранной грамоте", хотя только по поводу искусства (Пастернак 1982, с. 250-251):

"Я увидел, какое наблюдение первым поражает живописный инстинкт. Как вдруг постигается, каково становится видимому, когда его начинают видеть. Будучи заприимечена, природа расступается послушным простором повести, и в этом состоянии ее, как сонную, тихо вносят на полотно. Надо видеть Карпаччио и Беллини, чтобы понять, что такое изображение.

Я узнал далее, какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне - исполнитель, исполненное или предмет исполнения. Именно благодаря этой путанице мыслимы недоразумения, при которых время, позируя художнику, может вообразить, будто подымает его до своего преходящего величия. Надо видеть Веронезе и Тициана, чтобы понять, что такое искусство.

Наконец, недостаточно оценив эти впечатления в то время, я узнал, как мало нужно гению для того, чтоб взорваться.

Кругом - львиные морды, [...]. Кругом львиный рык мнимого бессмертья, [...]. Все это чувствуют, все это терпят. Для того, чтобы ощутить только это, не требуется гениальности: это видят и терпят все. Но раз это терпят сообща, значит, в этом зверинце должно быть и нечто такое, чего не чувствует и не видит никто.

Это и есть та капля, которая переполняет чашу терпения гения. Кто поверит? Тождество изображенного, изобразителя и предмета изображения, или шире: равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству. И в его холсты входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти. Надо видеть Микеланджело Венеции - Тинторетто, чтобы понять, что такое гений, то есть художник".

Для нас важно то, что 'видение' тут градуируется и что оно 'неистинно' ("равнодушно") до тех пор, пока не соприкоснется с чем-то, "чего не чувствует и не видит никто". В этом контексте смысл стихов "Не чувствую красот в Крыму и на Ривьере" становится еще более явственным: "Я" равнодушен к тому, что видят все. Этому противопоставляется нечто, чего не видит никто: "речной осот" в "Ривьере", но это уже, собственно, за пределами видения, это уже видение-личностное отношение ("Люблю", "верю").

- 45 В пределах цикла множественность пространств трансформируется в финальном стихотворении 12/13 в 'Грузию-розу', а отдельные пространства уподобляются 'одежам-лепесткам':

На Грузии не счесть
Одеж и оболочек.
На свете розы есть.
Я лепесткам не счетчик.
[...]
За пазуху цветка
И я вползал, как трутень.

Это объясняет и 'исчезающую дорогу' - не "дорога" объединяет отдельные 'пространства-лепестки', а некий 'центр', 'путь' к которому осуществляется иначе, по качественной внутренней градации (ср. примечание 162). Отсюда, в частности, по ходу приближения к центру пространства у Пастернака в своем физическом статусе начинают члениться на отдельные 'локусы-панорамы'. Вот несколько примеров. "Воробьевы горы" (Пастернак 1965, с. 131-132):

[...]
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше - воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя.

Просекая полдень, Троицын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.
Так задуман чаще, так внушен поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

"Охранная грамота" (Пастернак 1982, с. 242):

" [...] Обнаружилось, что уже утро. Взглянув вниз, за перила, мы убеждались, что ночной низины как не бывало. Замешавшая ее панорама ничего не знала о своей ночной предшественнице".

И еще в выдержке в примечании 42, где 'разобшенность панорам' более однозначно связывается с мотивом 'розы', 'воскресенья', 'картинной галереи', понимаемой тут также и как 'крестный путь на Голгофу', который в обязательном порядке представляется серией изображений в католических храмах и воспроизводится в литургии. Напомним эти слова: "мы винтом в холодном дыму ввинчивались из туннеля в туннель, нас успело обступить дыхание, на три тысячи метров превосходящее наше природное?" и "Мы пошли по рельсам горной дороги. Лента полотна вилась разобшенными панорамами, точно дорогу все время совали за угол, как краденое" (Пастернак 1982, с. 241-242), где "полотно" и "панорамы" - не только отсылают к 'живописным изображениям', но и являют собой 'истинный дублет пути' (ср. выдержку в примечании 44; стихотворение "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе..." с его удвоением пути на рельсный и читаемый - см. примечание 41; или стихотворение "Дорога", с его удвоением: "дорога" - "мимоидущий путь" - Пастернак 1965, с. 466-467:

То насыпью, то глубию лога,
То по прямой за поворот
Змеится лентою дорога
Безостановочно вперед.
[...]

А цель ее в гостях и дома -
 Все пережить и все пройти,
 Как оживляют даль изломы
 Мимоидущего пути.).

- 46 Рамки "Дымились, [...] Я видел поутру [...] Взбешенную Куру | С машиной стенобитной" и промежуточное 'бездорожье' с упомянутой там "грозой" напоминают стихотворение "Здесь будет облик гор в покое..." из "Волн" (Пастернак 1965, с. 345-346), которое начинается с мотивов "Обман безмолвья" (который позволяет четче понять контраст между словами и одновременно их параллелизм "Была к моим услугам" и "Была грозой размыта") и "крутое | Волнение первых randevu" (ср. "Познания новизна") и завершается 'безвыходным выходом':

[...]
 Каким-то сном несло оттуда.
 Как в печку вмазанный казан,
 Горшком отравленного блюда
 Внутри дымился Дагестан.
 Он к нам катил свои вершины
 И, - черный сверху до подошв,
 Так и рвался принять машину
 Не в лязг кинжалов, так под дождь
 В горах заваривалась каша.
 За исполином исполин,
 Один другого злей и краше,
 Спираль выход из долин.

С тем, что мотив "печки" как мифологического переходного локуса 'ада-чистилища' раскроется позже (см. примечание 47).

- 47 В "Волнах" стихотворение с этим мотивом занимает центральное место - "Вот чем лесные дебри брали..." (Пастернак 1965, с. 347-348):

Вот чем лесные дебри брали,
 Когда на рубеже их царств
 Предупрежденьем о Дарьяле
 Со дна оврага вырос Ларс.
 Все смолкло, сразу впав в немилость,
 Все стало гулом: сосны, мгла...
 Все громкой тишиной дымилось,
 Как звон во все колокола.
 Кругом толпились гор отроги,
 И новые отроги гор
 Входили молча по дороге
 И уходили в коридор.
 А в их толпе у парапета
 Из-за угла, как пешеход,
 Прошедший на рассвете Млеты,
 Показывался небосвод.

Он дальше шел. Он шел отселе,
Как всякий шел. Он шел из мглы
Удушливых ушей ущелья -
Верблюдом сквозь ушко иглы.

Он шел с котомкой по дну балки,
Где кости круч и облака
Торчат, как палки катафалка,
И смотрят в клетку рудника.

На дне той клетки с едким натром
Травится Терек, и руда
Орет пред всем амфитеатром
От боли, страха и стыда.

Он шел породой, бьющей настежь
Из преисподней на простор,
А эхо, как шоссейный мастер,
Сгребало в пропасть этот сор.

Сам по себе переход семантически несамостоятелен - его смысл, как известно, зависит от предшествующего и последующего состояний (локусов). В "Волнах" этим переходом предваряется обретение дара речи ("Уж замка тень росла из крика | Обретших слово") и вход в 'Эдем' - "Грузию":

Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай,
Теплицу льдам возьмем подножьем,
И мы получим этот край. (Пастернак 1965, с. 348),

причем это 'Эдем' с гармонически сосуществующими противоположностями и являющий собой 'созидательную' "смесь" (по поводу 'смешения' как "полноценного 'контакта'", высшего единства у Пастернака см. в: Жолковский 1974, с. 25-26):

И мы поймем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь
Успех и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь. (Т а м ж е).

Но этот же переход есть и 'возрождение-воскресение', а Грузия уподобляется локусу обретенной вечности - см. последовательность: "Мы были в Грузии", а затем начало очередного стихотворения (Пастернак 1965, с. 349):

Кавказ был весь как на ладони
И весь как смятая постель,
И лед голов синел бездонней
Тепла нагретых пропастей.

Остановимся на двух, наиболее для нас существенных, смыслах сравнения "Кавказ был [...] весь как смятая постель". Первый из них - преодоленная материальность и 'хаос-смерть'. В контексте "небосвода", идущего "с котомкой по дну балки", эта "постель" обретает библейский характер. Ср. слова Иисуса, обращенные к больному (Матфей 9: 6-7), "встань, возьми постель твою и иди в дом твой. И он встал, взял постель свою и пошел в дом свой", сцену воскрешения Лазаря (Иоанн, 11: 39-44) и, наконец, воскресение самого Христа (Иоанн 20: 5-6): "И наклонившись увидел лежащие пелены; но не вошел во гроб. Вслед за

ним приходит Симон Петр, и входит во гроб, и видит одни пелены лежащие И плат, который был на голове Его, не с пеленами лежащий, но особо свитый на другом месте".

Второй соотносится с историей Грузии, с насилием над ней (ср. в "Шли дни, шли тучи, били зорю..." - Пастернак 1965, с. 346-347: "Она вселяла гнев в отчизне, | Как ревность в матери, - но тут | Овладевали ей, как жизнью, | Или как женщину берут") и с наставлением Иисуса о фарисеях, откуда взят Пастернаком не только мотив прохождения верблюда "сквозь ушко иглы" (см. Матфей 19: 24: "удобнее верблуду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие"), но и мотив ущелья как "катафалка" (ср. Матфей 23: 27-32: "Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты; [...] Горе вам, книжники и фарисеи, что строите грбницы пророкам и украшаете памятники праведников, И говорите: 'если бы мы были во дни отцов наших, то не были бы сообщниками их в пролитии крови пророков'; Таким образом вы сами против себя свидетельствуете, что вы сыновья тех, которые избили пророков; Дополняйте же меру отцов ваших"). Более того: мотив фарисейства окровенно звучит в "Кавказ был весь как на ладони..." и непосредственно соотносится с "Я" и современным ему поколением - ср. совпадения слов, принадлежащую фарисеям, и мыслей "Я" (Пастернак 1965, с. 349):

И в эту красоту уставясь
Глазами бравших край бригад,
Какую ощутил я зависть
К наглядности таких преград!

О, если б нам подобный случай,
И из времен, как сквозь туман,
На нас смотрел такой же кручей
Наш день, наш генеральный план!

Передо мною днем и ночью
Шагала бы его пята,
Он мямл бы дождь моих пророчеств
Подошвой своего хребта.

Ни с кем не надо было б грызться.
Не заподозренный никем,
Я вместо жизни виршеписца
Повел бы жизнь самих поэм.

Несомненно, называя себя "виршеписцем", "Я" в этот момент отождествляет себя с "книжниками". В "Путевых записках" этот мотив сохранился в мотиве "тени чужеродья", а затем он звучит в первых двух строфах стихотворения "За прошлого порог..." (см. упоминание там "произвола", "власти схем", "обида"). Ни в случае "Волн" ни в случае "Путевых записок" "Я" не снимает с себя 'вины отцов', в обоих, однако, случаях 'переход' ирает роль и этического чистилища.

⁴⁸ Это послание резко отличается от пастернаковских портретов, например, Ахматовой, Цветаевой или Мейерхольдов. Разбор стихотворения "Анне Ахматовой" см. в: Faгуно 1976, с. 52-56, 60-63; Faгуно 1980b, s. 70-71; Флейшман 1981, с. 116-117; разбор "Мейерхольдам" в: Жолковский 1974, с. 47-56. О разнице между формами обращения на "ты" и на "Вы" в лирике см. в: Лотман 1972, с. 223-224.

⁴⁹ Здесь уместно отметить, что 'время' у Пастернака уподобляется и 'дому, комнате' ("За прошлого порог") и 'жильцу' ("векам жилище"). Такое же единство наблюдается у Пастернака и по отношению к 'поэту' - он и 'дом, комната' и их 'жилец' (ср. "Про эти стихи" или "Мне хочется домой, в огромность..." из "Волн", где по наблюдению Смирнова - 1985, с. 82 - пастернаковское "Я" обретает образ своего прежнего "Я", т.е. самоотождествляется как 'Я-поэт'; ср. еще 3.2.). Так, в частности, объясняется 'историософская' настроенность пастернаковского 'поэта дома', в отличие от чисто лирической настроенности его 'поэта вне дома'. Более того: сама поэзия пастернаковского "Я" обладает пространственными характеристиками и являет собой подобие 'дома' (ср. в стихотворении "Иней", Пастернак 1965, с. 400: "Торжественное затишье, | Оправленное в резьбу, | Похоже на четверостишье | О спящей царевне в гробу" или в "Без названья", Пастернак 1965, с. 449: "Дай запру я твою красоту | В темном тереме стихотворенья"). В этом контексте "За прошлого порог" предполагает вход в историю, вход к поэту и вход в поэтическое пространство. Но этот 'вход' не возможен на бытовом (физическом) уровне - 'входящий' должен быть изоморфен данному пространству, откуда и 'вхождение "Я"' получает вид поэтического послания: "Давайте с первых строк Обнимемся, Паоло!", где "строки" играют роль "пропуска" (см. примечание 51). Встреча с Паоло Яшвили оформляется здесь, таким образом, как 'встреча в поэтическом пространстве'. С нее, конечно, не снимается характер реальной встречи, но та, реальная, теперь продублирована как поэтический "образ". Лирический же ее характер (а не 'эпико-историософский') сохраняется 'предтекстовостью' данного локуса. Напомним еще, что пастернаковский "Я" тут 'как дома', но не 'дома', и что открытость этого локуса продолжает мотив "дома без кром" стихотворения "Счастлив, кто целиком..." (ср. примечание 34).

⁵⁰ Ср. в связи с этим мотивом, например, стихотворение "Балашов" (Пастернак 1965, с. 119-120), где сам мир представлен как мастер прикладных искусств. По этому поводу уместно высказать предположение, что обилие у Пастернака лексики, связанной как с хозяйственным бытом, так и с прикладными искусствами, призвано строить мир как самооформляющийся в 'художественное изделие', как обретающий второе бытие и собственное 'великолепие'. На шкале 'искусств' пастернаковской лирики прикладные занимают, по всей вероятности, место пред-изобразительных и пред-словесных, но уже противостоящих хаосу и косному бытию (это, так сказать, "есмы!" пастернаковского материального мира).

⁵¹ Ср. упоминание "порога" в связи со стихотворным искусством в "Красавица моя, вся статья..." (Пастернак 1965, с. 363):

И рифма не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный гул корней и лон.
[...]
И рифма не вторенье строк,
Но вход и пропуск за порог,
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою
Болезни тягость тяжкую,
Боязнь огласки и греха
За громкой бляшкою стиха.,

где "за порог" значит и в 'загробный мир' и "в вечность", а "место у колонн" подразумевает вертикальную структуру мироздания, единство 'верха' и 'низа'.

В связи с этим небезынтересно отметить устойчивый у Пастернака переход с горизонтали на вертикаль и в разбираемом цикле и в "Волнах": после 'пути-перехода' в "Волнах" открывается вид сверху на Кавказ ("Кавказ был весь как на ладони"), в "Путевых записках" - обозримость всего мироздания ("Я видел, чем Тифлис..." и "Я помню грязный двор..."), которая предваряется вертикальностью внутреннего 'поэтического' пространства в "За прошлого порог...".

- ⁵² С этой точки зрения стихотворения 5, 6 и 7, действительно, как говорилось в 4.3., следует рассматривать как одно целое, но опять-таки не имеющее продолжения отдельных текстов-частей, а построенное по принципу эксплицирования предыдущего текста, т.е. выявления не сразу опознанной в нем сущности или глубинного пре-текста. Так, если "Я видел, чем Тифлис..." эксплицирует "подстрочник" предвещающего стихотворения, а точнее - его мира, и обнаруживает, что этот "подстрочник" - "книга"- "фолиант", то "Я помню грязный двор..." эксплицирует уже ту "книгу"- "Тифлис" и разворачивает картину ее 'содержания', которое в свою очередь все еще имеет характер 'текста' ("апокриф", "алтари"), содержание которого уже не эксплицируется - не имеет плана выражения (оно может уже только быть созерцаемым неким внутренним оком).
- ⁵³ С одной стороны, здесь получается картина 'мира в мире' - каждый очередной уровень становится планом содержания предыдущего и планом выражения для очередного 'содержательного' уровня. С другой стороны, этот механизм повторяет модель чтения сакрального текста, которое состоит в углублении в бесконечный смысл, в переходе от одного открывающегося смыслового горизонта к другому. В некотором отношении это явление родственно структуре мира у символистов, и тем не менее оно отнюдь не символистское, так как каждый очередной уровень, во-первых, сохраняет свою материальность, 'осязаемость', а во-вторых - не упраздняет предыдущего, а - трансформируя его - одновременно присоединяется к нему на правах 'части целого'. Такая двойственность - и эквивалентность предыдущему, но не замещение его, а повышение его в семиотическом ранге, и присоединяемость как 'продолжение' - объясняется механизмом 'автореферентности' или 'автоатрибуции', когда некий объект будучи целым одновременно превращается в часть самого себя (см. Faryno 1987f-g; 1988b).
- ⁵⁴ Казалось бы, что обрамление цикла мотивом "табака" в начале и "розы" в конце подразумевает противопоставление, скажем, такого же рода как в стихотворении Ахматовой "Протертый коврик под иконой...": (его разбор см. в: Faryno 1980b, s. 235):

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя,
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря.
[...]
А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...
И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака.

Тем временем "роза" у Пастернака - трансформация "табака", что особенно заметно в подстановке "олеандра" как промежуточного звена на ту же позицию, которую прежде занимал "табак" (см. еще примечание 45).

- ⁵⁵ См. статью "РОЗА" в: Мифы 1982, т. II, с. 386-387. Попутно заметим еще, что прочтение "олеандра"-«розового дерева» в библейском истолковании поддерживается именем "Давид", прямым потомком которого считается Христос (ср. Матфей 1: 1, где Иисус назван "Сыном Давидовым"), а толкование "Тифлиса" как «небесного Иерусалима» поддерживается переключкой с "Как кочегар, на бак...", где упоминается "Млечный Путь", именуемый на Руси также «Моисеевой дорогой» или «дорогой в Иерусалим» (см. 2.4.).
- ⁵⁶ "Ночь"-«чтец» возможно читать и как «чернец», т.е. монах, что тем более оправдано, что слово "чтец" означает не только просто «читающего», но и «причетника», т.е. клирика, церковнослужителя, дьячка или пономаря, звонаря, и тем, что упоминаемый здесь Давид (Строитель) был основателем Гелатской Академии и Гелатского монастыря. Небезынтересно при этом видеть "ночь"-«чтеца»-«чернеца» как трансформацию "кочегара".
Самое же поразительное тут то, что "чтец" - «видим» ("Я видел ночь: чтеца"), а не «слышим», тогда как "чтец" предполагает чтение именно в слух. Это указывает на недоступность «читаемого» "Я", с одной стороны, а с другой - на наивысший семиотический статус «читаемого» как лишнего плана выражения, «непроизносимого», «постигаемого» непосредственно. Если взглянуть с этой точки зрения на весь цикл, то теперь станет заметной не совсем обычная у Пастернака «беззвучность» его мира вопреки относительно высокой частотности глаголов «коммуникации». Но это явление можно будет объяснить уже после прочтения всего цикла.
- ⁵⁷ Согласно греческим представлениям, ночь - мать всех богов, предшественница возникновения всех вещей. В некоторых отношениях подобное место занимает ночь и в пастернаковской поэтической системе. Если в стихотворении "Как кочегар, на бак..." видеть картину «ночи», то там действительно имеет место «самовозникание мира». Тогда это значит, что в "Я видел, чем Тифлис..." аналогичная "ночь" уже вторична, хотя по своей функции она тоже должна предварять формирование всех вещей, некоего нового универсума, а вернее - того же самого, но уже иного ранга. Переход в иной ранг осуществляется путем автокоммуникации, самосозерцания, которое ведет к перестановке местами «текста» (отражения, объекта) и «адресата» (отражающегося, субъекта) и сообщает «текстовый» характер тому, что до этого «текстом» не было. Примечательно, что у Пастернака именно такая мена наблюдается в "Охранной грамоте" в эпизоде перехода через Альпы (полностью он цитируется в примечании 42, здесь же напомним только самые основные моменты). Переход через Альпы (в «воскресенье», в «мир искусства») - это переход через «горы», «сон» и «ночь», где «ночь» дана именно в позе автокоммуникации или соамосозерцания (она, в частности, сравнивается со скульптурой Микеланджело "Ночь" на надгробии Джулиано Медичи): "Но сон одолевал меня, и я впадал в недопустимую дремоту у порога снегов, под слепыми Эдиповыми белками Альпов, на вершине демонического совершенства планеты. На высоте поцелуя, котоу́й она, как Микеланджелова ночь, самовлюбленно кладет здесь на свое собственное плечо" (Пастернак 1982, с. 242). "Демоническое совершенство планеты" и "самовлюбленность" было бы ошибочно, однако, отождествлять с распространенным представлением о нарциссизме. Это - в пастернаковской системе - один из тех кризисных моментов, который в обязательном порядке должен разрешиться в очередные динамические формы бытия. И действительно, динамика мира после этого пассажа возобновляется и затем - уже в Венеции - "Я" попадает в «рождественскую ночь» (там же, с. 243).
Важно при этом, что «самовлюбленный поцелуй планеты-ночи» - лишь инвариант автопоммуникации всего сущего. Так, он предваряется картиной

'сплетен': "Беззастенчиво громко разговаривали пропасти, по-кумовски перемытая косточки земле. Всюду, всюду, всюду судачили, сплетничали и сочились ручьи", и такая же картина следует после него: "Благоухали ромашки, и ни на минуту не прекращалось переливание из пустого в порожнее незримо шлепавшихся отовсюду вод" (Пастернак 1982, с. 242). Это значит, что основа пастернаковского бытия - коммуникативный акт, и чем более он автокоммуникативный - тем тождественнее это бытие со своей сущностью, со своим 'логосом'. Пастернаковская автокоммуникация ведет предмет пастернаковского мира к оформлению себя по "образу своей души", по образу заложенного в каждой вещи логоса. Но сам по себе отдельный 'logoi' бездейственен, если он не участвует в общем мировом потоке 'логои' и в божественном Логосе. Соприкосновение с Логосом и дает миру 'второе рождение'. В "Я видел, чем Тифлис..." это соприкосновение осуществляется в коммуникативном акте "ночь - фоллиант" и открывает затем наиболее глубокую структуру мироздания в 7.

Заканчивая этот экскурс, приведем еще отрывок пастернаковской прозы "Верба" (Пастернак 1976, с. 48-49):

"Передо мной сидит глубокомысленный немец. Я готовлюсь прочитать ему свой курьез, в своем собственном переводе. Я начинаю, вот заглавие: Verba. Он застенчиво и с каким то встречным порывом комментатора останавливает меня: Слова? Но не гамлетовские: слова, слова, слова. - Я молчу; я даю этой нумеральной двусмысленности разыграться до конца. - 'Не слова; а слова как значения, замыслы, λόγος? Лучше rationes?'

Ах нет Verba - русское слово, это дерево, eine Weide, это эмблема; но мало того что ветки этого дерева, нет охапки их в тающих улицах - эмблемы; есть еще нечто другое - о чем я должен сказать вам и что необходимо для понимания моего курьеза; ...как бы это объяснить вам? Есть такой необычайно многолюдный базар весной. - 'Да, и что же там продают?' - 'Все что можно встретить в жизни, в быту и множество оглушающей мишуры.' 'В чем же отличие этого базара?' - 'Все, что приобретается там не нужно покупателю; тут играют в потребности жизни, в этой торговле пропасть чувства и увлеченности, это игра в продукты жизни, все предметы на этой площади - игрушки и все люди - дети.' - 'Это вероятно устраивают на базарной площади в день карнавала?' - 'О нет. Перед Воскресением Христовым, перед Кремлем, под Василием Блаженным.'"

58 Ср. - Деринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 10: "Если факт есть знак, обладающий значением, то этот знак должен иметь отправителя. Тогда эпистомологическая задача, решаемая автором художественного произведения, сведется к тому, чтобы усвоить себе чужое знание о мире, чтобы занять позицию другого 'я', постулируемого в качестве создателя 'текстов бытия', и с этой позиции раскрыть связь между явлениями и сущностями, между непосредственно данными для восприятия знаками и их скрытыми значениями. 'Тексты бытия' могут быть идентифицированы как 'глас народа', как 'слово Божие', как продукция автора предшествующей эпохи, сумевшего сказать правду о мире, и пр. Но в любом случае творческий процесс во 'вторичных стилях' будет процессом стилизации, имитации чужого авторского сознания. 'Вторичные стили' мыслят свое как чужое".

59 Пребывание в мире оборачивается для Пастернаковского "Я" включением в мир и превращением в одного из участников коммуникации, что и не позволяет ему стать 'поэтом', т.е. описать этот мир в его целом. Выключенность же из коммуникации, уход в 'дом', в 'память' дают возможность охватить внешний мир в его целом, а "Я" - стать 'поэтом'. Но тогда, как правило, он ограничен только определенными, так сказать, эпическими жанрами. Этим механиз-

мом, в частности, объясняется и 'стихогенность' для Пастернаковского "Я" 'зимы': зимой коммуникативность во внешнем мире прекращается, а зима сама становится неким 'антикоммуникативным' феноменом (обычно она 'сообщает' конфликтное, зловещее, 'нечеловеческое'), что для "Я" означает естественную выключенность из мира в 'дом'. Если так смотреть на творчество Пастернака в его диахронном срезе, то можно заметить, что с конца 20-х годов пастернаковское "Я" все чаще выключается из мира, и хотя как будто и пребывает в нем, то не участвует в коммуникации как партнер. Естественно, это ведет и к иным жанрам и к иному текстопостроению. Думается, что принцип пастернаковского мира как коммуникативного акта позволяет адекватнее понять динамичность или драматичность пастернаковского мира, которая в других терминах может оказаться необъяснимой.

- ⁶⁰ Мотив 'любви' здесь опосредован связью этого образа с более ранним пастернаковским в "Еще более душный рассвет" (Пастернак 1965, с. 136-137):

Все утро голубь ворковал
У вас в окне.
[...]
Накрапывало. Налегке
Шли пыльным рынком тучи,
Тоску на рыночном лотке,
Боюсь, мою
Баюча.
[...]
Я умолял приблизить час,
Когда за окнами у вас
Нагорным ледником
Бушует умывальный таз
[...]
Но - моросило, и, топчась,
Шли пыльным рынком тучи,
Как рекруты, за хутор, поутру,
Брели не час, не век,
Как пленные австрийцы,
Как тихий хрип,
Как хрип:
"Испить,
Сестрица".

Любовный мотив решен тут как разновидность 'коммуникации с вы', а отсутствие такой коммуникации влечет за собой 'выключенность' "Я" из мира и 'безжизненность' как "Я", так и самого этого мира. Заметим, что в "Еще более душный рассвет" 'выключенность' и 'безжизненность' моделируются в тесной связи с лермонтовской категорией 'отчуждения'-'изгнания' (см. "Тучи" Лермонтова и ср. Faugno 1979, s. 53-57).

Значительно позже, в "Волнах", такой же образ туч соотносится у Пастернака с 'первым - любовным - свиданием' с самим миром, т.е. "Кавказом", и родственен 'познанию':

Здесь будет облик гор в покое.
Обман безмолвья, гул во рву;
Их тишь; стесненное, крутое
Волненье первых рандеву.

Светало. За Владикавказом
 Чернело что-то. Тяжело
 Шли тучи. Рассвело не разом.
 Светало, но не рассвело.

Верст за шесть чувствовалась тяжесть
 Обвисшей выси темноты,
 Хоть некоторые, куражась,
 Старались скинуть хомуты
 [...] (Пастернак 1965, с. 345),

а в следующем за ним "Зовите это как хотите..." (там же, с. 346) речь о "лесе", который "Бежал, как повести развитие", "сам пленял, как описание" и "сам повествовал о плене | Вещей" с явственным остросюжетным 'романным' сюжетом, где под 'романом' подразумевается 'роман с природой и историей'.

Этот тройной контекст показывает, что "любовь" романтиков переосмысливается Пастернаком в аспектах интимной коммуникативной связи с миром с сохранением романтического статуса любви как условия 'жизненного воодушевления' ('неотчужденности') "Я" и "мира", с одной стороны, а с другой - как условия 'познания-творчества' (и этим самым снимается разница между Пушкиным и Лермонтовым, для них отыскивается общее звено: 'разъединенность с любимой = исключенность из мира = отсутствие жизненных мотиваций').

- ⁶¹ Пушкинское "Я помню чудное мгновенье..." прочитывается Пастернаком не столько в аспекте любовной лирики, сколько в аспекте метапоэтическом - как текст о 'любви-музе=Мнемосине' (о возможности понимания пушкинского "Ты" как 'музы' см. в: Фарино 1971), возрождающей и приобщающей к жизни в ее новом - высшем - качестве. Пушкинские слова

И сердце бьется в упоенье,
 И для него воскресли вновь
 И божество и вдохновенье,
 И жизнь, и слезы, и любовь.

могут быть и пастернаковскими, но с иной иерархией или иной эквивалентностью. Если пушкинское равенство скорее всего таково: 'Любовь = слезы, жизнь, вдохновенье, божество', то пастернаковское является его инверсией: 'Жизнь = любовь, слезы, вдохновенье, божество', с иным толкованием 'жизнь' - не только как человеческой активности, но и как активности всего сущего (ср. связь заглавия "Сестра моя - жизнь" со словами из Песни Песней "Запертый сад - сестра моя, невеста" - см. примечание 28). За этим, естественно, следует и фундаментальная разница 'Муз' - романтическая Муза нисходит свыше и носит трансцендентный характер, пастернаковская же - локализована в самом мире, в его активности, в его стихогенных свойствах, она не 'небесный дух', а "дух земли". Отсюда же и особенность пастернаковской 'памяти' с ее свойствами 'Музы' (что подтверждается греческим мифом, согласно которому 'память'-Мнемосина была либо матерью Муз либо их сестрой, а в роли матери отождествлялась с землей-Геей).

- ⁶² Показательно, что в "Теме с вариациями" Пушкин дан в категориях пастернаковского 'поэта'. В первой части - в непосредственном контакте с миром. При чем с мира снимается налагаемый на него поколениями код:

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
 Скала и - Пушкин. Тот, кто и сейчас,

Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
 Не нашу дичь: не домыслы втупик
 Поставленного грека, не загадку,
 Но предка: плоскогубого хамита,
 Как оспу, перенесшего пески,
 Изрытого, как оспою, пустыней,
 И больше ничего. Скала и шторм.
 [...] (Пастернак 1965, с. 161).

где "сфинкс" и мифологема и иносказательное имя природы (ср. у Тютчева: "Природа - сфинкс. И тем она верней | Своим искусом губит человека, | Что, может статься, никакой от века | Загадки нет и не было у ней").

Затем контакт становится более тесным, что выражено спуском вниз, в результате чего мир раскрывается как самостоятельный первичный текст: "Он стал спускаться. [...] Он сел на камень. | Ни одна черта не выдала волнения, | С каким он погрузился в чтение | Евангелия морского дна" (Пастернак 1965, с. 164).

Центральный текст цикла - "Мчались звезды. В море мылись мысы..." - посвящен возникновению "Черновика 'Пророка'". Самое существенное, однако, то, что "Пророк" возникает в 'комнате поэта': "Были темны спальни. Мчались мысли, | И прислушивался сфинкс к Сахаре. | Плыли свечи" (Пастернак 1965, с. 165), причем в 'комнате', которая по своей 'распахнутости-тождественности с "Я"' почти та же, что в "Косых картин, летящих ливня..." (см. примечание 30), где 'внешний мир', 'комната поэта' и 'возникающий текст' никак не дифференцированы. Отсутствие дифференцированности мотивируется тем, что в данном случае возникает всего лишь "черновик", пре-текст "Пророка". Такое поведение Пастернака однозначно: с "Пророка" снимается 'текстовость' а с Пушкинского "Я" ореол 'пророка', Высшая же Инстанция ("шестикрылый Серафим") локализована в самом мире (буквально 'на морском дне').

Реминисценции "Пророка" в пастернаковской лирике 30-х годов имеют и еще один смысл. В их свете видно, что категория 'пророка' дешифруется Пастернаком в направлении: 'мир-поэт-"Я"' → 'Мессия' → 'Гамлет' (ср. во "Втором рождении" в "О, знал бы я, что так бывает..." понимание искусства как жертвенного, искупительного пути). Само собой разумеется, что такая трансформация не обязательна, но нам существенно подчеркнуть, что она в рамках пастернаковской системы закономерна: допускается именно тождеством 'мира' и 'поэта', т.е. 'поэт' в состоянии взять на себя 'зло в мире', а 'мир' может наделяться способностью 'самоискупления'. (Детальный разбор "Темы с вариациями" см. в: Faguno 1988с).

- ⁶³ Ср. в стихотворении "Балашов" (Пастернак 1965, с. 120), где исходная инстанция определяется как 'природа самих вещей':

Лазурью июльской облит,
 Базар синел и дребезжал.
 Юродствующий инвалид
 Пиле, гундося, подражал.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
 Чтоб жглась юродивого речь?
 В природе лип, в природе плит,
 В природе лета было жечь.

- ⁶⁴ Стихотворение завершается словами "Так начинают жить стихом". Путь к 'стихам' - путь 'вовне' ("Ог мамки"), ведет к удвоению мира ("Мерещится, что мать - не мать, | Что ты - не ты, что дом - чужбина", затем через культурные коды

(‘сказку’ - "Фауста" и ‘Цыган’ Пушкина - ‘Ямбы’ Блока), которым соответствует ‘воспарение ввысь, в запредельное’: "скамья" с "присевшей" на ней "сиренью"-‘сиреной’ и ‘крадущей детей’ → "звезда" → ‘переход’ "Поверх плетней" в ‘запредельные моря’; ‘переход’, который оказывается и чисто пастернаковским ‘переходом’ (как в "Степи"), → ‘выход в поле’-“овсы” с жестом языческого ‘землепоклонства’: "Так ночи летние, ничком | Упав в овсы с мольбой: исполнись, | Грозят заре твоим зрачком. | Так затевают ссоры с солнцем", где ‘твой зрачок’=‘зрачок начинающего жить стихом’, "ссоры с солнцем" - футуристическая формация, с Пастернаком включительно, но вынесенная уже за ‘культурные коды’ ("в овсы"), однако - по системе Пастернака - в реальность повторного ‘начала’. Показательно при этом, что "Фауст", "цыгане", "ямбы" здесь все-таки не тексты, не заглавия, а реальности, а точнее - отдельные состояния мира и отдельные состояния ‘тех, кто "начинают жить стихом"' (последовательность "Так начинаются цыгане" → "Так будут начинаться ямбы" → "Так затевают ссоры с солнцем" → "Так начинают жить стихом" показывает и еще нечто: ‘бродячая и крайне интенсивная жизнь’ → ‘ритмы’ → ‘диалог с миром’ → ‘начало стихов’, которые подменяют собой ‘первоначало мира’ - "солнце").

- ⁶⁵ Ср. "Не трогать" из сборника "Сестра моя - жизнь" (Пастернак 1965, с. 119), где "душа" соприкоснется с внешним ‘миром’, отчего остаются ‘следы’ на "памяти", которая впоследствии не только воссоздаст этот ‘мир’, но и возведет его в ранг высшего, в ранг ‘белого света’. Правда, механизм перестройки здесь не назван и не определен ‘жанр’ повторного ‘образа мира’, тем не менее одним из условий этой трансформации является "память" (или точнее: "душа" становящаяся "памятью": "белый свет С тобой - белей белил", где "ты"=‘контактер с миром=душа’ и ее способность ‘пачкать миром память’):

"Не трогать, свежевыкрашен", -
 Душа не береглась,
 И память - в пятнах икр и щек,
 И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед
 За то тебя любил,
 Что пожелтелый белый свет
 С тобой - белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,
 Он станет как-нибудь
 Белей, чем бред, чем абажур,
 Чем белый бишт на лбу!

Звуковой повтор "память - в пятнах" подсказывает, что ‘память’ мыслится здесь как ‘следы-отпечатки’, которые хотя и сохраняют некую реальную последовательность ‘запомненного’, но все-таки дают образ хаотический, разобщенный и поверхностный. Ему противопоставляется повышенный в ранге целостный образ, к тому уже не поверхностный - а ‘глубинный, духовный’ и ‘на пределе интенсивности бытия’ (превышающий ‘горячее’ состояние ‘больного’). Целостность же сводится тут к одному свойству и качеству, к ‘белей всего белого’. Причастие "пожелтелый" вписывает признак ‘цвета’ и в "пятна". "Память" ‘цвета’ не воспроизводит в финале, а трансформирует его в ‘свет’ (ср. упоминание "абжура"). В результате "свет"-‘мир’ превращается из разрозненного (упоминание "удач и бед") в единый ‘световой поток’, родственный понятию "души", ставшей под конец "мглой". Но "мгла" в контексте ‘болезненного состояния’ в последних двух стихах означает также и переход-

ное (перестраивающееся) состояние "души". Короче говоря, без особой натяжки можно тут видеть процесс перестройки мира и перестройки отношений 'я - мир': в силу соприкосновения (сначала разрозненных) 'я' и 'мира' возникает некий разрозненный образ, который затем повторно 'собирается', но уже как нечленимое единство (это, видимо, тот механизм памяти, который Смирнов - 1985b, с. 134-137 или 1987, с. 11-14 - рассматривает как взаимодействие эпизодических и семантических следов, ведущее к художественному типу памяти как "памяти о памяти").

Сравнения 'того же с тем же' ("белей белил"; "Белей, чем бред", где напрашивается прочтение "брета" как 'белой горячки'; "Белей, [...] Чем белый бигг") показывают еще, что по своему механизму "память" у Пастернака - не мультиплицирующее, а дублирующее устройство и участвует в образовании "образа", 'второй, большей реальности' и родственно устройству пастернаковского сравнения, которое и объединяет оба онтологические уровни и играет роль 'пути' на очередной - высший - уровень (см. примечания 15 и 26).

Во "Втором рождении" в стихотворении 1931 года (Пастернак 1965, с. 357) "Годами когда-нибудь в зале концертной..." (его частичный разбор см. в: Rotmorska 1973, pp. 345-349) наблюдается аналогичное понимание памяти, но оно вносит некоторые другие аспекты: связь памяти с музыкой как синтаксическим текстообразующим началом (в этом отношении данное стихотворение может рассматриваться как образец механизма "художественной памяти", показанный в: Смирнов 1985b, с. 11-27); связь с живописью, которая более однозначно связывает пастернаковскую 'Музу' (если вообще реконструировать 'Музу' для Пастернака) с 'Мнемосиной-художницей'; и, наконец, уже нам знакомое понимание памяти как процесса продвижения к "пре-тексту", но в роли окончательного "пост-текста" (см. Смирнов 1985, с. 23-24), где "пре-текст" - исходный реальный мир поступивший в "память", а "пост-текст" - тот же мир на выходе, подобный реальному, но лишенный материальности, возведенный в статус идеального бытия (в самом стихотворении это получает вид трансформаций "залы концертной" в "лужок" с мифологическими коннотациями; реальной 'музыки' в космическое дерево; 'семейного союза' в "кружок" как символ 'вечного'; а материальных признаков - через, так сказать, следы эпизодической памяти, построенной тут как соответствие живописи - в нематериальные, в частности в 'беззвучную музыку' и 'тенивидные' "четыре семейства"). Однако самое для нас важное свойство памяти у Пастернака - это ее 'космогонический' характер. Это видно даже при сопоставлении только первой и последней строф данного стихотворения:

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют - тоской изойду.
Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.
[...]
И станут кружком на лужке интермеццо,
Руками, как дерево, песнь охватив,
Как тени, вертеться четыре семейства
Под чистый, как детство, немецкий мотив.

Ключ к пониманию текста задан несоответствием числовых обозначений (у Пастернака редких, поэту тем более значимых): сначала "союз ш е с т и -сердый", в финале же "ч е т ы р е семейства" (что может означать также и 'восемь', если "семейство" читать как 'пару').

Согласно комментаторам первая публикация стихотворения была предварена эпиграфом "Интермеццо, Йог. Брамс, ор. 115", что уточняется ими в примечании: "Очевидно, ошибка: имеется в виду 'Интермеццо, Йог. Брамс, ор. 117'"

(Пастернак 1965, с. 677). Действительно, ор. 115 - это "Квинтет для кларнета" (1891 года), но предлагаемый ор. 117 - это три "Интермеццо" (1892 года), тогда как ор. 118 - ч е т ы р е "Интермеццо, Баллада и Романс" (1892 года), то есть как раз ш е с т ь композиций. Вероятнее всего это произведение Брамса и имел в виду Пастернак, и им мотивировалось бы сочетание "ш е с т и" с мотивом 'сердца' (как трансформации заглавия "Романс"). Данная догадка подтверждается и еще иначе: предшествующая часть (II) "Второго рождения" состоит из "Баллады", "Второй баллады", "Лета" и завершается стихотворением "Смерть поэта", по своему характеру удержанным как раз в тонации предваряющих "баллад"; после "Годами когда-нибудь в зале концертной..." следует чистейший образец романсного жанра (Пастернак 1965, с. 358):

Не волнуйся, не плачь, не труди
Сил иссякших, и сердца не мучай.
Ты жива, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай.
[...],

который связан со "Смертью поэта" и в историко-литературном плане, т.е. двумя полярными поэтиками - Маяковского и Есенина; место 'поэтики интермеццо' в этой последовательности очевидно: это и пастернаковская категория 'перехода' и своеобразное определение своего места Пастернаком в современной поэтической культуре (этот факт 'троих' и мог бы оправдывать соотношение стихотворения с опусом Брамса 117, с дополнительной ассоциацией с 1917 годом); внутри же данного стихотворения наличествуют как 'балладные', так и 'романсные' мотивы, с доминирующей над ними и объединяющими их в одно целое синтаксикой 'интермеццо'.

'Шесть', особенно в контексте античных реминисценций в последней строфе, может подразумевать также и брамсову мелодику, покоящуюся на дорической секстине и эольской септимере (финальное "дерево" можно было бы тогда читать как 'индекс' Брамсова пристрастия к деревянным инструментам, а "песнь" и "детство" - жанровых предпочтений Брамса, его многочисленных песен, танцев, колыбельных). Тем не менее, все это внешние смыслы, не требуемые самой поэтикой Пастернака.

"Шестисердый" расшифровывается самим Пастернаком в "Не волнуйся, не плачь, не труди..." как "душевный союз" (с инверсией сочетания "союз шестисердый"). В 6.3. мы уже говорили, что 'шесть' знаменует собой 'человеческую душу', образующуюся - согласно мифологии - на стыке стихии 'огня' и 'воды', 'небесного начала' и 'земного начала', 'божественного' и 'человеческого'. 'Вода' в тексте представлена сначала мотивом 'купанья', затем 'слез' ("И вспомню я всех, и зальюсь я слезами, | И вымокну раньше, чем выплачусь я") с трансформацией в 'воду души'. 'Огонь' - упрятан, но все-таки обнаруживается в мотиве 'курения' и пастернаковской 'астмы', пастернаковского 'наркотика' ("Художница пачкала красками траву, | Роняла палитру, совала в халат | Набор рисовальный и пачки отравы, | Что 'Басмой' зовутся и астму сулят", после чего следует выход в 'интеллектуально-стихотворное' пространство: "Балкон полутемный и комнат питомник"), трансформирующего 'телесное' в 'духовное' ("отрава", "астма" - поражение биологического уровня, но и перевод на нефизический уровень; такова и роль у Пастернака мотива 'табака', 'табачного едкого дыма', 'перегара' и т. п.).

"Четыре" соотносится с 'землей', с 'земным порядком', с 'устройством земной человеческой жизни'. У Пастернака этот древний символизм числа четыре выведен на поверхность: "четыре" предварено упоминаниями "глобуса", 'хозяйственных забот' ("Я вспомню покупку припасов и круп"), 'убранства дома' и окружения этого 'дома' ("я вспомню [...] клумбу и сад", "Я вспомню [...]

Ступеньки террасы и комнат убранство", где "терраса" и есть 'земля', т.е. производна от лат. *terra* - 'земля', а "клумба" реализует в тексте все свои английские значения: *clump* - 'цветочная клумба, цветник'; 'кустарник' - у Пастернака "заросль"; 'глыба, комок', 'земляная гряда'; 'походка' - у Пастернака "Прогулки"; 'неумелость' - у Пастернака "Художница пачкала красками траву, / Роняла палитру, совала в халат / Набор рисовальный"; 'группа людей' - у Пастернака "соседи, друзья и семья"), которые организуются затем в сказочную страну "сезам", соответствие рая. Отсутствующее 'два' трансформируется в "дерево" как ось мироздания, объединяющее в себе 'земной низ' и 'небесный верх' (ср. в "Я видел, чем Тифлис..." аналогичное устройство мира: "Я видел даль и близь Кругом под абрикосом"). "Четыре" можно читать и как 'восемь', тогда это 'восемь' по своему смыслу - дубль "дерева" и "круга" как символ 'бесконечности и вечности' - см. примечание 30). Если "дерево" рассматривать как 'один', тогда оно само по себе означало бы 'весь универсум' (согласно символике числа 'один'), а в сочетании с "четырьмя семействами" образовывало бы 'пять', что по той же символике означает полноту человеческого бытия, его единство со всем мирозданием (см. статью "NUMBERS" в: Cirlot 1981, pp. 230-237).

Интересно отметить еще, что лишь в финале появляется 'поэтический текст' и выход в бесконечность: только тут появляются сравнения, уводящие в "детство", т.е. в некую исходную 'миро-жизне-душепорождающую инстанцию', но фактический выход в 'стихи' (или 'песнь') дан уже в следующем стихотворении-романсе "Не волнуйся, не плачь, не труди..."

- ⁶⁶ У Пастернака работает взаимный изоморфизм: 'дома' - 'вселенной', и 'вселенной' - 'дому', который обеспечивается медирующим звеном - 'душой'. Обычно, когда говорят о доме как модели мира, имеют в виду повторение в структуре дома трехчленной структуры мироздания, т.е. 'низа-преисподней' - 'земного уровня' - 'верха-неба'. В случае Пастернака картина несколько иная - его 'дом' соотносится только с 'человеком', что влечет и принципиально иную функцию отдельных вычленяемых зон 'дома': 'верх' и 'низ' иногда могут и вовсе не дифференцироваться и просто соотноситься с пограничными зонами, соприкасающимися с внешним миром, центральная же часть - 'замкнутое внутреннее пространство'. Оппозиция 'преисподняя - небо' в этом случае вовсе не включается. Ее некое подобие можно видеть в ином критерии противопоставления, скажем, "погреб" и "чердак", в противопоставлении (а вернее: в устремленности обоих полюсов внутрь, в 'центр души') по признаку 'чувственное' - 'интеллектуальное', 'материальное' - 'духовное'.

Если взглянуть на Пастернака с точки зрения народной мифологии и этнографических данных, то оказывается, что пастернаковская модель 'дома' и 'мира' в первую очередь именно языческая, славянская, которая мыслит дом и мир в соотношении с человеком и - вопреки распространенным мнениям этнографов, усматривающих в славянском доме и космосе вертикальную христианскую трехчленность - знает только оппозицию 'внутреннее - внешнее'. Во всяком случае материалы русских и польских этнографов относящиеся к дому и связанной с домом обрядности не дают оснований для вертикальной структуры типа 'преисподняя - земной уровень жилища - небо' (хотя таковая им и вменяется; ср., например, разительную разницу между семиотичностью горизонтального плана и 'неудовлетворительностью' вертикального в монографии о русском жилище Бойбурина - 1983). Оппозиция 'подземный мир - небесный мир' у славян поздняя и вторичная и легко снимается с более древних основ. В связи с этим следовало бы иначе ставить и вопрос о креативных началах мира у славян, и особенно осторожно подходить к мысли о существовании верховных небесных божеств. Похоже на то, что славяне знали всего лишь одно ми-

ропорождающее существо - изоморфное земле и именуемое Волосом-Велесом. Если это так, если бы такая гипотеза подтвердилась, то тогда тем понятнее и литературный мифологизм XX века, воскрешающий исходный миф (претекст) именно без 'небес' или без дифференциации на 'небо' и 'преисподнюю', повсеместная у поэтов XX века реинтерпретация христианской модели мира с ее вычленением как самостоятельной модели и противопоставлением другой модели (открываемой 'языческой'). Это явление особенно ярко видно у Цветаевой, у Пастернака (с его переходом на 'путь' и с локализацией в 'горах' такого же переходного звена, как и в горизонтальном плане), у Заболоцкого, где, как показал Лотман (1970, с. 269-277) 'верх' и 'низ' (соответственно: 'небеса' и 'под землей') функционально и семантически одинаковы (они одинаково креативны, одинаково 'метаморфичны', одинаково противостоят косному - замкнутому - 'земному' уровню), у Хлебникова с его меной местами 'верха' и 'низа' и упразднением прежних 'верховных - небесных - креативных' инстанций и передачей тех функций 'низу' (со снятием дифференциации 'низ - верх').

Естественно, позиция 'верх' во всех этих поэтиках сохраняется, но это 'верх' не самостоятельный, не изначальный, а результат (продолжение) 'низа', т.е. претерпеваемых 'низом' метаморфоз от материального состояния до духовного.

- ⁶⁷ Более адекватно и уместно было бы говорить в данном случае не о "претексте", а о "пред-тексте", хотя статус обоих родственен. Но первый - термин порождающей поэтики, им называется некий инвариант, дешифруемый (реконструированный или сконструированный) исследуемым текстом (см. Смирнов 1985, с. 46 и след.), второй же - категория мира Пастернака, мира, в котором могут быть и "тексты". "Пред-текст" в этом случае означал бы прежде всего словесно (но не обязательно) неоформившееся состояние мира, однако задающее ему определенную программу, не реализуя которую он потеряет свою самоидентичность.
- ⁶⁸ Отсюда два повсеместно наблюдаемых в случае Пастернака парадоксы: оба типа тестов одинаково непонятны, если их читать в отдельности, а с другой стороны пастернаковские тексты становятся более 'понятными', если их читать в обратной последовательности. Первый тип текстов 'непонятен' потому, что он стремится к чистому плану выражения, содержание которого раскрывают лишь более поздние тексты (и не только в пределах цикла, но и в пределах творчества Пастернака вообще: отсюда сетования читателей на непонятность раннего Пастернака). Второй тип текстов, наоборот, стремится к чистому плану содержания, план выражения которого (т.е. более поверхностные уровни системы) реализовался в предшествующих текстах (опять же не только в пределах цикла, но всего творчества Пастернака: отсюда впечатление читателя о "неслыханной простоте" и низкохудожественности, 'непоэтичности' более поздних вещей, в том числе и "Путевых записок"; а в исследовательской практике это свойство Пастернака породило мысль об "автоцитатности" и "автоинтертекстуальности" Пастернака - ср.: Жолковский 1976 и Смирнов 1985. Тем временем автоцитатность в пастернаковской системе нежелательна, так как возвращает на уже преодоленный уровень; желателен "повтор" с переводом на высший уровень предыдущих мотивов и желательна "память" читателя о предшествующих текстах, о более поверхностных эквивалентах актуально реализованных единиц, и в этом отношении методика Смирнова наиболее адекватно показывает взаимосвязь между пастернаковскими текстами, хотя целью работы - Смирнов 1985 - был не столько Пастернак как таковой, сколько общая теория интертекстуальности).

Положение о трехчленной единице пастернаковского мира и текста позволяет ответить на два вопроса. Первый - циклизирующая тенденция. Единичный текст в этой системе едва ли вообразим. Правда, он возможен, но он всегда 'промежуточный' и допускает как продление вспять, так и вперед. Второй - бесконечное дробление внутри текста. Каждое отдельное звено способно распасться на три, а эти опять на свои три и так до бесконечности. Это ведет к расщеплению устойчивых единиц на мотивы (семантические признаки), а их лексических выражений на серию семантизированных лингвистических признаков (Пастернаковское "слово" - не слово, а переходное звено между двумя другими словами, часто - языками: "Ривьера" это и французская Ривьера и 'река' или 'речной'; "ресторан" - и гастрономическое заведение и 'обновляющее начало'; "чердак" не только 'чердак', но и 'корабельный бак', а "бак" - не только 'корабельный бак', но и 'посуда для воды'; "лейка", которая в свою очередь 'белая' и так до бесконечности. Такое удвоение - удваивает мир, расширяет "слово" как промежуточное звено отсутствующими в нем самом по себе предваряющими и последующими зонами; то же наблюдается и на других уровнях - низших, морфологическом, фонетическом, или высших - словосочетаний: ср. уже разбиравшиеся "книга с фронтисписом", "Сады горы Давида", "кадки с олеандром" или в 7.2.4. "ресторанные судомойни" и т. д.). Это дробление никогда не останавливается и может вести к "зауми", которой у Пастернака нет. Его прекращает и, так сказать, синтетизирует в некое целое "повтор", но повтор не отдельной единицы, а всей 'тройки'. И тут начинается диалектика пастернаковского искусства: тенденции повтора противостоит дробление, тенденции же дробления противопоставляется повтор, что и приводит к систематике и строгой организованности как мира, так и текста.

- 69 Мотивы "гильотины" и "дамской брошки" трансформируются в финале в 'гневных венецианок' и "Созвездие Гитары" (Пастернак 1982, с. 253-254):

"Среди гулявших быстро и гневно проходили женщины, скорее угрожавшие, чем сеявшие обольщение. Они оборачивались на ходу, точно с тем, чтобы оттолкнуть и уничтожить. Вызывающе изгибая стан, они быстро скрывались под портиками. Когда они оглядывались, на вас уставлялось смертельно насурмленное лицо черного венецианского платка. Их быстрая походка в темпе *allegro irato* странно соответствовала черному дрожанию иллюминации в белых царапинах алмазных огоньков.

В стихах я дважды пробовал выразить ощущение, навсегда связавшееся у меня с Венецией. Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не вошло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездье, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездьи Гитары".

Кроме явной отсылки к собственной "Венеции" (Пастернак 1965, с. 70-71, а ранний вариант - с. 580-581) здесь есть и очевидные переклички с "Венецией" Блока (мотив "Черный стеклярус | На темной шали! | Идет от сумрачной обедни, | Нет в сердце крови..." и "смертельно насурмленное лицо черного венецианского платка", "в белых царапинах алмазных огоньков"; "Таясь, проходит Соломея | С моей кровавой головой" и "Они оборачивались [...], чтобы оттолкнуть и уничтожить"; "Мать, что поют глухие струны?" и 'поиск следа' "мгновенно смолкнувшего звука" 'гитары'; о других контекстах "Венеции" Пастернака, о ее связи с Байроном, Рильке, Достоевским см. в: Смирнов 1985, с. 35-43). Двигаясь от Венеции в стихотворении к Венеции в 'Охранной грамоте', Пастернак трансформирует прежнюю ее пассивность (там Венеция дана как

‘женщина-жертва’) в агрессивность (тут Венеция ‘женщина-палач’). Аналогичная эволюция есть и в "Охранной грамоте" (см. эпизод пробуждения в гостинице, в "конуре" "экономки"). Но после перевода "гильотины" в "дамскую брошку" должен измениться и статус ‘убийства’. В этом отношении показательно, что прежние "трезубец скорпиона" и "созвучье скорпиона, | Трезубец вымерших гитар" (Пастернак 1965, с. 70 и 580) подменены "Созвездьем Гитары". В вариантах "Марбурга" (Пастернак 1965, с. 594) есть и такие стихи:

Достаточно тягостно солнце мне днем,
 Что стынет, как сало в тарелке из олова,
 Но ночь занимает весь дом соловьем,
 И дом превращается в арфу Эолову.,

где мотив Саломе звучит весьма отчетливо. Это подсказывает, что "Созвездье Гитары" мыслится Пастернаком как вариант ‘созвездия Арфы’ или ‘созвездия Лиры’, которых среди знаков Зодиака нет (кстати, у Пастернака оно "какое-нибудь новое" и речь только о ‘смутном готовом представлении’ "о нем как о Созвездье Гитары"). Поиск несуществующего созвездия соответствует мотиву в "Охранной грамоте" несуществующего языка (хотя выкрики названий венецианских причалов "Fondaco dei Turchi! Fondaco dei Tedeschi!" "ничего общего с фундуками не имеют", где "фундук" - ‘орешник’, ‘волошский орех’, тем не менее они утверждают в "русском ухе" пастернаковского "Я" "ореховую гамму", а ночь в Венеции представлена как "извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином поверхность золоченого грецкого ореха", где "греческий орех" то же, что и ‘волошский’; и еще отчетливее: "удивляясь странной знакомости своего спутника, я беседовал с ним на несуществующем наречьи"). Несуществующий, но действенный, язык - некий универсальный ‘сверхязык’. Несуществующее ‘созвездие Лиры’ имеет свое историческое ‘универсальное’ соответствие: Тимофей Милетский повысил количество струн лиры до двенадцати, в соответствии с числом зодиакальных знаков, и тем самым дополнительно мотивировал символику лиры как гармонического единства космических сил (12-ти струнная лира стала ‘архизодиакальным знаком’ или архи-знаком космоса).

По своей форме арфа подобна обращенной гильотине, особенно, если последняя стала "брошкой". Но "брошка" удерживает свою связь с ‘острием’ (лат. *brossa* - ‘острый’, ‘острие’; поскольку упоминание о "гильотине"- "брошке" следует тут же после перевода "панталон" на "штаны", то естественно здесь видеть и связь "брошки" - особенно для "русского уха" пастернаковского "Я" - с лат. *bracae* - ‘штаны’, ‘брюки’). Так же обстоит дело и с "гитарным арпеджио" - *Arpeggio* - ‘украшение’, ‘орнамент’, означающий в музыкальном произведении вариативную смену основного звука мелодии на несколько звуков, а его функция состоит в описании главного звука без потери основных контуров мелодии (есть также возможность считать, что Пастернак предполагал также и ассоциации *arpeggione*, инструментом, похожим на виолончель и называемым *guitarte d'amour*). В обоих случаях наблюдается признак переходного, прерывающего и переводящего в другой план. Это как раз то, что символизирует музыка вообще и арфа в частности. Согласно мифологическим толкованиям арфа эквивалентна белому коню (ср. в предваряющем описании концерта: "На соборном притворе золотом играла четверка коней, вскачь примчавшихся из древней Греции и тут остановившихся; как на краю обрыва" - Пастернак 1982, с. 253), мистической лестнице и играет роль моста между землей и небом. Одновременно она и символ устремленности человека к любви и сверхъестественному миру, запредельному, что для человека значит ситуацию жертвы в каждом моменте его земной жизни. В "Саде наслаждений" Босха это отражено в виде мужчин повисших на музыкальных инструментах, на струнах арфы и на

‘гитаре’ (см. статью "HARP" в: Cirlot 1981, pp. 139 и иллюстрацию XIV с соответствующей деталью картины Босха).

В этом контексте "Созвездье Гитары" оказывается трансформацией некогда влюбленного "Я" в "Я"-‘поэта’ (‘гитара’ оказывается на ином уровне той самой ‘виселицей’, о которой вспоминал кельнер в Марбурге - Пастернак 1982, с. 223: "Накануне, накрывая к ужину, кельнер сказал мне: "Das ist wohl ihr Henkersmahl, nicht wahr?", то есть: "Покушайте напоследок, ведь завтра вам на виселицу, не правда ли?"", где примечательна неточность пастернаковского перевода, ибо Henker - палач, Henkersmahl - последний обед приговоренного к казни, а не "на виселицу", а в бытовой речи просто ‘прощальный обед’, но "русское ухо" "Я" слышит в этом выражении ‘висеть’ - hängen, о "русском ухе" мы будем говорить позже, пока отметим, что хозяин веницанской гостиницы оказался похож на марбургского "обер-кельнера").

Пастернаковское ‘обезглавление’ (подразумеваемое "гильотиной") связывается с наивысшим поэтическим напряжением, с задыханием перед ‘порогом’ наивысшего ‘слова’-‘Логоса’ (см. мотив "обезглавленных" "замков" в "Пока мы Кавказу лазаем..." с наличной там отсылкой к Марбургу - см. примечание 42 и 4.2., а в "Волнах" в "Уж замка тень росла из крика..." - мотив обретения дара речи и входа в "Грузию"='Эдем'). Тем не менее "Созвездье Гитары" открывает свой настоящий смысл лишь в связи с хозяином венецианской гостиницы, о чем мы будем говорить позже.

- 70 "Вино" у Пастернака активизирует прежде всего такие свои свойства, как ‘опьяняющее’ и тем самым переводящее в иное - перестроенное - состояние, как ‘брожение’ и по этому признаку эквивалентно "пиву", "дождю" с их ролью в народной мифологии как ‘божественного небесного напитка’; как ‘спиртное’ с буквальным прочтением и включением в "вино" лат. spiritus (spiro) - ‘воздух, дуновение, веяние, дыхание’, ‘дышать, жить’, откуда пастернаковский ‘пьянящий воздух’, ‘спиртной запах изо рта’ (см. примеры в примечаниях 20, 21, 30); мотив "водки" (ср. в стихотворении "Стога" - Пастернак 1965, с. 454: "А в полдень вновь синют выси, | Опять стога, как облака, | Опять, как водка на анисе, | Земля душиста и крепка", где "водка на анисе" не только соотносена с "высью" и "облаками", но и вычленена в сравнительный оборот); мотивы ‘газированных, шипучих’ напитков как ‘одухотворенного’ состояния мира (ср. в "После дождя" - Пастернак 1965, с. 95: "Теперь не надышишься крепью густой. | А то, что у тополя жилы полопались, - | Так воздух садовый, как соды настой, | Шипучкой играет от гречи тополя", где опять "соды настой" попадает в высший ранг сравнительного оборота).

- 71 Ср. в "Охранной грамоте" описание московских цветочных хранилищ, которые и там занимают промежуточную позицию между поставщиками цветов из Ниццы и с Ривьеры и их продавцами на улицах Москвы (Пастернак 1982, с. 205-206):

"Воюющую галерею до потолка загромождали порожние плетушки в ипотических марках под звучными итальянскими штемпелями. [...] Напролет против сеней, в глубине постепенно понижавшейся горницы, толпились у крепостного окошка малолетние разносчики и, приняв подочтенный товар, рассовывали его по корзинкам. Там же, за широким столом, сыновья хозяина молчаливо вспарывали новые, только что с таможни привезенные посылки. Разогнутая надвое, как книга, оранжевая подкладка обнажала свежую сердцевицу тростниковой коробки. Сплотившиеся путла похолодевших фиалок вынимались целым куском, точно синие слои вяленой малаги. Они наполняли комнату, похожую на дворницкую, таким одуряющим благоуханьем, что

и столбы предвечернего сумерка, и пластавшиеся по полу тени казались выкроенными из сырого темно-лилового дерна.

Однако настоящие чудеса ждали еще впереди. Пройдя в самый конец двора, хозяин отмыкал одну из дверей каменного сарая, поднимал за кольцо погребное творило, и в этот миг сказка про Али Бабу и сорок разбойников сбывалась во всей своей ослепительности. На дне сухого подполья разрывчато, как солнце, горели четыре репчатые молнии, и, соперничая с лампами, безумствовали в огромных лоханях, отобранные по колерам и породам, жаркие снопы пионов, желтых ромашек, тюльпанов и анемонов. Они дышали и волновались, точно тягаясь друг с другом. Нахлынув с неожиданной силой, пыльную душистость мимоз смывала волна светлого запаха, водянистого и изнищенного жидкими иглами аниса. Это ярко, как до белизны разведенная настойка, пахли нарциссы. Но и тут всю эту бурю ревности побеждали черные кокарды фиалок. Скрытные и полусумасшедшие, как зрачки без белка, они гипнотизировали своим безучастием. Их сладкий, непрокашлянный дух заполнял с погребного дна широкую раму лаза. От них закладывало грудь каким-то деревенистым плевритом. Этот запах что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представление о земле, склоняющее их к ежегодному возвращению, весенние месяцы составили по этому запаху, и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке".

Связь цветов с преисподней, с загробным миром, с периодическим умиранием и воскресанием показана в: Фрейденберг 1978, с. 141-142 и др. Почти в той же форме она известна и в народной славянской обрядности. Но в случае Пастернака, хотя он и говорит здесь о Деметре, а в другом месте о греческом кафе (там же, с. 208), роль цветов несколько видоизменена. Они не столько признаки 'смерти' и 'воскресения', сколько 'источители запаха' (семаптизация их названий по отношению к этой их функции - уровень второстепенный), который кроме 'дурманящего' воздействия на "Я" и на окружение является трансформацией 'земли' в 'духовное' состояние. С данной точки зрения 'запах' - это не столько 'дух земли', сколько 'земля трансформирующаяся в дух', а трансформация обеспечивается 'цветами'. Упоминание "Али Бабы", затем "лоханей", затем 'смывающей волны' "светлого запаха, водянистого и изнищенного жидкими иглами аниса", которая истолковывается сравнением "как до белизны разведенная настойка" и завершение этого ряда 'кокардами' и 'зрачками без белков' "фиалок", - все это выстраивается в последовательность 'алхимического процесса', претворяющего одно в другое (ср. в начале эпизода 'лабораторный образ': "На дне сухого подполья разрывчато, как солнце, горели четыре репчатые молнии"). Слова "От них закладывало грудь каким-то деревенистым плевритом" вводят типичный для Пастернака мотив 'задыхания, удушья', 'болезни'. Пастернаковская 'болезнь' - критический переходной момент в новое, высшего ранга состояние (см. Faugno 1980b, s. 140-142), которое не столько 'выздоровление', сколько 'биологическое перерождение' или 'трансформация биологического' в 'духовное' (тут заметим, что после 'болезни' пастернаковский "Я" включается уже в 'сферу культуры', в частности, заново учится 'ходить', что вовсе не означает 'ослабленности', а как раз повтор культурных навыков, но на ином ценностном уровне). Так в этом 'цветочном подвале' осуществляется переход от 'химических процессов' к 'биологическим'. Ставшая 'духом' "земля" включает в цепь превращений "Я", его 'дыхательный' процесс, который должен привести к трансформации в 'духовное' и где-то в далекой перспективе - в 'стихи'.

Локализация 'цветочных погребов' под "воющей галереей" и аналогичная локализация Венеции "на клоаке" подсказывает, что "клоака" эквивалент "цветов", но уже высшего уровня. Естественно поэтому ожидать, что "клоака" Ве-

неции обнаружит такие же трансформирующие - 'алхимические' - свойства, как и московские хранилища цветов.

- ⁷² Пастернаковская "зима" для пастернаковского 'поэта' - время творческое, при одном условии, том, что 'поэт' выключен из окружающего мира, отгорожен от внешнего зимнего локуса 'домом'. Внешний зимний локус - зловещ. Показательно при этом, что в большинстве случаев и разновидности снега (хотя бы "иней") носят у Пастернака характер вестников 'недоброго'. Вот один из обычных у Пастернака случаев, где этот смысл "снега" виден голым глазом (Пастернак 1959, с. 481-485; глава 19 части тринадцатой "Против дома с фигурами" романа "Доктор Живаго"):

"Погода испортилась. На дворе темнело. На двор залетели и стали летать, высматривая, где им сесть, две сороки. Ветер слегка пушил и раздувал их перья. Сороки опустились на крышку мусорного ящика, перелетели на забор, слетели на землю и стали ходить по двору.

'Сороки к снегу', - подумал доктор. И в ту же минуту он усыпал из-за портьеры:

- Сороки к вестям, - обращалась Сима к Ларе. - К вам гости собираются. Или письмо получите.

Спустя немного снаружи позвонили в дверной колокольчик на проволоке, который незадолго перед тем починил Юрий Андреевич. [...]

Вы за сестрою? - спросила Лариса Федоровна. - Симушка у нас.

- Нет, не за ней. [...] Нет, я совсем не за тем. Письмо вашему приятелю. [...]"

Примета, что "Сороки к вестям", подтвердилась. Письмо, которое читает Живаго, - от Тони, которая извещает его о своем намерении уехать в Париж. И именно теперь "пошел снег":

"Юрий Андреевич поднял от письма отсутствующие бесслезные глаза, никуда не устремленные, сухие от горя, опустошенные страданием. Он ничего не видел кругом, ничего не сознавал.

За окном пошел снег. Ветер нес его по воздуху вбок, все быстрее и все гуще, как бы этим все время что-то навестывая, и Юрий Андреевич так смотрел перед собой в окно, как будто это не снег шел, а продолжалось чтение письма Тони и проносились и мелькали не сухие звездочки снега, а маленькие промежутки белой бумаги между маленькими черными буквами, белые, белые, без конца, без конца.

Юрий Андреевич непроизвольно застонал и схватился за грудь. Он почувствовал, что падает в обморок, сделал несколько кавыляющих шагов к дивану и повалился на него без сознания".

- ⁷³ Сопоставление хотя бы только "Двора" и "Про эти стихи..." показывает две особенности пастернаковской модели мира. Первая из них - отсутствие в ней 'преисподней, ада' как локуса 'смерти'. Правда, соответствие градиционных локусов именуемых 'адам' у Пастернака есть и выражается такими же лексическими средствами. Тем не менее пастернаковский "ад" - не локус 'смерти', 'гибели', а локус 'духовного перерождения', локус и состояние, которые трансформируют один уровень бытия в другой, высший (ср. примечание 71). Если искать у Пастернака локуса 'гибели, смерти', то он обнаруживается не по вертикали, а по горизонтали, и то только в определенных условиях - во внешнем зимнем (метельном, бурном) окружении. Если же учитывать уже сказанное о свойствах пастернаковского мира, то 'гибель', 'смерть' должны выражаться в этой системе 'инертностью', 'однородностью', т.е. отсутствием членения как на отдельные индивидуализированные проявления мира ('субъекты'), так и на трехчленные цепи трансформации (см. примечание 68) - "Буря не месяц будет мечь. Концы, начала заметет."; отсутствием 'коммуникации' или

наличием 'ложной коммуникации' (ср. в выдержке из романа в примечании 74 сравнение "снега" с "промежутками белой бумаги", т.е. "снег" тут - полная информативная энтропия, нечто выключенное из 'семиосферы'), за которым может следовать 'беспамятство', 'забвение', а тем самым и - невозможность "повтора" и трансформации. Этим, в частности, объясняется пастернаковская "зима" как 'скульпторша' (ср. в "После вьюги": "Белой женщиной мертвой из гипса | Наземь падает навзничь зима. | Небо сверху любит лепкой | Мертвых, крепко придавленных век"), а 'смерть' получает вид 'застывших поз' (см. в "Охранной грамоте" роль "позы" в описании смерти Маяковского или отчаяния "Я" на пути из Берлина в Марбург). Выход из этого мира смерти - либо искусство, либо же внезапное прекращение "зимы", "бурана", "метели". Если "Я" отгорожен от "зимы" внутри "дома", то, как правило, - это "память". Во внешнем же мире - это вмешательство 'небес' а иногда - естественный природный цикл времен года.

В такой системе иначе обстоит дело и с категорией 'вечности'. Для пастернаковского мира вообще и его 'летнего' варианта, в частности, 'вечность' равна 'мигу' (ср. "Мгновенье длился этот миг, | Но он и вечность бы затмил" в стихотворении "В степи охладевал закат..." - Пастернак 1965, с. 167). Для 'зимнего' варианта 'вечность' - не переходное звено, а отсутствие чего-либо (ср. в "Городе" 1941 года - Пастернак 1965, с. 401: "Из чаши к дому нет прохода, | Кругом сугробы, смерть и сон, | И кажется, не время года, | А гибель и конец времен"). 'Вечность' в искусстве другая: это 'инвариант' или 'пре-текст', заключающий в себе все возможности трансформации мира, независимо от того, реализует он их или нет. Так, в "Охранной грамоте" Маяковский дан как инвариант его собственной поэзии(или: мира его собственной поэзии): "Он лежал на боку, лицом к стене, хмурый, рослый, под простыней до подбородка, с полуоткрытым, как у спящего, ртом. Горделиво ото всех отвернувшись, он даже лежа, даже в этом сне упорно куда-то порывался и куда-то уходил. Лицо возвращало к временам, когда он сам называл себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которого начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал" (Пастернак 1982, с. 282). Но это возможно в системе Пастернака потому, что "поэт" - не внешняя, а внутренняя категория поэтического мира:

"И как просто было это все. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась 'Владимир Маяковский'. Заглавье скрывало гениально простое открытгье, что поэт не автор, но - предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания" (Пастернак 1982, с. 264).

Вторая особенность пастернаковской системы - понятие 'ссылки'. Запертость, заключенность, в 'доме' - это текстопорождающее состояние. В этом отношении такая 'ссылка' родственна 'узничеству' романтиков. Как локус творчества, но не больше. Остальные аспекты романтического 'узничества' и романтической 'ссылки' получают у Пастернака отдельное выражение внешнего локуса губельной зимы. В остальных обстоятельствах пастернаковское 'узничество' (как, например, в "Еще более душный рассвет" или "Я помню грязный двор") - инертное, нетворческое состояние, накапливание 'взрывной' творческой - способной к трансформациям - энергии.

⁷⁴ Ср. аналогичную последовательность "мыгния" → "порог" в стихотворениях 4 и 5, которые могут считаться вариантами "вокзала" как 'таможни' и "рамы" как 'входа' во внутреннее пространство искусства. "Вокзал", кроме того, включается у Пастернака в целый ряд иных вариантов типа базара, рынка, площади (как локуса "встреч и разлук" - см. "Вокзал", Пастернак 1965, с. 69) и прогу-

лочного и музыкального зала. Так, замыкающая главка второй части "Охранной грамоты" посвящена описанию концерта "на пьянице", которая изображена как "закрытое великолепно освещенное помещение" (с дополнительным мотивом 'бани'). Не сложно увидеть, что "пьянца"-«музыкальный зал»-'баня' - не нечто противостоящее "вокзалу", а трансформация этого же "вокзала". Пастернаковская трансформация, как известно, - не произвольна, она опирается на потенциальные свойства исходного объекта. А в своих латентных свойствах "вокзал" и есть 'прогулочный зал с музыкой', а часто и с 'банями', т.е. с целебными источниками - см. у Даля (1978, т. I, с. 232, статья "ВОКСАЛЬ"): "сборная палата, зала на гульбище, на сходбище, где обычно бывает музыка". Ради полноты образа доскажем, что "вокзал" происходит от названия лондонского предместья, где устраивались прогулки и концерты - Vauxhall, которое в свою очередь воспринимается как лат. vox - 'голос, звук, гул, шум', но и 'мычание', 'магическая формула, заклинание' (последнее, кстати, проливает определенный свет на появление после описания "вокзала" упоминаний арены "средневекового турнира" и сразу за этим серии 'магических' слов "халва и Халдея, маги и магний, индия и индиго" и серии окриков перевозчиков), 'мычание' же получило свое продолжение в описании облика хозяина гостиницы, который "прорычал" а затем "'Хотите холодной телятины?' - не смягчая взгляда, рывкнул он" (Пастернак 1982, с. 246).

- ⁷⁵ Ср. аналогичный вход в 'историю' в стихотворении 5: "За прошлого порог...". Ошибочно было бы считать, что 'почернение от времени' - искажение "живописи", ее 'поверхности', под которой затем открывается "золотая топь" (ср. Флейшман 1981, с. 251 и 255-256), т.е. ее более истинный характер. 'Почернение от времени' однозначно квалифицирует "живопись" (и искусство вообще) как локус трансформированной в искусство истории (ср. "жилище векам" в 3), т.е. локус второго бытия истории. Этим конфликтность истории не снимается - ту она сигнализируется не "порогом", а "рамой" (о "раме" у Пастернака как признаке 'злокачественности' обрамленного см. в: Фагуно 1978, pp. 93-95), уводящей в 'колдовской, дьявольский' мир. 'Колдовство' в свою очередь - один из вариантов пастернаковских трансформаций мира в искусство (см. примечание 71). Венецианские 'трюмы-тюрьмы', как и "средневековый ад и мастерство" или "сражение", "каторга" (см. Пастернак 1982, с. 230) в размышлениях о Марбурге, - это пастернаковские локусы порождения 'духа' и "искусства", именно "месторождение", "золотая топь" и, наконец - "первичный омут искусства" (Пастернак 1982, с. 250; ср. примечание 73 по поводу 'уничтожения'). Отсюда, в частности, переход в ближайших абзацах к мотивам 'чудесного рождения' (т.е. рождественской ночи), 'магии' и 'фундуков' звучит совершенно последовательно и естественно (ср. хотя бы "Орешник" - Пастернак 1965, с. 181: "Орешник тебя отрешает от дня, / И мшистые солнца ложатся с опушки [...] О место свиданья малины с грозой, / Где, в тучи рогами лишайника тычась, / Горят, одуряя наш мозг молодой, / Лиловые топи угасших язычеств!" или такой же "орешник" в "Вечерело, Повсюду ретиво..." - Пастернак 1965, с. 368: "Вечерело. Повсюду ретиво / Рос орешник. Мы вышли на скат. / Нам открылась картина на диво. / Отдышась, мы взглянули назад", где 'вид сзади' - претворение истории Грузии в 'пре-текст', становящийся мифическим 'пост-текстом' (разбор см. в: Фагуно 1987d). Одно тут только остается пока загадкой: связь "ореха" и "орешника" с трансформирующим началом. Возможно, что эта связь восходит к народным представлениям об орехе как носителе оживляющих мир от инертного зимнего состояния громов и молний; возможно также, что в "орехе" видит Пастернак нечто родственное 'мировому древу', в частности - "елке"; судя по тому, как в стихотворении "Анне Ахматовой" с "орехом" сравнен у

него "ветер", можно говорить, что он - более высокий представитель 'знаний, мудрости, откровения', чем "ветер"; ср. в ранней редакции "Двора" - Пастернак 1965, с. 585: "Люди, там, словно с полярных морей, | Дует всю ночь напролет с Откровенья." и в "Анне Ахматовой" - Пастернак 1965, с. 200: "Каналы пахнут затхлостью укладок. По ним ныряет, как пустой орех, Горячий ветер и колышет веки | Ветвей и звезд. и фонарей, и вех, | И с моста вдаль глядящей белошвейки").

- 76 За этими мотивами и особенно за популярным у Пастернака мотивом 'рынка' (ср. в "Еще более душный рассвет" - Пастернак 1965, с. 136-137: "Накрапывало. Налегке | Шли пыльным рынком тучи, | Тоску на рыночном лотке, | Боюсь, мою | Баюча. [...] Как пыльный отзвук молотбы, | Как громкий спор в кустах. [...] Но - моросило, и, топчась, | Шли пыльным рынком тучи, | Как рекруты, за хутор, поутру, | Брели не час, не век, | Как пленные австрийцы") стоит древнее представление о 'торговле' как обмене сущностями (см. Фрейденберг 1978, с. 69-70, 133) или мене сущности. Это значит, что 'рынок' носит у Пастернака характер трансформирующего звена. Так, в "Еще более душный рассвет" "рынок" меняется "говором", "молотбой", 'выходом' "за хутор", т.е. куда-то 'в степь', т.е. уже оговоренными выше мотивами трансформации. Там, где трансформация не осуществляется и где не осуществляется 'обмен' ('коммуникация'), "рынок" получает характер локуса 'инертного состояния', родственного 'смерти' (таково 'топтанье' "туч", 'баюканье ими тоски "Я"' "на рыночном лотке" как 'товара для мены', таково "моросило" в отличие от привычного у Пастернака "дождя"), но одновременно это и состояние, предвещающее 'воскресение', 'перерождение'. С данной точки зрения показательно, что в Венеции "Я" поселяется в гостинице "близ Campo Morosini", где "Morosini" по своему звучанию родственно русскому 'моросить' (что получило свою экспликацию в описании концерта "на пьяцце": "Вдруг с потолка воображаемого балльного зала стало слегка накрапывать. Но, едва начавшись, дождик внезапно перестал" - на смену ему появляется "цветная мгла", "темно-оливковые пары" и 'тот свет': с одной стороны "пятиголовый остов собора", а с другой - "Тот конец площади казался подводным царством" с промежуточной "четверкой коней". 'Накрапывающий дождик', таким образом, переводит "пьяццу" в ранг всего 'мироздания', играет роль 'порога'). Но итальянское "Morosini" родственно пастернаковскому "моросило" и "стало слегка накрапывать" и по своему цветовому признаку 'темный' (фамилия Morosini восходит к названию заселявших Венецию мавров - Maure, More, - откуда, с одной стороны, "темно-оливковые пары", а с другой "что-то неитальянское" в хозяине гостиницы, да, может быть, и вся 'чернота' Венеции), а по семантическому - 'печальный' (пастернаковская "тоска"; "Morosini" можно читать и как производное от morosus - 'своеправный, упрямый; угрюмый; брюзгливый, придирчивый, педагогичный'; что реализуется затем в описании облика хозяина и его экономки). В итоге один из актуализованных смыслов "Campo Morosini" - 'Елисейские поля', куда греки поселяли своих легендарных героев (похоже на то, что пребывая в Венеции, "Я" одновременно находится в 'пре-тексте' европейской культуры, в пространстве греческих и более ранних мифов), но которые одновременно считаются и блаженным царством душ. При таком взгляде, понятнее становится смысл пастернаковских 'засыпаний' и 'пробуждений-воскресений' в Венеции. Сходство хозяина гостиницы с марбургским "обер-кельнером" сохраняется, но оно теперь уводит в греческую мифологию (поэтому, в частности, "Я" и может с ним общаться "на несуществующем наречьи", почерпнутом якобы из Данте "в оригинале": "оригинал" у Пастернака не столько 'текст', сколько "подстрочник" или 'пре-текст', исходная порождающая инстанция, а это значит, что "Данте в оригинале" - 'пре-текст' дантовских блужданий по кругам ада, т.е.

по крайней мере путешествие по мироустройству Улисса - ср. Lotman 1980; а в этом отношении появляются некие перспективы для интертекстуального чтения "Охранной грамоты" в связи с "Улиссом" Джойса).

- 77 В цикле "Путевые записки" соприкосновение "левкоя" ('земли') и "Млечного Пути" ('звезд, звездного неба'), как и в других стихотворениях, где "звезды" оказываются 'под ногами' и нельзя не 'топтать' их (ср. "Степь"), - это изначальное состояние пастернаковского мироздания, состояние, после которого следует переход в 'поэзию' и во 'вторую вселенную', в распаивающееся организованное пространство ("векам жилище"). Подобная картина была уже и в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 232: "Цветы и звезды так сближены, что похоже, и небо попало под лейку, и теперь звезд и белокрапчатой травки не расцепить."). Она предваряла отказ "Я" от философии и переход к стихотворчеству. Смешение "звезд" с "помоями" - повтор той ситуации. Как всякий пастернаковский повтор, он должен быть вторичным, 'пост-текстовым', и более первичным, 'пре-текстовым' одновременно, т.е. высшего ранга. Вторичность означает некую предшествующую фазу, некое предшествующее разъединение "звезд" и "помоев", возобновление же их смешения означает и качественно новую 'смесь', уже 'продукт', но еще и не финальный 'продукт'. Эта логика хорошо видна в раннем триптихе Пастернака "Три варианта" - "Июльская гроза" - "После дождя" (Пастернак 1965, с. 93-95), где сначала 'земля' и 'небо' даны разрозненно, затем образуется 'крошечный хаос' ("За окнами давка, толпится листва, | И палое небо с дорог не подобрано"), после чего наступает фаза повторной - но высшей - 'упорядоченности' ("Вот луч, [...] И миг недалек, как его уголек | В кустах разожжется и выдует радугу"). Самое интересное, однако, то, что в ранней редакции "После дождя" (Пастернак 1965, с. 588-589) стадия промежуточного 'хаоса' получает вид именно 'грязи, навоза': "Крепчает небес разложившихся смрад, | Смрад сосен и дерна, и теса и тополя, | Толченые травы текут и горят, | Их жилы порвались, сплелись и полопались. [...] Стекает тускнеющий блеск - и залечь | Плетется по трупам каштанов растоптанных. | И вот распластался он. [...] Но миг недалек, как кривой уголек | В кустах разожжется и высечет радугу" (тут отметим еще "кривой уголек" и его соответствие в "Охранной грамоте" под видом "канала", который "слепой кишкой уходил за угол, к дальнейшим чудесам", а "радуга" второго варианта получает соответствие в "ореховой гамме", подразумевающей и 'гамму красок' - 'радугу' и 'музыкальную гамму' - 'воксала', с дополнительным смыслом самой 'ореховости' как 'смеси' высокого и низкого, неба и земли, по смеси 'второй генерации' - ср. в "Орешнике": "Орешник тебя от р е ш а е т от дня, | И мшистые солнца ложатся с опушки | Т о р е ш к о й на плотное т л е н ь е п н я, | Т о мутно-зеленым о р л о м на лягушку"; см. еще примечание 75). В таком контексте и при такой логике пастернаковских последовательностей естественно ожидать, что "клоака" - это 'разлагающиеся небеса', которые в очередной стадии и на очередном шаге пастернаковских трансформаций окажутся 'второй вселенной'.

- 78 Предвокзальный канал, который "слепой кишкой уходил за угол, к дальнейшим чудесам этой плавучей галереи на клоаке", содержит в себе еще два существенных мотива - 'слепоту' и 'угловатость'.

'Слепота' продолжает мотив перехода через Альпы - "под слепыми Эдиповыми белками Альпов". В связи с Эдипом 'слепота' читается как особый дар 'зрения', 'видения незримого' (см. о слепоте как сверхъестественной зрелости в: Цивьян 1979, с. 201-207). На ее фоне 'слепота канала' опять 'вторична', высшего ранга. То есть, это прежняя 'Эдипова слепота', ставшая теперь (или: оказавшаяся теперь) всего лишь 'низом', т.е. планом выражения более проница-

тельного зрения. Показательно, что такие же две слепоты наблюдаются у Пастернака и в "Теме с вариациями". Сначала речь о 'слепнувших снастях', т.е. о 'слепоте вверху': "Был дик Открывшийся с обрыва сектор | Земного шара, и дика | Необоримая рука, | Пролившая соленый нектар | В пространство слепнувших снастей" (в: "Подражательной" - Пастернак 1965, с. 164). Затем: "Мчались звезды. В море мылись мысы. | Слепла соль. И слезы высыхали. [...] Мчались мысли, [...] Черновик 'Пророка' | Просыхал, и брезжил день на Ганге" (Пастернак 1965, с. 165). Небесный "соленый нектар" трансформируется в творческие "слезы" и "черновик 'Пророка'", а слепнувший 'дух снастей' - в слепнущую 'соль земли', т.е. тоже в 'дух', но принципиально стихогенно-космогонического порядка. Пушкинское разверзание высшей инстанцией ("Серафимом") "вещих зениц" 'Я-поэту' обернулось здесь 'всевидящей слепотой' самого мира в его единстве с 'поэтом' (тоже практически 'незрячим' из-за "слез").

"Угол" в какой-то мере родственен пастернаковскому "углю" (см. примечание 77). Но это тоже еще далеко не все. При переходе через Альпы "Лента полотна вилась разобщенными панорамами, точно дорогу все время совали за угол, как краденое" (Пастернак 1982, с. 242). Углов не мало и в Венеции (но тут им время от времени в определенном ритме противопоставляется 'круг': "арена средневекового турнира", "в самом углу обжорной арены", "по галерейному кругу", в "ледяной чашке катка"). Это "углы" сходные со стихогенными "углами" в "Про эти стихи". Ср.: "И дам читать сырым углам" и "Мы загнули из-за залитого луною фасада за угол, где был полный мрак", где "мрак" - еще не вербализовавшийся патрон Венеции Марк (Евангелист). Это особенно хорошо видно, если учесть, что "мрак" - новый вариант "дальнейших чудес", кроющихся за "углом" привокзального канала-"слепой кишки". Снятие "углов" - снятие зрительных преград. Это происходит постепенно - сначала "угол" и "арена" разъединены, затем "угол" вписан в "арену", а затем речь уже о 'кругах'. То же происходит и с галереей. Сначала это просто "галерея", затем - "трехсторонняя" (все пути выводят на, в частности, "дворец дождей и трехстороннюю галерею"), а в конце "галерейный круг". В 'кругу' видно уже все, 'круг' ничего не заслоняет. Снятие углов - это и снятие 'разобщенности', восстановление теряющегося единства и 'узрение' целого. Вторичное появление "углов" в Венеции (после Альп) означает несовершенство тогдашнего "совершенства", тогда открывшегося для "Я" принципа единства мира (самовлюбленной Микельанджеловой ночи), на новом уровне оно - прежнее "совершенство" - обнаруживает очередную свою 'угловатость', оно - всего лишь план выражения более фундаментального единства. 'Углы' это единство не только скрывают, но и план его выражения дают в разобщенном виде, как 'разобщенность' "панорам" в Альпах ("панорам" - "как краденых", т.е. тайных и тайно показываемых). Бывшую чем-то целостным Венецию 'углы' превращают в новое 'крошево', т.е. в некую родственную "помоям" и "клоаке" 'смесь'. Это 'смесь' еще не "золотая топь", это еще пока вариант знакомого "Я" с детства "музейного разлива" (ср. мотив 'ковров' как на выставке "отвесно спущенных в почную лагуну", с тем, что эти "ковры" - "из цветного мрамора", уже не тематические "репродукции", но еще и не "живопись" как таковая).

⁷⁹ В этом контексте и выбор "старой мытги" в "Дымились, встав от сна..." вместо 'заставы' можно читать как подиктованную переключкой с 'мыть' и нужным Пастернаку смыслом (воз)обновлять, возрождать. Ср. в "Теме с вариациями" в "Мчались звезды. В море мылись мысы...", где "мылись" - не только 'пребывали в море', но и "мылись"-'обновлялись', превращаясь в "мысли" (одновременно тут показан и процесс перебора поэтом 'правильного' плана выражения, адекватного плану содержания: "мылись" поправлено на "мысы", но и это не удовлетворительно, пока не сформулировался искомый инвариант: "мысли",

крившийся за планом выражения предыдущих двух лексем), а инициальная "Скала" уже в тексте не упоминается (ср. также перебор вариантов для 'скалы': "С усов обрывов, мысов, скал и кос, / Мелей и миль" - Пастернак 1965, с. 161.)

- ⁸⁰ Ср. в "Я видел, чем Тифлис..." упоминание "слив" как "языка чудес". Для "Охранной грамоты" это значит еще, что "судомойни" и "палатки фруктошников" - 'речегенные локусы', и что их 'язык' - "язык чудес", а в другом контексте - пастернаковское "несуществующее наречье" (однако гарантирующее коммуникацию и понимание).
- ⁸¹ Очевидным образом здесь активизируется и семантика морфемы "суд-" как 'суда, судилища' (см. потом переход от 'флота' к "панталонам", а от "панталон" и "брошки" к щели "для тайных доносов"; эта цепь и самостоятельна: ('brascæ') "панталоны" → "piante leone" → (brocca) "брошка" → "bocca di leone", но "ресторанной судомойней" она скрепляется в мотив 'государственного суда': корень ges- значит, в частности, власть, судебное дело, процесс). Кроме того с венецианским 'судом' "ресторанная судомойня" связывается как своей осведомленностью ("нам дали полезную справку", т.е. адрес как бы на другом конце города, адрес, которого не знал живущий по-соседству провожатый), так и тем, что отправляет "Я" и к "Campo Morosini", т.е. в 'Елисейские поля' (см. примечание 76), и 'в пасть' китоподобного хозяина гостиницы (ср. "катер" с "затонувшими усами" и хозяин "добряк, корчивший из себя страшилище, с усами á la Radetzki", с его 'военными' - 'марсовыми' - коннотациями), в облике которого преобладают черты более древнего римского Марса, чем позднейшего редуцированного варианта бога войны (см. статью "МАРС" в: Мифы 1982, т. II, с. 119-120), что и позволяет сообщить ему и некие черты 'льва' как предтечи Марка и как эмблемного льва Венеции.
- ⁸² После этого следует главка о постижении сущности искусства и гения (см. примечание 44) и главка 18, с ее рассуждениями о Библии и о 'языческой' трактовке эпохой Возрождения евангельских тем воскресения ("Введений", 'Вознесений', 'Бракосочетаний в Кане' и 'Тайных вечерь' с их разнузданно великосветской роскошью?", где грамматическое множественное число снимает с них ореол однократно и единожды явленного чуда). И лишь в финальной главке - 19 - серия "помой → топь" получает свое окончательное завершение. Но теперь это уже "цветная мгла", "темно-оливковые пары" и "подводное царство", т.е. весь универсум с его 'духовностью' ("оливковые пары", которые, с одной стороны, продолжают мотив венецианской "маслянисто-черной воды" и "дегтя" и "пуха", а с другой - эксплицируют связь венецианских 'грязных вод' с 'елеем'), с его 'очищенной материальностью' ("подводное царство") и промежуточной золотой колесницей 'Солнца-Аполлона' ("На соборном притворе золотом играла четверка коней", предваренная "цветной мглой", что можно читать и как вариант 'радуги' связывающей воедино небо и землю; кроме того "четверка коней" может быть воспринята и как намек на библейскую небесную колесницу Бога-Логоса и как отсылка к Четвероевангелию). Показательно при этом, что в образовавшемся 'круге' (см. примечание 78) центральное место - место мировой оси - занимает "Колоколыня св. Марка", которая "ракетой из красного мрамора врезалась в розовый туман, до половины заволакивавший ее верхушку". Это, как видно, та же позиция в такой же структуре 'круга', как и в финале стихотворения "Годами когда-нибудь в зале концертной..." (см. примечание 65). Но дело не только в этом. "Розовый туман" локализован в последовательности: мотив 'бани'-'очищения' → мотив 'дождя'-'логоса' (см. примечание 18) → мотив "иллюминации"-'озарения-от-

кровения' - "цветной мглы" - 'радуги' → мотив 'звука' ("колокольня") → "розовый туман" → "темно-оливковые пары", в которых → "прятался пятиголовый остов собора". "Розовый" - промежуточный между ветхозаветной 'радугой' и "оливковым" как символом Святого Духа, т.е. соотносится с Евангелием и Христом ("пятиголовый остов собора" - единство 'земного' и 'небесного', 'человека' и 'Бога' см. примечание 65). "Туман" восходит к "парам", которые восходят к "ресторанной судомойне" как эквиваленту 'бани' - (воз)обновления, а тем самым и к "помоям". "Мрамор" восходит к венецианским дворцам, о которых говорится как о "коврах из цветного мрамора, отвесно спущенных в ночную лагуну, как на арену средневекового турнира" (где "цветной" продолжается в "красном" и в "цветной мгле", а 'отвес' в вертикальной "колокольне", 'врезающаяся ракета' - продолжение "турнира" и знак 'победителя'; "ковры" же - символы вселенной). Но эти мраморные дворцы смешиваются с водой каналов, почему она и сравнивается с 'мраморным крошевом' ("маслянисто-черная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор"). "Мрамор" колокольни св. Марка - восстановленный 'новый мрамор' из прежнего 'крошева-воды' (и может читаться как 'камень веры' или 'столп истины'). "Ракета" имеет двойное значение. Она и *gocchetta* (уменьшительное *gossa*) - 'кудель', и *gascchetta*, восходящее к арабскому ('мавританскому') *ghat* - 'ладонь, рука'. Как 'ткань', 'кудель' колокольня св. Марка - инвариант "ковров", а в пастернаковской системе "Существования ткань сквозная" (в "Пока мы по Кавказу лазаем...", где "ткань" соотносится с 'реками' - 'водами'; в "Охранной грамоте" тот же мотив звучал в эпизоде перехода через Альпы под видом незримых "ручьев": "Легко было угадать, как развешаны они по крутизнам и спущены сучеными нитками вниз, в долину" - Пастернак 1982, с. 242; те "сученные нитки" в Венеции трансформировались в "ковры" - "мрамор", которые после превращения в 'мраморное крошево-воду' трансформировались в незримую 'кудель' - "ракету" бытия, в основу всего сущего). Как 'ладонь' и 'рука' колокольня св. Марка еще богаче своими смыслами. Как 'ладонь' - она трансформация "плавучей галереи" и всех 'флотских' мотивов, ибо 'ладонь' может означать и 'ригу', и 'поверхность озера, воды', и 'лапю', и поддерживающую мир Длань Господню (см. Даль 1979, т. II, с. 233, статья "ЛАДОНЬ"). Как 'рука' она - 'стойка, подпора' (см. у Даля в статье "ЛАДОНЬ" - там же), 'столп', 'колонна', а воздегая рука является символом голоса и песни (см. статью "HAND" в: Cirlot 1981, pp. 137-138), что объясняет появление "колокольни" среди "концерта", с одной стороны, а с другой - в промежутке между 'бычьим, львиным' 'рычанием' хозяина гостиницы (уподобленного св. Марку) и финальным "Созвездьем Гитары". Присутствующий в "колокольне" мотив 'руки' завершает не только эволюцию хозяина гостиницы (который "заложив руки за пряжки подтяжек, забарабанил пальцами по волосатой груди"), но и эволюцию грязной водной стихии Венеции, которая раз уподобляется "рукавам", а в другой - "панталонам": "От времени до времени они подымали нас на короткие мосты из горбатого камня. Тогда по обе стороны выгибались грязные рукава лагуны, где вода стояла в такой тесноте, что казалась пресидским ковром в трубчатом свертке, едва втиснутым на дно кривого ящика". Согласно пастернаковской последовательности, "рукава" оборачиваются 'низом' - "панталонами", но низом высшего ранга, который теперь устремлен ввысь в виде воздетой руки. Если же учесть, что Венеция изображается и как "рукава" и как "панталоны", то она - "лицо" ('личность') "итальянской комедии", которая есть не столько *commedia dell'arte*, сколько "Commedia" Данте, названная позже "Божественной комедией". Последовательность "рукава → панталоны", а не обратная, значит еще, что Пастернак должен был иметь в виду символику 'ног' как 'лучей', 'энергии', 'движения' и 'души' (см. статью "FOOT" в: Cirlot 1981, pp. 111).

- 83 На мотив 'смеси' у Пастернака и его отличие от Мандельштамовского 'смешения' обратил внимание Жолковский (1974, с. 25-26):

(5) Пастернак любит образы 'с м е с и , с м е ш е н и я', выражения типа пополам, наполовину:

(26) С песком и солнцем пополам; Водю с солнцем пополам; ...в сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех и труд, и долг, и воз- дух...; Сосновою снотворной смесью; ...стежки и дорожки Позарсли наполо- вину; ...вьюга Все смешала в одно.

Мандельштам любит 'п р и м е с и , п о л о в и н ч а т о с т ь':

(27) ...к зловещему дегтю подмешан желток; привкус несчастья и дыма; кислосладкая земля; язык солоно-сладкий; Течет вода на вкус разноречива, - Полужестка, полусладка, двулична.

Различия очевидны. Мандельштам предпочитает в 'смеси' либо недостаточ- ность одного из компонентов (подмешан, привкус), либо неустойчивость, по- ловинчатость соединения, так что в любом случае выражается тема 'неустой- чивых, неполноценных состояний'. У Пастернака 'смешение' - разновидность полноценного 'контакта'. Кроме того, мотив 'наполовину' часто выразит не только 'контакт', но и 'интенсивность' идею 'большое количество', представ- ленную разновидностью "п о Х , д о с а м о г о Х - а", ср.:

(28) Позаросли наполовину; Полкомнаты заслонено; осев до осей; затер- того до самых труб; ночь до рассвета просижена; вода по пояс небосклону", к чему следует примечание 15 (там же, с. 26):

"Проекцией пары сходных, но и различных инвариантов ('смешение, попо- лам'/'примесь, половинчатость') в орудийную сферу является с и н т а к с и - ческая запутанность, выражающая у двух поэтов соответственно разные темы. Известна сбивчивость, а иногда и головомомная затрудненность синтаксиса Пастернака, особенно раннего, доводящего подмену синтаксичес- ких функций иногда до полной неразличимости (см. Левин 1966, с. 199-215), ср. хотя бы: ...Окутывай, опутывай, Еще не всклянь темно! Ночь в полдень, ли- вень, - гребень ей! На щебне, взмок - возьми! И - целыми деревьями В глаза, в виски, в жасмин!, а также "Звезды летом", финал "Заместительницы" и мн. др. К проблеме синтаксической неоднозначности у Мандельштама внимание автора было привлечено посвященным ей докладом Ю.И. Левина, в частности, примером: Все перепуталось и некому сказать, что, постепенно холодея, Все перепуталось и сладко повторять: Россия, Лета, Лорелея... Ср. опутывай/пере- путалось в предметной сфере (в этих же примерах)".

Замечания Жолковского, естественно, остаются в силе. В них только необ- ходимо ввести внутреннее членение соответственно уровням пастернаковского 'смешения': по своему статусу 'смесь' одного уровня не равна 'смеси' другого, Функционально же эти смеси не завершаются 'контактом'. 'Контакт', правда, осуществляется, но он всего лишь начало трансформирующего процесса, в результате которого должно возникнуть некое качественно новое целое, ни- какой 'смесью' уже не являющееся (другое дело, что это 'новое целое' может повторно стать 'компонентом' новой 'смеси'). Синтаксис, действительно, отражает 'смешение' на тематическом (предметном) уровне пастернаковского мира, но чаще всего - не в пределах одного предметного уровня (одного ста- туса) а разных уровней (разных статусов). В случаях, когда 'смешение' касается одного уровня, пастернаковский синтаксис не запутан. Он запутан тогда, ког- да осуществляется переход к другому уровню (качеству, статусу). Так, напри- мер, по отношению к "Охранной грамоте" вовсе нельзя говорить о запутан- ности синтаксиса. Но в ней явно запутана композиция, т.е. переход от мотива к мотиву, но опять-таки не одного и того же ранга, а разных рангов. Таков, например, переход от описания венецианского флота к лингвистическим рас- суждениям о слове "панталоны", затем о "гильотине", превратившейся в "дам-

скую брошку" и возврат к мотиву "штандарта" уже как венецианской "эмблемы льва", но на этот раз как 'пасти льва', т.е. имеющей вид львиной пасти "щели для тайных доносов", а не как эмблемы венецианского флота. Эта композиционная запутанность на уровне мотивики - следствие 'многоярусности' онтологического статуса описываемого объекта, который похож на матрешку ("три великолепно вотканных друг в друга столетия"). На уровне плана выражения - следствие расхождений (или: омонимии) между русским языком текста и "несуществующим наречьем" субъекта повествования. Ошибочно было бы считать "Я" Пастернаком, хотя "Охранная грамота" и носит черты "автобиографии". И это "Я" вовсе не повествует 'по-русски' - он повествует на *interlingua* или, если угодно, на *lingua mentalis* (который можно именовать 'языком поэзии' или 'языком искусства' изоморфным 'языку' самого повествуемого мира). С этого и начинается "Охранная грамота" - со встречи ('невстречи') с Рильке, говорящим якобы по-немецки, якобы знакомом "Я", но еще решительно ему непонятном, поскольку "Я" еще не 'поэт': "Втроем с отцом они говорят о чем-то одном, но женщина перекидывается с мамой отрывочными словами по-русски, незнакомец же говорит только по-немецки. Хотя знаю этот язык в совершенстве, но таким его никогда не слышал. Поэтому тут, на людном перроне, между двух звонков, этот иностранец кажется мне силуэтом среди тел, вымыслом в гуще невымысленности" (Пастернак 1982, с. 192). 'Немецкий язык' в этом случае - 'язык культуры и поэзии' (такая, во всяком случае, мифема укрепила за ним в русской культуре), и тем не менее в варианте Рильке он для "Я" - 'неслыханный'. Тем самым Рильке возводится в ранг 'поэта поэтов'. Поиску и обретению 'поэтической грамоты', овладению "Я" 'поэтическим языком' и посвящено все действие "Охранной грамоты". Казалось бы, что замыкающий текст "Маяковский" - противопоставление "Рильке" (Рильке - "силуэт среди тел", а Маяковский дан как измеримое и объемно и возрастно человеческое тело - см. об этом в: Pomorska 1972, p. 46). Тем временем тут, наконец, 'найден' искомый 'поэтический язык', который не является ни одним из существующих этнических языков, а оказывается исходным 'стихогенным феноменом', 'пре- и пост-текстом', а в итоге - 'автором поэта' или 'поэтом поэта' (как инициальный Рильке) и "охранной грамотой" - обратное сюжету "В поисках утраченного времени" Пруста, так как тут ничего не 'утрачено', наоборот - обретается. А обретается 'язык', которым написан другой фундаментальный роман XX века - "Улисс" Джойса, 'чудесная смесь' всех языков или 'транс-язык' (см. примечание 73).

Заглавный термин 'охранная грамота' вводит, естественно, и политические коннотации, проблему 'поэт и власть', но все-таки в пастернаковской системе они второстепенны. На первое место выдвигается смысл, который в другом месте формулируется у Пастернака как "пропуск за порог", в 'бессмертие' (см. "Красавица моя, вся статья..." - Пастернак 1965, с. 363). Причем это "пропуск" во 'вторую вселенную' - в историю ("векам жилище"), где результирует как 'смесь' народов, свойств самого мира, так и 'смесь языков', создавая 'народ' или его пастернаковские эквиваленты - 'человека', 'поэта'. Ср. именно такое понимание окончательного 'эффекта' 'смеси' в "Волнах" в "Уж замка тень росла из крика..." (Пастернак 1965, с. 348):

Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нужность, ад на рай,
Теплицу льдам возьмем подношьем,
И мы получим этот край.

И мы поймем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь

Успех и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь.

Чтобы, сложившись средь бескормиц,
И поражений, и неволь,
Он стал образчиком, оформясь
Во что-то прочное, как соль.

- ⁸⁴ "Поэт" = "Окно на Софийскую набережную", т.е. "окно" на 'божественную мудрость'. Эта мудрость одновременно эквивалентна "реке" - пастернаковской воде как 'логосу' (см. примечание 30) и как символу преходящего времени. "Мышиные модрочки | С пастью не одного пасюка" (т.е. 'водяной крысы') - повтор 'логоса' и 'времени', 'вечного' и 'преходящего'. 'Мыши' в мифологических представлениях связаны с 'мудростью небес', с громами и молниями, и со 'словом' как древние соответствия Муз (см. Топоров 1977), 'крысы' - со 'смертью' (с подземным царством, с 'полями Нептуна'). У Пастернака они играют роль агентов "Я", его 'чувств восприятия' высылаемых в мир и приносящих оттуда 'знание'. С другой стороны, эти же 'мыши' и 'крысы' - соответствия обычных земных 'чувств' "Я". Освобождение от 'мышей' - отключение "Я" от бытового (физического) уровня, после чего возможно появление "песни", "тайны". Возвращающиеся 'чувства' "в эти поры домой" (= 'в поры тела' и 'поры души-дома-поэта') 'перерабатывают' "оттаявшую" "Снедь песни, снедь тайны" и ведут к ее 'вербализации'. "Когда я танцую от боли" - 'стихотворческий процесс', поразительно точно воспроизводящий 'мышиную пляску-свисты' перед грозой, т.е. перед явлением Логоса (о мышинной пляске см. в: Топоров 1977, с. 51-55 и след., где показана также более древняя, чем известная по популярным мифам, связь с мышами как предтечами Муз Аполлона Мышиного - Apollo Smintheus'a или Аполлона Мусагета, т.е. Мышевода). Заключительный стих "Свистят мокроусые крови в крови" показателен в двух отношениях. Во-первых, пастернаковский "'Я"-поэт' с его стихогенным началом локализован внутри себя, на своем нижайшем биологическом уровне ('поэтическое' тут не ниспосылается свыше, а исходит из глубин 'материи'). Во-вторых, он устроен по принципу 'одно в другом' ("крови в крови") с явным погружением 'вглубь' ("в подполье") как к 'хранилищу' или 'истоку' стихогенного начала, 'пре-текста'.

В этом контексте вряд ли будет натяжкой видеть в 'усатом пароходике' в Венеции ("Катер потел и задыхался, утирал нос и захлебывался, и тою же невозможной гладью, по которой тащились его затонувшие усы, плыли по полукуругу, постепенно от нас отставая, дворцы Большого канала" - Пастернак 1982, с. 243), в промежуточных "дохлых крысах" а затем в 'усатом хозяине гостиницы' (там же, с. 246) наличие связи со 'стихогенной первоматерией' и с предтечей Муз, с 'пра-поэтом'.

- ⁸⁵ Заметим, что 'небосвод' (уже очередной, 'новый') ведет тут себя так же, как и проходящий сквозь 'игольное ушко' "небосвод" в "Волнах" (см. примечание 47).

'Переваливание' "Я" из "дегтя в пух, из пуха в деготь" напоминает венецианский карнавал. Упоминание же рядом "снежной пыли" ведет к более древней основе карнавала, с одной стороны, а с другой - к славянской - русской - святочной традиции и к Маслянице (о внимании Пастернака к этой народной обрядности см. в: Е. Пастернак 1976). Тут имеется в виду смешение основных категорий мира, снятие с них дифференцирующих признаков ("деготь" и "пух", собственно, эквивалентны и одноранговы в древних представлениях) и тем самым лишение старого мира его структурности, после чего этот мир

должен 'воскреснуть', возобновить свою структуру как 'новую'. Эта схема у Пастернака выдерживается, с той разницей, что нет у него 'возобновления', вместо этого у него предполагается 'обновление', переход в новое качество. "Деготь" играет тут роль 'очистительной воды' (он в мифопоэтических народных представлениях есть именно 'дождь, вода'). "Пух" же - новой, обновившейся 'телесной оболочки' (волшебной наузы, меняющей прежний облик героя: таковы в русских сказках набрасывания или кража 'науз-перьев' купающихся 'красавиц-лебедей'). В итоге 'переваливань' "Я" "из дегтя в пух, из пуха в деготь" - не 'вываливание' его в 'дегте и пухе' (ставшее позднее знаком 'позора' в народной обрядности), а многократная мена облика и периодическое обретание все более существенной 'наузы'. Потеряв свой исходный (некое исходное состояние) облик и обретя некий требуемый уровень 'бестелесности-духовности' "Я" и может теперь проделать обратный путь в гостиницу, но, заметим, что этот обратный путь уже не совершается по 'каналам и улицам', он ведет 'по небу': "у меня сложилось такое чувство, будто я только что пересек расстояние, равное здешнему небу Венеции, в направлении, встречном его движенью" (Пастернак 1982, с. 245), где "встречность" движения "неба" явно указывает на 'полет-вознесение', и, кроме того, 'готовность' неба принять его в свои чертоги. Но это не конец 'карнавального' мотива. В гостинице начинается 'обжорство' - 'карнавальный мясоед' (слово "карнавал" восходит к *carpus-navalis* - 'колесница-корабль', что находит свое отражение в мотивах 'пароходиков' и 'флота'; а в итальянском *carne vale!* - 'да здравствует плоть!', что стало 'чревоугодием'; последнее у Пастернака, однако, переосмыслено - 'еда' здесь как раз - 'уничтожение плоти': "холодная телятина", предложенная хозяином гостиницы, есть, собственно, сам этот хозяин, если учесть пока лишь его внешний 'бычачий' вид и затем упоминание "обжорной арены", подспудно отсылающей к корриде). Еда вообще и поедание мяса особенно - древнейший ритуал 'гостеприимства': он означает мену сущностями с прибывающими, 'гостями', и приобщение их к 'своим'. Теперь следует ожидать, что "Я", поменяв сначала физический облик (валяясь в "дегте и пухе"), получит сущность хозяина гостиницы. Это и происходит: 'гостиница' в древних представлениях, и особенно - римских, - преисподняя. Угощение происходит во "дворике", после же угощения "Я" поднимается "по узкой лестнице" на "чердак" ('под небеса'), а просыпается в нем как в "светлой [...] каюте" (как бы в локусе ранней своей лирики, но с измененным знаком, если иметь в виду "Венецию" - см. Смирнов 1985, с. 40-42) и обретает "дар ясности", дар 'откровений' ("Меня это открытье не удивило. Тут нет ничего чудесного. Наши невиннейшие 'здравствуйте' и 'прощайте' не имели бы никакого смысла, если бы время не было пронизано единством жизненных событий, то есть перекрестными действиями бытового гипноза" - Пастернак 1982, с. 247, где "здравствуйте" и "прощайте" - более чем формулы вежливости: это иначе вербализованный цикл, так сказать, 'карнавальных' воскресаний и умираний, а пастернаковских трансформаций). О гостинице как 'преисподней' и о 'еде' как мене сущностей см.: Фрейденберг 1978, с. 65-66, 159, 547 и Фрейденберг 1982, с. 681-682.

⁸⁶ Если мотив 'чрева' и 'дегтя' связывать с представлением о преисподней или 'пекле, аде', то "горелки" следовало бы читать как соответствие 'тартара', по Гомеру - наиболее 'глубокой бездне', 'месте казни', которому противостоят Елисейские поля, тоже преисподняя, но имеющая характер блаженного локуса. Пастернак, видимо, учитывает эту структуру и иерархию, так как именно здесь строит поворотную точку в странствии "Я" по Венеции и отсюда направляет его к *Campo Morosini*, т.е. именно к Елисейским полям (см. примечание 76 и 81).

87 Есть еще несколько общих мест между разбираемым эпизодом и "Про эти стихи". В обоих случаях упоминается рождественская ночь. Рождество и несколько других зимних праздников народно-христианского годового цикла имеют у Пастернака особый статус - это моменты (помимо окружающей 'смерти-зимы' - см. примечание 73 и Faugno 1978) 'распахивающегося мирового окна' (ср. в "Когда разгуляется" - Пастернак 1965, с. 455-456: "Стихает ветер, даль расчистив. | Разлито солнце по земле. | Просвечивает зелень листьев, | Как живопись в цветном стекле. | В церковной росписи оконниц | Так в вечность смотрят изнутри | В мерцающих венцах бессонниц | Святые, схимники, цари. | Как будто внутренность собора - | Простор земли, и чрез окно | Далекий отголосок хора | Мне слышать иногда дано"), открывающейся структуры мироздания.

В обоих случаях имеет место 'спуск в ад' как стихогенный локус (ср. примечание 85). И в обоих случаях имеет место акт 'питья' - тут "компоты" и "пиво", в "Про эти стихи" - "вермут", причем все это напитки 'перестраивающие' "Я" и родственны волшебному питью, зелью, отраве ("вермут" вызывает "дрожь", а сам как лексема восходит к 'полыни').

В обоих случаях речь о 'смеси', которую можно определить как 'кутью'. В "Про эти стихи" она не названа, но восстанавливаема по мотивике текста (см. Faugno 1978), в "Охранной грамоте" она названа "халвой", состав которой почти такой же: орехи, мука, мед, елей (масло). При этом легко увидеть, что все это актуализованные мотивы в венецианских главках "Охранной грамоты": "орехи" упомянуты тут же после "халвы" (с. 243), затем речь о "снежной пыли" дробленого "в ступках" "мрамора" (что соответствует 'снегу'-'крупы'-'манне небесной' в "Про эти стихи"), "деготь" - народная мифопоэтическая метафора небесного 'дождя-меда', поддерживаемая тут фразой "жужжали горелки", где "жужжали" вводит подспудный мотив 'пчел', одинаково связанных как с миром небесным, так и с миром подземным (о связи пчел с подземным царством, с водяным, с лешим, с Волосом-Велесом и "коровьим богом" см. в: Успенский 1982, с. 84-85, 118; о связи пчел с поэзией говорить уже не приходится, зато отметим наличие связи хозяина гостиницы с Тельцом, Туром, а тем самым с Волосом-Велесом и поэтическим началом, что вербализовано в виде солнечных бликов на чердаке: "Зайчики, светлой мелюзгой ро и в ш и е с я на потолке" [с. 247] и "обер-кельнера" - слово "кельнер" восходит к cellarium - 'подвал, подполье, погреб' и cella - 'жилая комната', 'кладовая', 'придел храма', 'ячейка в пчелиных сотах'; догадка - вербализация - об "обер-кельнере" осеняет "Я" в последовательности: "зайчики" = символ бытия и прокреации → "роились" как вербализация прокреации и 'множество' → "говорили" как их 'речеспособность' или 'речегенность' [хотя, может быть, это только указание Пастернаком на их значимость] → 'кладовая' с некими 'обрядными предметами' как "пряная метелка на колечке", "колотушка", "мази в жестянках", "мел" → "обер-кельнер" с "обер-" как 'верховный, главный', а "кельнер" - 'слуга', но и с возможным прочтением 'жрец' или даже 'бог пчел'). О мотиве - уже очевидном - 'масла' можно досказать только, что "маслянисто-черная вода" станет в финале "темно-оливковыми парами" с явным наличием 'оливок', т.е. маслин и смысла 'елея-духа', в промежутке бывшая "золотой топью" живописи, что напоминает о связи живописи с 'маслом' (масляными красками) и - через "репродукции" и "зайчиков" о ее связи с 'медом' (в итоге: с 'кутьей'-'халвой', хотя бы из-за "ореховой гаммы" и возможной 'ореховой' "рамы"). Если учесть перечисление на странице 251 мотивов венецианской живописи - "Введение", "Вознесение", "Бракосочетание в Кане", "Тайная вечеря" - то откроется и еще одна перспектива: "халва"- "золотая топь"- "живопись" как 'кутья' и есть содержание всей этой живописи, т.е. живописи как изображений нет, есть именно мистическая 'кутья-причастие'; едва ли случайно перечень картин завершается

"Тайной вечерей". Другая перспектива открывается и на путь "Я": данный перечень картин - это в редуцированном виде проделанный по Венеции путь "Я" и причащение к "живописи"- "тайной вечере": 'введению' соответствует путь до "ресторанных судомоев", за ними следуют 'вознесение' и 'бракосочетание' в гостинице под видом обмена сущностей и ночи в женской камере, 'тайной же вечере-причастию' соответствует "золотая топь", о которой говорится: "С о в к у с о м ее горячих ключей я был знаком с детства по репродукциям и в вывозном музейном разливе" (с. 250), где "разлив" дополнительно подсказывает связь с 'вином' как наиболее существенной формой причастия. Можно к этому добавить и такое наблюдение: в Милане "Я" 'причащается' "снежной пробкой", где 'снег' в пастернаковской системе бывает и 'манной небесной', не вполне осознавая ее значение и как бы реализуя смысл библейского *man-hu* = 'что это есть? что это такое?', а в Венеции 'снег' уже "в разливе" с коннотациями 'весны' и пасхального периода, "пробка" же в тот же "разлив" вписывает значение 'спиртного' (ср. примечания 42, 70 и стихотворение "Все снег да снег, - терпи и точка..." в примечании 30).

- ⁸⁸ Судя по мотивному составу текста, Пастернак явно использует название "Венеция" как исходный порождающий семантический комплекс, выбирая однако близлежащие к *venetus* слова и избегая значения самого *venetus* - 'цвета морской волны, лазоревый, голубой' (ср. приводимый Флейшманом - 1981, с. 251 - отрывок из Асеева, совпадающий с этим значением и разительно контрастирующий с несколько позже возникшим пастернаковским). Так в пастернаковской "Венеции" звучат: *venepatus*, *venenum* - 'отравленный, ядовитый', 'волшебный, магический', 'язвительный, колкий'; 'волшебное питье, зелье, чары, волшебство'; 'отрава, яд', 'гибель, несчастье', 'краска, красящее вещество'; *venter* - 'брюхо, живот', 'чревоугодие, обжорство', 'материнское чрево'; *venditor* - 'продавец' и ряд других.

При этом интересно, что в этой Венеции почти нет венецианок. Они упоминаются всего дважды. Раз до переломного момента в странствии (Пастернак 1982, с. 245): "По горбатым мостам проходили встречные, и задолго до ее появления о приближении венецианки предупреждал частый стук ее туфель по каменным лешадкам квартала", где "венецианка" не 'видна', а только 'слышна', и где она подменяет собой всех "встречных": "проходили встречные, и задолго до ее появления". "Стук" же затем трансформируется в "ступки" дробящих "мрамор" "машин". Эта "венецианка" - сама 'перестраивающаяся' Венеция, отчего ее еще не видно.

Венецианки появляются лишь в финале, в 19 главке, после эпизода концерта на пьяцце. Но опять "они быстро скрывались под партиками", у них нет 'лица': "Когда они оглядывались, на вас уставлялось смертельно насурмленное лицо черного венецианского платка" - их лицо оказывается 'лицом черного платка'. Они охарактеризованы еще только походкой в темпе "*allegro irato*" ('быстро-живо и гневно' и 'весело и гневно'), который соответствует "черному дрожанию иллюминации в белых царапинах алмазных огоньков" (с. 253). Музыкальный термин для походки напоминает начало этого эпизода: "Вечером накануне отъезда на пьяцце был концерт с иллюминацией", и ставит знак эквиваленции между 'венецианкой' и 'концертом'- 'музыкой'. "Гибкий стан" в свою очередь ассоциируется с 'гибкостью' Блоковской Кармен и мандельштамовской "гитапой"- 'Ахматовой'. Результат таков, что пастернаковская "венецианка" оборачивается самой 'Венецией', но 'Венецией' - 'Carmen' - 'песнью'. Оборвавшееся "гитарное арпеджио" и поиск на небе нового "Созвездья Гитары" трансформируют 'венецианку-Венецию-песнь' в 'песнь космическую'. Небо и земля снова соприкасаются друг с другом (ср. повтор смешения 'злока-

чественных помоев и звезд' в начале и смешение 'черной иллюминации с алмазными огоньками'), но на ином уровне. "Черная иллюминация" повторяет смысл темпа походки 'весело гневно', и в обоих случаях это оксюморон. После прочтения "колокольной св. Марка" как 'мировой оси' и 'Евангелия' (см. примечание 78) 'черная иллюминация' читается как 'незримый божественный Свет' и 'неслышимый божественный Звук-Логос'. "Алмазные огоньки", в свою очередь, восходят к "мрамору", но уже 'новому' (см. примечание 78), ставшему теперь 'твердью небесной' (ср. в "Пока мы по Кавказу лазаем..." определение небес как "свода из мрамора", а в "Волнах" в "Здесь будет спор живых достоинств..." определение небосклона как "глазного хрусталика"). Но у Пастернака здесь реализуется и символический смысл 'алмаза': *adamas* - 'твердый металл, сталь, железо, медь; алмаз; непреклонность'; *adamanteus* - 'стальной', 'твердый как сталь, несокрушимый'; *adamo* - 'полюбить'. В общей символике алмазу приписывается значение светоносного мистического Центра. В христианской традиции алмаз, наравне со сталью, знаменует несокрушимую твердь небесную и Славу Господню.

'Предупреждающий' "стук туфель" 'венетианки' трансформировался здесь в "смертельно насурмленное лицо", где 'сурьма' и есть 'предупреждение': *anteponium*, *ante* и *monere* - 'напоминать, обращать внимание', 'уверещать', 'вдохновлять', 'учить', 'предвещать', предсказывать'. Так 'венетианка-музыка' становится 'вестницей' Славы Господней и 'вечности' (а точнее: напоминанием о вечности), а с другой стороны - планом выражения ('черным', 'звуковым') незримого мирового Центра.

Такое прочтение позволяет явственнее увидеть в этой 'венетианке' трансформацию "гондолы", встретившейся "Я" тут же за мостом Риальто (см. примечание 89).

- ⁸⁹ Первая, увиденная "по ту сторону Риальто" гондола "была по-женски огромна, как огромно все, что совершенно по форме и несоизмеримо с местом, занимаемым телом в пространстве. Ее светлая гребенчатая алебарда легко летела по небу, высоко несомая круглым затылком волны. С той же легкостью бежал по звездам силуэт гондольера. А кlobучек кабины пропадал, как бы вдавленный в воду в седловине между кормой и носом" (Пастернак 1982, с. 244). Эта гондола уподоблена полулежащей женщине, так, что "кlobучок"- 'пуп'- 'лоно' оказывается "как бы вдавленный в воду". Если обратить внимание, что эта гондола проплыла через канал "наперерез" пути "Я", то в данном случае реализуется как бы вторичное вхождение "Я" 'вовнутрь, в чрево' Венеции- 'женщины', которое и оборачивается 'восхождением вверх'.

"Алебарда", "несомая круглым затылком волны", определенная как "гребенчатая" уподоблена здесь 'гребню в волосах'. 'Гребень' - украшение, но этот - еще неэксплицированный вариант "гильотины"- "брошки": алебарда - род оружия, острое копье с секирой (буквально: *Helmbarte* - 'топор с древцем'). Но 'гребень' является также и эротическим символом, и атрибутом магии, волшебства, заволаживания (и в этом отношении является орудием воздействия на память-забвение другого, орудием перестройки личности - по этому не случайно Пастернаком подобрана серия "алебарда - гильотина" с общим признаком 'усекновения головы'), и связан с небом, особенно как орудие вызывания дождя и гроз, а тем самым и с поэтическим творчеством.

Определение "светлая" - аналитический эпитет по отношению к "алебарде", что показывает, что Пастернак разлагает немецкое *Hellebarde* на *die Helle* - 'ясность, свет, блеск, прозрачность, рассвет' или *das Helle* - 'светлое, свет', 'кружка светлого пива' и *der Barde* - 'бард, певец, поэт'. Так "гондола: Венеция: венетианка" оказывается носительницей поэтического творчества, творчества, объединяющего в себе 'верх' и 'низ' и являющегося эквивалентом 'мировой оси'.

"Алебарда", правда, - оружие. Но напомним, что у Пастернака мотив 'оружия' устойчиво связан именно с 'поэтическим' началом (см. 4.2., где, в частности, приводится пример из "Приближенья грозы", в котором речь о "гранате"; теперь можем досказать, что там "граната" может читаться, и как 'яблоко граната', т.е. как символ единства жизни и смерти и периодических возрождений). Кроющийся в "алебарде" признак 'декапитации' следует читать (особенно в виду наличия 'гребня') как вариант всех пастернаковских 'одурений', 'неистовства', 'одержимости', 'потери здравомыслия', 'задыханий', 'болезней', 'казней' знаменующих выход в 'поэтическое состояние' (что родственно пониманию поэтической одержимости у Платона - см. Топров 1977, с. 33-34). В данном случае 'декапитация' - не 'казнь-наказание', а наоборот 'высший дар поэтического'. Вот поэтому "гильотина" и могла превратиться в "дамскую бо-рошку", однако, культура, которая это сделала, сама должна быть 'поэтом' (см. примечание 69). С другой стороны, 'гондола с алебардой', ставшая в финале 'смертельно насурмленным лицом черного венецианского платка' и 'агрессивностью' 'венецианок', оказывается - как носитель 'поэтического' - 'охранной грамотой' поэзии и культуры и по отношению к 'смерти' и по отношению к 'пошлости'. "Насурмленное лицо" - 'начерненное лицо', т.е. и 'лицо вечности' ("черного венецианского платка" - 'неба') и 'не-лицо', 'защитная карнавальная маска', 'вечность играющая в жизнь-смерть': "смертельно насурмленное лицо" ставит 'смерть' в позицию 'макияжа, маски, не-истинности', не снимая тем самым 'предупреждения' о 'смерти' и 'напоминания' о 'вечности' по отношению к миру 'пошлости'. Имея же связь с 'вдохновением' (см. примечание 88), "смертельно насурмленное лицо" является одновременно и 'напоминанием' по отношению к 'поэту', 'художнику' о требуемой от него искусством жертве, 'декапитации', об обязательном переходе в инобытие. Так решается и парадокс "походки" в темпе *allegro irato* - 'живо, весело и гневно', и "царапин алмазных огоньков", где "алмаз" значит и 'быть несокрушимым' и 'любить' (см. примечание 88). 'Оглядка' традиционно соотносится с представлением о 'смерти'. У Пастернака 'огладка' его 'венецианок' играет сходную, но все-таки другую роль. Она переводит венецианскую реальность в ранг трансцендентного. Это прекрасно видно в последовательности описания, которое построено на буквальном и переносном переводе с одного языка на другой, с одной реальности на другую: "Среди гулявших *быстро и гневно* проходили женщины" → переводное звено: "Когда они *оглядывались*" → полученный перевод: "на вас уставлялось [...] *лицо* черного венецианского платка. Их *быстрая* походка в темпе *allegro irato*", т.е. 'быстро и гневно', но теперь уже в статусе 'неба', 'музыки' и 'иллюминации'- 'озарения-откровения'. И как раз теперь пойдет речь о "стихах".

"Алебарда" - трансцендентный символ 'поэтического начала', это некое единство 'декапитации' и 'песни'. В реализации же он раздваивается на два иных начала: 'свет' и 'черноту', 'гондолу' и 'гондольера', 'красоту мира' и 'ее певца', 'сущность мира, его женское порождающее начало' и 'начало мужское, эту сущность выражающее или воплощающее'. Данное раздвоение дано тут в виде распределения свойств или 'смыслов' "алебарды" между "гондолой" и "гондольером". Гондоле предпослан эпитет "светлая" ("гребенчатая", т.е. *das Helle, die Helle*, которые читаются не только как 'ясность, свет', но и как *der Helene* - 'эллин, грек', *Helena* - 'Елена', с предположительным происхождением от греч. *helenos* - 'свет', что соотносит "гондолу"- 'венецианку' с Еленой Прекрасной (здесь на это указывает пока только локализация "алебарды" на "небе", в очередном же абзаце - упоминание "Академии").

"Гондольер" дан в виде "силуэта", который "С той же легкостью бежал по звездам". За ним от "алебарды" остается *der Barde* - 'бар., певец, поэт'. Но это присутствует в самом слове "силуэт". Напомним (см. примечание 83), что с

"силуэта" "Охранная грамота" и началась. Там "силуэтом" назван Рильке: "Поэтому тут, на людном перроне, между двух звонков, этот иностранец кажется мне силуэтом среди тел, вымыслом в гуще невымысленности" (Пастернак 1982, с. 192). Повторение лексем "телом", "между (кормой и носом)" однозначно идентифицирует "силуэт" как 'поэта' (ср. предваряющее "силуэт" Рильке слово "Поэтому") вообще, и Рильке в частности (на что указывает чтение "алебарды" Пастернаком как слова немецкого и уже 'понимаемого', т.е. растождествленного с владеемым "в совершенстве" немецким практическим, 'не-поэтическим', и как бы переход на прежде 'неслыханный' немецкий-'поэтический' Рильке). Локализация на фоне "звезд" сообщает "силуэту" статус 'архепоэта'. Прежний "иностранец" подменен "гондольером". Но это не только конкретизация или материализация (пока незначительная) категории 'поэт'. Помня, что "Я" все это видит "по ту сторону Риальто", т.е. в ином измерении, аналогичном 'потустороннему миру', 'иностранность' "гондольера" как обитателя царства душ сохраняется ('иностранец' в мифологических представлениях - это некто с 'того света'), зато функция "гондольера" сообщает ему статус 'перевозчика душ', в частности, психопомпа Гермеса, изобретателя лиры и покровителя искусств ('гребень' "алебарды" может тут читаться и как эквивалент крылышек головы Гермеса: "алебарда легко летела по небу", а "С той же легкостью бежал по звездам черный силуэт гондольера" говорит и о крылатых сандалиях Гермеса, что подчеркнуто словами "С той же легкостью", устанавливающими тождество "алебарды" как 'психопомпа певца прекрасного', т.е. Гермеса; в Венеции этот "гондольер"-'поэт-психопомп-Гермес' читается и как покровитель торговли Меркурий, тем более, что 'торговля' и есть 'обмен сущностей'). Локализация "гондольера" в "гондоле" и 'среди звезд' реализует сущность психопомпа как водителя душ с земли на небо, а сущность поэзии как 'лестницы' меж землей и небом (или вообще потусторонним миром). Доскажем еще только, что выбор в ранг 'архепоэта' психопомпа (а не Музы) уже в обратном порядке объясняет мотивику 'казни', 'декапитации' ('топора', затем "гильотины") и творчества как цепи непрекращаемых пере-и раз-воплощений (что на наиболее глубоком уровне пастернаковской поэтики очень сильно сближает Пастернака с Цветаевой - ср. Фаруно 1985а). 'Психопомпом' можно, видимо, объяснить и финальное "Созвездье Гитары", где "Гитара" предполагает, с одной стороны, двучленность, низ и верх, органически соединенных друг с другом 'струнами', а с другой - ее формой сходной с цифрой "8", означающей бесконечность, вечность, но и связанной с порождающим акватическим началом (см. примечания 30 и 65).

- ⁹⁰ Если учесть, что Елена значит 'свет', и если на странствия "Я" смотреть как на 'поиск' прекрасного или приближение к прекрасному (Елене, свету), то этот 'свет' открывается "Я" в финале венецианских главок в виде мистической 'черной иллюминации' как излучения незримого света мировым Центром. При этом мена 'светлого света' ("светлой алебарды", "светлого ночного неба", "Млечного Пути") на 'черный' явственно говорит о приближении "Я" к Божественному сиянию. Это значит, что в данном случае 'поэтическое' и 'божественное' (в христианском смысле) соприкасаются друг с другом в системе Пастернака: искусство ведет к Богу, который и есть и искусство и его инвариантное содержание - ср. примечания 87-89 и намеченную там эволюцию мотива 'причастия', который теперь получает характер "иллюминации"-'откровения' в теологическом толковании; тогда "лицо [...] платка" может читаться как аналог платка св. Вероники или Туринского Савана. Последнее не невероятно по следующим соображениям.

"Платок" с 'черненным на нем лицом' объединяет в себе два принципиальных мотива: мотив 'ткани' и мотив 'усекновения головы' (в частности, Саломе). Как уже говорилось в примечании 82 "ковры" и "мрамор" трансформируются в "ракету"- 'кудель' колокольни св. Марка, в нерукотворную 'ткань' Евангелия, под которой понимается у христиан Тело Господне, Тело Христа (св. Дева Мария часто представляется как 'пряduщая' или 'ткущая' ткань ожидаемого Иисуса). В "Охранной грамоте" есть этому аналог. 'Пуп' "гондолы"- 'Венеции' у Пастернака - "клобучок кабины", где "кабина" - вариант пастернаковского творческого локуса, 'комнаты', 'кабинета' (ср. мотив 'кабинета' в "Докторе Живаго", где, в частности, возникают и записываются "Рождественская звезда", "Сказка" и др.; главки 5, 6, 8, 9 Части четырнадцатой "Опять в Варыкине", Пастернак 1959, с. 499-500, 506-512; некоторые наблюдения по поводу "кабинета" см. в: Жолковский 1978, с. 32-33, примеч. 2), а "клобучок" - знак 'черномонашества', 'непорочности': 'клобук' - "покрывало монашествующих, сверх камилавки, в просторечии сама камилавка" (Даль 1979, т. II, с. 119, статья "КЛОБУКЪ" и там же, с. 82, статья "КАМИЛАВКА": "наголовник, род черной шапочки в виде шляпной тулейки, носимой монахами под клобуком; подкапок. Фиолетовая бархатная шапочка, знак отличия для белого духовенства"). "Клобучок кабины" может с этой точки зрения читаться как внутриязыковой перевод таких, например, определений Богоматери как "миру покров" или "палата обрадованная".

"Клобучок" вскоре трансформируется в "ковер": "Тогда по обе стороны вытягивались грязные рукава лагуны, где вода стояла в такой тесноте, что казалась персидским ковром в трубчатом свертке, едва втиснутым на дно кривого ящика" (Пастернак 1982, с. 245), где "втиснутый" повторяет 'вдавленность' "клобучка кабины", "грязные рукава" вместе с "короткими мостами из горбатого камня" образуют 'крест', а "трубчатый сверток" напоминает "коленчатое голенище водосточной трубы" Миланского собора, подразумевающее незримое 'распятие' (Пастернак, 1982, с. 242; см. также примечание 42), обрамление же этого эпизода "горбатым камнем" и "горбатыми мотсами" повторяет 'структуру' "кривого ящика" и сообщает ему не вербализованное, табуированное значение 'гроба', тогда как определение "ковра" "персидским" подразумевает 'чудо' - 'чудо Тела Господня' и 'чудо воспорения-Воскресения'. Этот "горбчатый камень" в следующих абзацах трансформирован последовательно в "лешадки", т.е. 'колотый', 'обтесанный', и в "битый мрамор", перемалываемый в "снежную пыль", что недвусмысленно соотносится с Евангельским отваленным камнем Гроба Господня и попранием смертью смерти. Теперь легко увидеть, что первая невидимая "венецианка" соотносится с Марией Магдалиной - ей первой явился воскресший Иисус и она первая "пошла и возвестила бывшим с Ним, плачущим и рыдающим; Но они, услышавши, что Он жив, и она видела Его, - не поверили" (Марк 16: 10-11): "зadolго до ее появления о приближении венецианки предупреждал частый стук ее туфель по каменным лешадкам квартала", где местоимение "ее" стоит zadolго до упоминания имени и тем самым играет роль единичного индекса, "частый стук ее туфель" - не только 'спешка', но и пасхальный обрядный 'стук', "каменные лешадки" могут еще соотноситься с византийской иконной манерой изображения гроба-пещеры и с ренессансной манерой изображения плиточного пола в иконах на тему Благовещения.

В венецианских главах "Охранной грамоты" не может быть не замеченным одно обстоятельство: перечисляются все основные евангельские мотивы живописи от "Введения" по "Тайную вечерю" и нет мотива страстей Господних и воскресения, хотя этот перечень (с. 251) предваряется фразой: "столкновение веры в воскресенье с веком Возрождения - явление необычайное и для всей европейской образованности центральное". Дело, видимо, в том, что "вос-

кресенье" понимается Пастернаком как наивысшее таинство, именно как акт всем движущей веры, поэтому оно может быть основой, исходным и конечным моментом живописи, но не может быть промежуточным звеном и объектом изображения (так, в частности, и "Стихотворения Юрия Живаго" заканчиваются "Гефсиманским садом", что можно понимать и так: все предваряющие мотивы или весь предваряющий путь - лишь подготовка к акту веры в воскресение, которое требует затем своего подтверждения верующим, его собственным опытом, его собственным испытанием; вера в воскресение - это готовность повторить опыт Христа). Читая Пастернака в христианском ключе, можно сказать, что вера в воскресение есть причина и цель искусства, оправдание его существования, она присутствует в искусстве всегда, но не имеет плана выражения, она - содержание того уровня, который уже не знает плана выражения, ее планом выражения является все остальное, все остальные уровни произведения и бытия.

"Кабина" "гондолы", ставшая затем "кривым ящиком", несколько позже трансформируется в "каюту", т.е. "чердак" гостиницы, где ночевал "Я". Эта "каюта" показательна в том отношении, что вводит в текст мотив отсутствующего в живописи 'воскресения'. "Зайчики, светлой мелюзгой роившиеся на потолке" - блики солнца, отраженные от воды. Но в контексте рождественского мотива (с. 243), 'введения': "гондолу" "как бы подали со двора на парадное на круглой брюшине медленно выкатившейся волны" (с. 244; что можно читать также и как 'вознесение' Богоматери; заметим, что в последовательности мотивов живописи "Вознесение" соотносится у Пастернака с Богородицей, т.е. с католическим 'Внебозвятием'), и мотива 'погребения', "зайчики" читаются как знак 'Пасхи', 'воскресения', но из популярных народных знаков Пасхи они трансформированы тут в знак самого Христа - 'свет'. Более того: перечисленные предметы комнаты явно соотносятся с обрядностью Страстной недели: "метелка на колечке" - с вербой Вербницы (ср. примечание 57), "колотушка" - "зацепленная за гвоздь" - с Великой Пятницей, "мази в жестянках" - на "подоконнике" - с Великой Субботой и Погребением, "неочищенный мел", лежащий в "коробке из-под конфет" подразумевает Богоявление или очередное Рождество и очередное Поклонение волхвов (в канун этого праздника освященным мелом христиане выписывают над дверьми инициалы трех королей-волхвов).

Вот эти "клобучек" и 'свет' и появляются в финале в виде нерукотворной ткани и нерукотворного света, т.е. в виде "лица черного венецианского платка", являющегося отражением и соответствием "черной иллюминации" - 'откровения'. Из неназванного чего-то темного Венеция стала 'нетварным светом', а сравнение "как помой" раскрыло свою сущность как 'вода омовения' и 'мистическая кровь искупления' ("царапины алмазных огоньков" позволительно читать с данной точки зрения как 'раны Христовы' или как 'шрамы на Лике Христа' на платке св. Вероники).

Эпизод концерта на пьяцце - повтор первой встречи с этой площадью (главка 15):

"Со стороны ли мерчерии или телеграфа дорога в какой-то момент становится подобьем преддверья, и, раскинув свою собственную, широко расчерченную поднебесную, площадь выводит, как на прием: кампанилу, собор, дворец дождей и трехстороннюю галерею".

В эпизоде концерта о пьяцце сказано: "Ее с трех сторон озарил черно-белый транспарант".

"Транспарант" буквально значит 'прозрачный': *transparens* с составными *trans-* 'через-', 'пере-', 'насквозь' и *pareo* - 'являться, появляться; быть очевидным, быть на помощь'. В истории искусства "транспарантами" назывались подсвечиваемые рисунки или изображения на стекле, а в прикладной практике -

лист линованной бумаги, подкладываемый под другой лист, на котором и писали по просвечивающимся линиям.

Так вот, этот "транспарант" стоит у Пастернака на месте прежде упомянутой 'расчерченной поднебесной' и получает смысл 'иконы'. В финале же главы эта 'икона' получит вид 'лица черного венецианского платка' и 'алмазных царапин' - 'письмен'.

Еще явственнее этот смысл 'транспаранта' как 'мировой иконы' в "Когда разгуляется" и в "Докторе Живаго" ("Лесное воинство", глава 7 - Пастернак 1959: 400-401; 428 - "Рябина в сахаре", глава 7):

"В это время вместо ожидаемого снега начал накрапывать дождь. Как перекинутый над городской улицей плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительно боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее".

'Черно-белый' же цвет транспаранта, контраст музыки и "шарканья", равно как и 'гневность' женщин, сеявших "обольщение", "иллюминации" и 'царапин' "алмазных огоньков" - все это экспликация "концерта": лат. *concerto* значит 'состязаться', 'спорить'.

⁹¹ Если здесь хотя бы в незначительной мере реализуется миф Кастора и Полидевка (Поллукса), то тогда основной сюжет венецианских странствий можно было бы определить как поиск и обретение 'Елены-света'. Если пойти несколько дальше и видеть в "Я" соответствие близнецов, внутреннюю удвоенность, 'двух-начальность' (ср. в стихотворении "Мне по душе строптивый норв..." из цикла "Художник" - Пастернак 1965, с. 381: "Но кто же он? На какой арене! Стяжал он поздний опыт свой? | С кем протекли его боренья? | С самим собой, с самым собой"), то это был бы поиск принципа единства противоположностей и фундаментального принципа бытия, обосновывающего и оправдывающего противоречивость бессмертного и смертного, вечного и преходящего. В менее абстрактных категориях это был бы поиск 'Елены-сестры', что в пастернаковской системе значит 'сестры-жизни' (ср. в сборнике "Сестра моя - жизнь" последний раздел "Елене", открывающийся стихотворением "Елене" - Пастернак 1965, с. 145-149, который начинается с мотива 'поиска'-'иска': "Да на ком искать нам? | Не на ком и не с кого нам", после чего следует мотив 'лица небес' в стихотворении "Как у них": "Лицо лазури пышет над лицом | Недышащей любимицы реки", затем мотив 'памяти' и 'забвения', т.е. внутренней перестройки "Я" в стихотворении "Лето" и, наконец, в заключении раздела, в стихотворении "Гроза моментальная навек", мотив 'мирового авто-снимка' или 'авто-отпечатка', являющийся пока еще предварительным вариантом "лица черного венецианского платка": "Сто слепящих фотографий | Ночью снял на память гром" и мотив 'второго света-озарения': "Стал мигать обвал сознания: | Вот, казалось, озарятся | Даже те углы рассудка, | Где теперь светло, как днем").

⁹² В свете актуализованных у Пастернака древних смыслов 'гостиницы', 'гостя' как 'преисподней' (ср. "Из суеверья" - Пастернак 1965, с. 118: "Коробка с красным померанцем - | Моя каморка. | О, не об номера ж мараться | По гроб, до морга! | Я поселился здесь вторично | Из суеверья", где "Коробка с красным померанцем" амбивалентна: 'гроб', 'свадебная комната' или 'брачное ложе', но одновременно и 'поэтический локус', который реализует свою 'стихогенность' лишь в 'повторном акте', а "номера" 'гостиницы' - "морг". Но эта "каморка" одновременно и 'мена сущности, души': "Грех думать - ты не из весталок: | Вошла со стулом, | Как с полки, жизнь мою достала | И пыль обдула". 'Гость' же - некто постуронный, 'душа', подменяющая более 'поверхност-

ную, сознательную' душу "Я" - ср. в "Никого не будет в доме..." - Пастернак 1965, с. 365: "Но нежданно по портьере | Пробежит вторженья дрожь. [...] Ты появишься у двери | В чем-то белом, без причуд, | В чем-то впрямь из тех материй, | Из которых хлопья шьют", где "дрожь" - признак 'смерти', соприкосновения с потусторонним, переходной момент в инобытие, а "Ты" - 'смерть'. Но поскольку у Пастернака 'смерти' нет, то эта 'смерть' - творческая, обмен сущности, переход на иной уровень, в иное - высшее - состояние). Выбор "наидешевейшего ночлега" означает именно выбор локуса, где можно обмениваться только 'сущностью, естеством', не давая ничего, кроме 'себя'. Но это значит, что пастернаковское "Я" должно за 'себя' получить некую иную 'сущность'. При отсутствии 'товарообмена' в его распоряжении остается 'брак-смерть, воскресение'. Таковы, в частности, брачные мотивы в "Из суеверья" и в "Никого не будет в доме...", а в "Охранной грамоте" - ночлег в 'каморке' сказочной старушки-'смерти': "Вдруг, как в сказке, у стола выросла милая сухонькая старушка". Примечательно при этом, что хозяин гостиницы 'свирепогостеприимен', оказывает "Я" насильственную "свирепую приязнь" и насильственно отправляет "Я" в ложе ("конуру") "старухи", оказавшейся "дальней родней хозяину". В этом эпизоде не трудно увидеть античный обряд насильственного брака, означающего символическую смерть и возрождение 'жениха' уже как 'воскресшего' и 'своего', 'родного' (ср. слова хозяина: "я вас устрою, как родного", а говоря это "Он налил кровью, смерил меня взглядом исподлобья" - с. 246). Об этом обряде и его истолковании см. в: Фрейденберг 1978, с. 158-160; о госте-жертве - там же, с. 547. "Старушка" - 'далекая родственница' хозяина указывает, с одной стороны, что 'старушка-преисподняя-смерть' не последняя инстанция в структуре мира, куда попал "Я", что наивысшей инстанцией является тут именно хозяин 'гостиницы-преисподней', что он - высшее подземное божество, властвующее над жизнью и смертью. Если же данный эпизод рассматривать на уровне библейских мотивов "Охранной грамоты", то он соответствует Бракосочетанию в Кане (см.: Иоанн 2: 1-11, 4: 46), первому чуду Иисуса. Именование "Я" хозяином гостиницы "родным" открывает и еще одну сторону пастернаковских соответствий: "Я" соотносится тут с Симоном - братом Иисуса (см.: Матфей 13: 55), а через него с Симоном-Апостолом (см. автоименование "Я" тут же перед переходом через Альпы - Пастернак 1982, с. 241: "И такое-то место я проспал, утомленный почными бденьями двухсуточной дороги! [...] почти как какое-то 'Симон, ты спишь?' - да простится мне"). Такая соотношенность подсказывается в тексте и локализацией гостиницы. Она находится близ 'Елисейских полей' - Campo Morosini, но Campo Morosini - второе название этой венецианской площади-'рынка', первое ее название - Campo di S. Stefano, на которой находится церковь св. Стефана, имя же это толкуется как 'коронованный' (что соответствует христианским именованиям Христа как 'царя' и 'коронованного'), которое восходит к греч. stephanos - 'венец' (ср. примечание 94). Так, и на этом уровне переживаемый "Я" мир обнаруживает свою божественную основу, основу, которая "Я" еще не открывается и которая - по системе Пастернака - есть сущность всего сущего, но не имеющая самостоятельного (отчуждаемого) плана выражения. Поэтому она присутствует, так сказать, 'тайно' во всех других проявлениях мира (что у Пастернака выражается непозыванием, вместо называния даются 'вторые имена').

Бракосочетание со "старушкой" имеет по крайней мере два существенных аспекта. Будучи символическим, непорочным, оно - бракосочетание 'с Богом', с 'Венецией' и со 'стихогенной стихией'. 'Непорочность' означает тут и 'чудо' и 'таинство'. 'Таинство' передано присутствующим незримо, где-то 'вверху' или "близ" Campo di San Stefano - св. Венца (что соответствует сакраментальной формуле христианского бракосочетания, в которой упоминается Небесный

Венец, соединяющий бракосочетающихся в небесах и там навеки скрепляющий новый союз). 'Тайна' значит также 'тайное' бракосочетание с 'Венецией'. В данном случае 'венец' более явственен - он звучит в самом слове (для "русского уха") "Венец-и-я", которая одновременно и 'блудница' и 'равноапостольная' (ср. трансформацию "гондолы"- 'женщины' в 'предупреждающую'- "венецианку"- 'Марию Магдалину', считающуюся у православных равной апостолам - см. примечание 90). Это, в частности, выражено трансформацией "клобучка" в "каюту", наполненную символами 'чадородия' и 'плодородия': "Зайчики" как знак эротизма, популярный в итальянской и западноевропейской живописи вообще (в таких мотивах как 'девушка с зайцем'), "светлая мелюзга" с представлением о метании икры рыбами, "роившиеся" с представлением о пчелах, где даны в редуцированном виде все три уровня мироздания: 'подводное царство' - 'суша' - 'воздух', выстроенные в сплошную вертикальную ось: "Зайчики [...] на потолке". Являющиеся отражением, эти "зайчики" - рождающаяся 'вторая вселенная', парящая в 'сверхпространстве' и являющая собой энклав в 'реке времени' (мотив "парохода", "речного", что уподобляет "каюту" - 'церкви-Ковчегу', с одной стороны, а с другой - 'колыбели жизни', что дано под видом отсылок к 'детству': "женское шушуканье и детский шепот", раньше - "клобучок", позже упоминание знакомства с венецианской живописью "с детства" и ранних "стихов"). Явственность бракосочетания с Венецией зазвучит еще раз, когда Венеция воспринимается как возлюбленная: "И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданья с куском застроенного пространства, как с живою личностью" (Пастернак 1982, с. 247).

Мотив 'возрождения' решается тут Пастернаком в виде 'воскресения' ("сейчас встану и побегу" - прозрачно повторяет слова исцеляющего и воскрешающего Иисуса "Встань и ходи") и 'второго рождения' как в христианском смысле (в смысле таинства крещения-бракосочетания, оформляющего личность по 'образу Божьему' и приобщающего к Богу), так и в мифологическом. При этом "клобучок"- "каюта"- 'чрево Венеции' оказывается не только миропорождающим лоном, но и мироперестраивающим и тем самым эквивалентно пастернаковской стихогенной стихии: рождает и пастернаковскую 'смесь' в преобразованном виде, и пастернаковского 'поэта', преобразованного "Я". Причем это рождение - 'беспорочно', оно требует лишь 'жертвы', 'смерти' предыдущего состояния или предыдущей формы. Так, "Зайчики, светлой мелюзгой роившиеся на потолке" - пастернаковская поэтическая 'смесь' типа "Водою с солнцем пополам" в "Весна в лесу", "С стеклом и солнцем пополам" в "Про эти стихи" и т. п., что отражено как в синтаксисе, в смешении всех категорий "Зайчики [...] мелюзгой роившиеся", "Зайчики [...] на потолке", так и в том, что "Зайчики" - 'вторичный свет', преломленный солнечный свет отражающей его водой. А "встану и побегу" в этом плане не евангельская формула, а формула 'архепозта' и значит 'сейчас стану поэтом', что следует из повтора лексемы 'бежать', формировавшей образ 'архепозта'-Рильке-"гондольера": "С той же логкостью бежал по звездам черный силуэт гондольера" (ср. 'светлые' блики "на потолке" "говорили [...] о том, что я сейчас встану и побегу", правда, пока только "смотреть" Венецию-"небылицу", но ведь пастернаковское 'видеть' и есть 'быть поэтом').

Вернемся к "наидешевейшему почлегу". После ночевки "Я" продолжает: "Итак, и меня коснулось это счастье". Если вспомнить, что в "Путевых записках" говорится в стихотворении 3 "Счастлив, кто целиком, / Без тени чужеродья, / Всем детством - с бедняком, / Всею кровию - в народе", то выбор "наидешевейшей" гостиницы, требующей взамен за ночлег естества "Я", - реализация постулата полного тождества с порождающей средой, и чтобы понять Венецию и быть "счастливым", пастернаковский герой должен быть 'неимущим' и потерять "чужеродье", т.е. быть рожденным Венецией.

⁹³ С этой точки зрения было бы весьма перспективно взглянуть на жанр "Охранной грамоты" как на трансформацию древнего жанра "диалога" или "разговора", в котором принимают у Пастернака участие уже не отдельные 'души-личности', а культурные и поэтические системы. Это вполне возможно, если к "Охранной грамоте" применить предолженную Смирновым концепцию интертекстуальности (см. Смирнов 1985, с. 36-46, 76 и др., где в этом плане и разбираются некоторые пассажи "Охранной грамоты"). С другой стороны, здесь возникает возможность смотреть на "Охранную грамоту", по крайней мере, на ее заглавие как на "подорожную". Русская "подорожная" - дорожный документ, по которому путешественник получал почтовых лошадей для дальнейшего следования. Одновременно "подорожной" называется и "разрешительная молитва", имеющая письменный вид и полагаемая в гроб усопшего для его сопровождения в царство небесное. Этот лист в народе часто именуется "пропуском", "письмом к св. Николаю" и подменяет собой более древний обряд класть покойнику бороду, шапку или клочок волос (см. Успенский 1982, с. 25-26, 122-125, 172-175) - ср. по отношению к "проводному": "Сперва меня привлекла спокойная осанка лакея, его стриженная проседь, серый цвет его куртки. В них было что-то неитальянское. От них веяло севером", а потом упоминание "волосатой груди" и "усов" хозяина гостиницы (Пастернак 1982, с. 244, 246). Если учесть еще, что на смерть Рильке Цветаева откликается стихотворением "Новогоднее", задуманном как "письмо" ("С Новым годом - светом - краем - кровом! | Первое письмо тебе на новом - | Недоразумение, что злачном [Злачном - жвачном] месте зычном, месте звучном | Как Эолова пустая башня. | Первое письмо тебе [...] Райнеру - Мария - Рильке - в руки"), то не невероятно, что посвященная "Памяти Райнера Мария Рильке" "Охранная грамота" в круг ассоциаций своего заглавия включает и "разрешительную грамоту", погребальную "подорожную". Тем более, что в собственной системе Пастернак именует поэтическое творчество "пропуском": "И рифма не вторенье строк, | А [...] Талон на место у колонн | В загробный гул корней и лон. [...] вход и пропуск за порог" ("Красавица моя, вся статья ..." - Пастернак 1965, с. 363).

⁹⁴ Но 'ад', по которому потом следует "Я" с "проводным" - 'Вергилием' - не Дантов, а пастернаковский: он трансформирован в локус 'поэтического' и в локус непрекращаемых трансформаций- 'восхождений' на все более духовные уровни. Если же видеть в нем некую параллель Дантова ада, то этот ад расшифрован до состояния его 'пре-текста', т.е. до состояния 'лабиринта'.

Когда "Я" говорит о попытке "почитать Данте в оригинале", то это значит не столько знакомство с произведением Данте, сколько попытку раскрыть Дантов и свой ('поэтический') источник, рассекретить происхождение поэзии и тем самым реконструировать свою родословную как 'поэта'. Слово "оригинал" это как раз и значит: *originalis* - 'первоначальный, первичный', *origo* - 'происхождение, начало, род', 'родоначальник, предок', 'начало, источник', что в самой "охранной грамоте" эксплицируется под видом столкновения слов "репродукции" и "месторождение"; "горячие ключи" и "самое живопись", "золотая топь", "как один из первичных омутов творчества" (Пастернак 1982, с. 250). Здесь как раз после "репродукций" ожидается слово "подлинник" или 'оригинал', но в данном контексте 'оригинал' значил бы 'холст, картину', тогда как для "Я" Пастернака это все еще не "оригинал", не 'инвариант', а 'варианты', 'репродукции' (трансформации). Поэтому и имена картин великих итальянцев даны в множественном числе: не как феномены, уникаты, а как производное более глубокой единой порождающей структуры.

Слово "оригинал" появляется после лингвистического пассажа по поводу Венеции как "рождественского рельефа", который назван "извечным": "Есть слова: халва и Халдея, маги и магний, Индия и индиго. К ним надо отнести и колорит ночной Венеции и ее водных отражений" (Пастернак 1982, с. 243). Вот такого рода 'извечными' словами и объясняется "Я" с "проводжатым", но они почерпнуты из "Данте в оригинале". Это подсказывает две вещи. "Оригинал" - переименование "рождественского рельефа": оба слова содержат в себе семантику 'род', 'начало', 'происхождение'. "Рождественский" же - переименование тут же перед ним дважды употребленного слова "восток": "Есть особый елочный восток, восток прерафаэлитов". Теперь легко восстановить, что Пастернак мыслит слово "восток" как слово 'ориент', происходящее от лат. *oriens* - 'восходящее солнце; восток'; *origo* - 'вставать, восходить, появляться, возникать, подниматься, начинаться, происходит, рождаться, произрастать'. Но и это еще не все. Географический восток в данном случае не существует, хотя своего "проводжатого" "Я" передвигает к "северу", видит в нем "что-то неитальянское", а хозяина гостиницы к 'юго-востоку' - к Далматии. В слове "восток" - 'ориент' слышит не только 'Рождество', но и "звездную ночь", т.е. 'Орион'. Пастернаковский "восток", таким образом, не - географичен, а 'астрономичен', а точнее: 'астрологичен'.

В народных представлениях созвездие Ориона связывается с божеством судьбы, доли - Родом и рожаницами (которые в иных вариантах понимаются как планеты, определяющие судьбу человека). Более того: Орион и Плеяды часто именуются одинаково - Стожары, Волосожары, Волосыни - и восходят к культу Волоса-Велеса. (см., например, Афанасьев 1869, т. III, с. 319-333, 373-374; Иванов, Топоров 1974, с. 49-55; Успенский 1982, с. 148-149).

У Пастернака подспудно реализуется миф Ориона, ослепленного охотника, который прозрел от лучей восходящего солнца. Ср. последовательность: 'не-способность видеть' вечером за ужином ("я уже раз или два обратил внимание на странные исчезновения и возвращения на тарелку ее влажно розовых ломтей. Видимо, я впадал в дремоту. У меня слипались веки") → пробуждение "ярким солнечным утром" → "и вдруг мгновенный дар ясности осветил мне обстоятельства минувшего дня". Но на первое - эксплицитное - место выдвигается мифологический смысл Ориона-Плеяд. При этом он вербализуется как реализация смысла неназванного имени "проводжатого" - 'Вергилия'.

Лат. *vergiliae* (*vergo*) - 'семизвездие', 'плеяды', *vergo* - 'клониться; быть обращенным куда-либо'; 'простирается', 'лежать' о местности; 'близиться к концу', 'сыпать, лить'.

'Семизвездие' будет расшифровано лишь в финале под видом "Созвездья Гитары" с подразумеваемым 'гитары семиструнной'. В ближайшем контексте оно присутствует в мотиве: "семянившегося одуванчика", с наличными там 'семь', 'семя-род' и 'волохатость';

'быть обращенным куда-либо' реализуется в мотиве 'возвратного пути': "Указанный адрес возвращал к началу нашего странствия. Направляясь туда, мы проделали весь наш путь в обратном порядке";

'простирается, лежать' о пространстве получает вид "персидского ковра", знаменующего собой 'морское пространство' и втиснутого "на дно кривого ящика", и 'крестообразных' рукавов лагуны, которые "по обе стороны вытягивались";

'сыпать, лить' объединяются в мотиве "дегтя" и "пуха", водяных брызг как "снежной пыли".

Короче говоря, "проводжатый" - 'Вергилий' оборачивается самым 'пространством-Венецией'.

Плеяды именуются в народной русской традиции утиным гнездом; Млечный Путь - птичьей дорогой. Это объясняет появление мотива "пуха", сыплю-

щегося с "Млечного Пути". В начале или в конце Млечного Пути русские представления локализуют созвездие Косарей. У Пастернака их соответствие можно усматривать в "алебарде" "гондолы", сохраняющей связь с 'топором' - "гильотиной", которая открывает странствие "Я" "по ту сторону Риалято", и в "кривом ящике", который можно читать как отзвук кривой косы Сатурна (ср. упоминание "часов" "проводящего"), и с этого момента начинается переход через Млечный Путь и мотив "выходов к широкой воде" после поразительной 'кривизны, тесноты' и 'шелевидности' предыдущего перехода (это напоминает протискивание сквозь игольное ушко, особенно в контексте настойчивого акцентирования 'горбатости' "камня" и "мостов"). Такая структура пастернаковского "Млечного Пути" непосредственно соотносится со структурой пути к поэтическому творчеству. Но это лишь подготовительный - 'познавательный' - путь-опыт. Для реализации творчества необходимо его повторение, возврат к началу, т.е. перевод опыта в текст. Вот эту функцию и играет обратный путь-полет по "звездному небу Венеции" к исходной точке, где и произойдет 'поэтическое венчание "Я"'.

Последнее станет более очевидным, если не забывать двух вещей. В русском ухе и в русском произношении (о своем "русском ухе" "Я" предупреждает сразу же после прибытия в Венецию) имя "Вергилий" звучит и как "Виргилий" и тем самым воспринимается как производное от *virgo* - 'дева, девушка', 'молодая женщина', 'созвездие Девы', *virgines (sanctae)* - 'весталки'. (Без такого двуязычия останется произвольной и мало понятной, например, эквиваленция "девочка - ветка" в "Девочке" из сборника "Сестра моя - жизнь". Тем временем она базируется на омонимии лат. *virgo* и *virga* - 'ветка, проросль'. Такого рода омонимия эксплицитна у Пастернака в его прозаическом отрывке "Верб" - см. Е. Пастернак 1976: 48-51). В "Охранной грамоте" роль 'весталки' - богини домашнего очага сообщена хозяйниной родственнице "старушке", которая "работала у него экономкой" (принадлежности в комнате, где ночевал "Я", и весь шум 'уборки' недвусмысленно указывают на эту функцию "старушки" - см. с. 247). В общей системе Пастернака "весталка" - эквивалент "девочки" и носит характер 'души, поэтического вдохновения', начала, перестраивающего сущность "Я" (ср. в сборнике "Сестра моя - жизнь" стихотворения "Девочка", которая и "сестра" - 'жизнь', и "сад" - 'душа' и "ветка" - '*virga*', а в стихотворении "Из суеверья" мотив "весталки" звучит уже эксплицитно: "Грех думать - ты не из весталок: | Вошла со стулом, | Как с полки, жизнь мою достала | И пыль обдула").

Плеяды, народное их название - Волосожары, Волосыни, находятся в созвездии Тельца. Проложив обратный путь, "Я" попадете именно к 'Тельцу'. Хозяин гостиницы недвусмысленно уподоблен 'быку'. Но тут важно пока другое. То, что он угощает "Я" - "телятиной", т.е. своей собственной 'плотью'. Это значит передачу "Я" своей божественной сущности, приобщение его к себе, к 'Тельцу'. Телец в русской мифологии - Тур и представляет собой одну из ипостасей Волоса-Велеса. Согласно тем же народным представлениям, Тур управляет голосом, Волос-Велес же связан с поэтическим творчеством (кстати, в поэзии XX века эта связь отчетливо выразится у Цветаевой, Хлебникова, Маяковского и даже у Мандельштама). Так "Я" приобщается в данном случае к 'архэпоэтическому' началу.

Финальное "Созвездье Гитары" не противоречит сказанному. "Гитара", как мы уже отметили в приечании 69, сближена у Пастернака с арфой и лирой. А в европейской традиции знак Тура часто получает вид именно лиры.

⁹⁵ Ср. фундаментальное значение состояния эквилибриума в Хлебниковской поэтической системе, показанное в: Lönnqvist 1979. Однако и у Хлебникова и у

Пастернака это всего лишь временное катахретическое состояние, критическая точка принципиального качественного перерождения мира, с той разницей, что если у Хлебникова момент перерождения сопровождается обычно 'апокалиптической катастрофой' предшествующего состояния, 'бунтом вещей', то у Пастернака - предельным внутренним напряжением (получающим вид либо 'столбняка', 'недвижного движения' либо 'кромешного хаоса', 'полного смещения'). В этом отношении пастернаковская система более близка Цветаевской, хотя у Цветаевой трансформациям подлежит прежде всего "Я" и трансформации являются условием бытия (самотождества) этого "Я", тогда как у Пастернака трансформируется в первую очередь мир.

Хозяин гостиницы (помимо его мифологических коннотаций) интересен именно как модель пастернаковских трансформаций мира. Это отражено как в его внешнем виде и поведении, так и в возрасте. В поведении он - 'самовозрождающийся', 'самотрансформирующийся' (ср. его бесконечные вставания и присаживания и его 'самопожертвование' под видом угощения "Я" собственной 'плотью' - "холодной телятиной"). Во внешнем виде он 'неряшлив', 'грязен', 'кровожадный добряк'. В этом смысле его следует читать как воплощение самого процесса трансформации и в этом смысле он - 'центр и тайна лабиринта', 'тайна бытия'. Возраст же его можно читать как '6' и '10' или как '6 → 1 → 0', т.е. как движение 'души-мира' к мистическому Центру и одновременно к 'не-бытию' и к 'началу всех начал' (к состоянию "орфического яйца"). Последнее отчетливо осознается Пастернаком и подсказывается настойчивыми отсылками к сказкам (типа "Гадкого утенка", упомянутого в "Охранной грамоте", и "Кошечья Бессмертного" - ср. структуру гостиницы как 'одного в другом' ведущую к спрятанному "В коробке из-под конфет" "мелу", находящейся в 'кроне' 'гостиницы-мироздания' - на "чердаке"; "неочищенный мел" может тогда читаться как 'Кашеева смерть-жизнь' или условие его 'бессмертия'). Пастернаковское 'начало начал' все-таки не 'единократно', оно удвоено: это и наиболее древнее, исходное состояние, и принципиально трансформированное в новое ('пре-текст' ставший онтологически новым 'пост-текстом'). Поэтому хозяин гостиницы обнаруживает одновременно и черты Минотавра (Тура, Волоса-Велеса) и черты 'Христа' ('архе-поэта' и 'Рильке' или пастернаковского 'поэта'), 'земли' и 'Логоса' и т. п.

Интересен в этом отношении и 'персональный состав гостиницы': "старик"-хозяин, "плюгавый старичок", "милая сухонькая старушка" и их "стоялец"- "Я". Он напоминает 'Троицу'. Причем позиция 'Бога-Духа' занята "плюгавым старичком": он сидит в "самом углу обжорной арены", 'вписан в круг' и в 'вершину треугольника', находится и в точке 'круга', и в точке соприкосновения с 'угловатостью'. Хозяин постоянно к нему "обращался", которое значит и 'обращение-вопрос' (что следует из слова "поддакивал"- 'подтверждал') и 'обращение-внимание-устремленность'. Характеристика "плюгавый" соотносит его с 'небесной мудростью'. Хозяин - посредник между "старичком" и "Я": он "опустился на стул стола черзе два или три от меня", где "опустился" повтор прежней пары "Поднявшись, [...], пружинисто спустился во дворик", т.е. его движения даны как 'парение'. Затем и "Я" будет 'подниматься' "по узкой лестнице" "куда-то". Это соотносит хозяина с вездесущим и носящимся над миром 'Богом-Отцом'. "Я" занимает тут позицию 'Сына-Христа', внимательного как к хозяину, так и к старичку, но имеющего контакт только с хозяином и только односторонний - 'подчиненный' (хозяин не сделал "никакого вывода из моего ответа", пригласил "меня присесть", "Мне принесли пива и мяса"). Хозяин показан только движением "рук": в первый раз они даны в указующем жесте на его "грудь", который сопутствует словам "я вас устрою, как родного", что соотносит "Я" с 'сыном хозяина', во второй это указующий жест "присесть"- 'принять смерть' ("движеньем руки пригласив меня присесть").

Сидит только "Я", "старичок" - о "отсиживался"- 'пребывал'. "Я" получает "пи-ва и мяса", т.е. собственную 'ипостась' и "ужиная" совершает акт 'самопожертвования', 'самотрансформации'. "Поднявшись" и 'спустившись' во дворик, где протекало наше ознакомленье", хозяин символически 'благовествует' о 'смерти' "Я" и о 'воскресеньи' (встать навстречу гостю - дать знак его воскресения). "Протекало наше ознакомленье" - 'невербальная коммуникация', "ознакомленье" - значимая пастернаковская форма на "-нье", повышающая ранг действия или явления, в отличие от формы на "-ние", также употребляемой Пастернаком, но для обозначения более низкого ранга. Совпадение некоторых действий хозяина с действиями требуемыми от "Я" (присаживание, вставание) - знак инорангового тождества хозяина и "Я". Тот же знак равенства, но ослабленный, ставится и по отношению к "плюгавому старичку" (он тоже как будто 'сидит', 'ест', 'находится за столом' и выполняет 'указующий', но уже редуцированный, жест: "во всем угодливо поддакивавший", что требует не жестикующей, а внутрителесного напряжения). В результате все трое являют собой определенное и незначительно дифференцированное единство. Отмеченные черты этой тройки во многом совпадают с каноническими толкованиями иконной ветхозаветной Троицы (ср., например, анализ "Троицы" Рублева в: Салтыков 1974, с. 148-149; Троица 1981).

'Выросшая' "у стола" "милая сухонькая старушка" может тут читаться как 'посредница' между земным и небесным мирами, как 'мудрость земли', знающей тайну 'рождения - смерти - воскресенья', и, наконец, как инвариант 'Мудрости Божьей', как 'София'. Не случайно все обитатели гостиницы - 'старички'. Это и 'культурные старички' ('пре-текст' культуры), персонификация мудрости человечества (ср. упоминание "волхвов" и "магии" в начале венецианских глав) или коллективного подсознания (ср. потом слова о "бытовом гипнозе", замыкающие эпизод с гостиницей), и 'Мудрость Божья', и 'персональная духовность' (ср. статью "OLD MAN" в: Cirlot 1981, p. 243).

'Грязь' и 'убожество' гостиницы призвано у Пастернака снять с центрального явления "всей европейской образованности" безправственную великосветскую роскошь (с. 251), открыть в Возрождении его 'пре-текст' - 'Воскресенье', в "образованности" - "веру"- 'мудрость', (ср. в данном случае не только внутренний перевод: 'воскресенье' → 'Возрождение', ставящий между ними знак различия, но и пастернаковское понимание этой последовательности как ложной, деградирующей: с одной стороны тут отражается 'самомнительность' культуры в мифе написания 'воскресенья' с малой буквы на прописную в 'Возрождении', с другой - дан пастернаковский комментарий: 'вера' подменяется 'веком', т.е. извечный принцип чем-то временным, "-нье" в слове "воскресенье" - "-ние" в слове "Возрождения", несмотря на его прописную "В"). За этим стоит и другая еще разница: 'возрождение' звучит для Пастернака как 'возобновление' прежнего состояния, 'воскресенье' же - как трансформация в высшее состояние при сохранении глубинного единства с исходным.

- ⁹⁶ Связь неба, Млечного Пути, облаков с мотивами скота у Пастернака наблюдается с его ранней лирики и становится затем все более эксплицированной. Ср. хотя бы - "Степь" (Пастернак 1965, с. 134):

И Млечный Путь стороной ведет
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.
[...]
Туман снотворен, ковыль, как мед.
Ковыль всем Млечным Путем рассорен.,

где весьма прозрачна также и связь 'скота-неба' с "медом"- 'небесным нектаром' и его 'перестраивающими свойствами' (тут вводящими в переходное состояние 'одурения-сонливости').

"Лето" (Пастернак 1965, с. 355):

В дни съезда шесть женщин топтали луга.
Лениво паслись облака в отдаленьи.

[...]

Смеркалось, и, ставя простор на колени,
Загон горизонта смыкал полукруг.
Зарницы вздымали рога по-оленьи,
И с сена вставали и ели из рук

[...]

Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

[...]

И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.

Тут "шесть женщин" - народные летние лихорадки-полудницы, 'душа' дня и лета, означающие у Пастернака крайнее эмоциональное переходное состояние мира и "Я" перед грозой (а по сюжету - также последней летней грозой перед осенью). Для нас пока важно, что 'небо' представлено 'скотом' ("паслись облака"), 'молнии' таким же рогатым скотом ("Зарницы вздымали рога по-оленьи"), а мотив 'рогов' трансформируется в финале в "арфу" и пушкинскую лиру (стихотворение построено на перекличке с "Пиром во время чумы" Пушкина и "Пиром" Платона).

И еще один пример - "Здесь будет все: пережитое..." открывающее "Волны" (Пастернак 1965, с. 343):

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.

[...]

Весь берег, как скотом, исшмыган.
Их тьма, их выгнал небосвод.
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.

Гуртом, сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки.

'Скот', - оказывается, не только 'небесные' воды, но и 'воды вообще', что соответствует распространенным народным мифическим представлениям (живым и у других русских поэтов XX века). 'Небосвод', 'небо', играет роль 'хозяина стад', 'коровьего бога'. Но самое интересное то, что 'волны-скот' эквивалентны тут 'трубкам', которые читаются и как 'музыкальный инструмент' (дудка, флейта, рог, труба, в том числе и 'пастушеская') и как 'свитки-память', т.е. 'текст' ('опыта, пережитого'), подлежащий 'повторной записи', преобразования в статус 'второй вселенной' (чему и посвящен весь цикл "Волны").

С этой точки зрения открывается и еще одна перспектива на мотив 'футуристического быка' "Охранной грамоты" (отчасти прослеженный в: Флейшман 1981, с. 270-272) и его переосмысление-'дешифровку' Пастернаком (что, в свою

очередь, позволяет полнее понять его отношение к футуризму и пост-футуризму).

- 97 "Охранная грамота" начинается со встречи с Рильке (Пастернак 1982, с. 191): "Жарким летним утром 1900 года с Курского вокзала отходит курьерский поезд. Перед самой отправкой к окну снаружи подходит кто-то в черной тирольской разлетаке". Неопределенное "кто-то", локализация "снаружи" за 'окном' и затем определения "иностранец", "силуэт", "незнакомец" говорящий "только по-немецки" сообщают Рильке статус 'потустороннего'. Направление 'извне - через окно - вовнутрь' реализует пастернаковское движение внешнего мирового поэтического начала вовнутрь "Я". Так Рильке-'архепозт' 'вселяется' в "Я", но пока в неопознанном виде. Это своего рода вселение 'Бога' в свою земную ипосась или вариант Слова ставшего плотью.

"Тирольская *разлетайка*", к тому - "черная", получает свое соответствие в "расстегнутой грязной рубаше" хозяина гостиницы. Мене "разлетайки" на "рубашу" сопутствует мена цвета с "черного" на подразумеваемый 'грязный *белый*, светлый', и мена 'тирольского' мотива на 'далматинский'. Мотив "солдатчины" подстказывает, что в слове "тирольская" слышит Пастернак лат. *tiro* - 'молодой солдат, новичок', а в слове "солдатчина" - лат. *soldurius*: 'связанный клятвой дружинник, преданный человек' (ср. 'клятвенный' жест хозяина в его манере 'барабанить' "пальцами по волосатой груди" и упоминание "пряжек" и "подтяжек" как признака 'связанности'). Определение хозяина гостиницы в среду "унтеров-далматинцев" ставит его в 'служебное, подчиненное' положение по отношению к не названным 'высшим властям' или 'чинам'. Кроме того "унтер-далматинец" буквально значит 'под-далматинец' или 'подчиненный далматинцу' (в отличие от "обер-кельнера" или "обер-кондуктора" - 'сверх-слуги' или 'сверх-проводника'). "Грязная рубаша" и "грязные скатерти" ставят знак эквиваленции между 'рубашой', 'скатертью' и 'разлетайкой' (тут еще активизируется признак 'летающей скатерти-самобранки'), с одной стороны, а с другой - между 'хозяином', 'столом' и 'Рильке' (столы - "под грязными скатертями", хозяин - 'под-далматинец' и "в расстегнутой грязной рубаше", Рильке - "в черной тирольской разлетайке"). Отсюда ясно, что под 'далматинцем' тут имеется в виду 'далматика' - *dalmatica*: 'длинное, белое, верхнее платье с рукавами, которое носили римляне, переняв его через Далматию у греков' и 'торжественная литургическая риза, типа фелона, с короткими разрезанными рукавами'; это одеяние носили также монархи и короли (ср. упоминание об 'австрийском владычестве' и сожаление о 'падении немецкого языка со времени его солдатчины'). 'Фелон' же - 'риза священника' и торжественная риза диакона и субдиакона, а 'диакон' - 'духовный сан, на одну степень ниже сана священника', с одной стороны, а с другой - 'велон' или 'велум' (лат. *velum*) того же цвета что и далматика (фелон; воздух), т.е. матерчатое прикрытие литургического сосуда со св. Дарами. В понимание образа хозяина гостиницы это вносит очередные уточнения. Он и 'воздух' ('парит'), и 'фелон' (ср. его "волосатую грудь" соответствующую значению лат. *vellus* - 'шерсть', 'шерстяная завеса', 'овечья шкура'), и 'скрытое под фелоном', т.е. 'содержимое потира', 'жержевная кровь Христова' (ср.: "Он налился кровью"), он же и 'высший священник' (в "грязной рубаше" - 'далматике') и 'низший' ("унтер-далматинец"), служитель "старичка" (см. примечание 95), 'жертвенный стол' (см. мотив "обжорной арены" как места заклания тельца, мотив 'самозаклания' и локализацию "старичка" "в самом углу обжорной арены" как именно 'у жертвенного стола-земли' - о "старичке" не сказано, что он "отсиживался" за каким-либо столом).

О хозяине гостиницы теперь можно сказать, что он - трансформация и экспликация образа Рильке - все отмеченные мотивы присутствовали уже в

начале "Охранной грамоты". Мотив "высокой женщины", которая "вероятно, приходится ему матерью или старшей сестрой" - мотив восходящий к именам Рильке Rainer Maria: *rein* - 'чистый', 'непорочный' и *mirjam* - 'бунт' и 'горький' (что согласуется с мотивом "гения" как 'бунтаря' - см. с. 249-251, т.е. венецианскую 17 главку), которые реализуются в лексеме "мать"- 'непорочное рождение' (так как она и не 'мать') и "сестра"- 'жизнь'- 'судьба' ("старшая" - 'носительница опыта-мудрости'; "высокая", относящееся и к "матери" и к "сестре" - 'высокого статуса' и 'возвышенная'; относящееся же к слову "женщина" - 'земное рождающее и трансформирующее начало', как "милая"- 'умиленная' "сухонькая" - 'смерть' "старушка"- 'мудрость' в венецианской гостинице). Этот мотив реализуется затем в образе "гондолы" и ее "клубучка"- 'покрывала монашествующих' и "гондольера"- "силуэта"- 'Рильке', а позже - в образе "перегородки"- 'плащаницы' и в финале - в могиле "черного венецианского платка". Короче говоря, "высокая женщина"-спутница Рильке трансформировалась в ту же спутницу Рильке- 'архепозта', в Венецию-"гондолу". Говорящая на двух языках и сопровождающая Рильке по России она несет ту же функцию, что и "гондола" (затем "старушка") - '(транспортного) трансформирующего-переводящего в иное состояние начала'.

"Курский вокзал", "курьерский поезд" знаменуют начало пути, как и "вокзал" в Венеции. И тут упоминаются, правда, еще нечеткие, 'музыкальные' мотивы: "между двух звонков", "певучий песок", "тарели" как 'звуко-генные' ("сопят и сталкиваются тарели сцеплений"), "русская" с подразумеваемым 'пляска' и "выстрел", ставший в Венеции "ракетой" колокольной св. Марка. Но, кроме того, настойчивый повтор алломорфа "кур-" создает, с одной стороны, возможность более позднего перехода в 'гребень' ("алебарды"), а с другой напоминает о связи с *сиго* - 'заведовать, управлять, руководить'; *cutticulum* - 'бег', 'колесница' (ср. четверку коней на "соборном притворе" в эпизоде концерта на пьяцце), 'ристалище' (ср. в венецианских главах мотивы 'турнира' и 'арены'); *cursus* - 'бег, бегание; езда на колеснице; полет; быстрое движение; полный ход' (ср. мотив 'подпархивающей пристяжной', 'летающей насыпи', "нас подхвотывает закругленье") и *cursor* - 'бегун, скороход, гонец', которое уже непосредственно связывает Рильке с 'гонцом богов' - Меркурием и Гермесом. Наличие в этом контексте "обер-кондуктора", ведающего 'расписанием' и имеющего влияние на "машиниста" теперь прочитывается как наиболее поверхностный вариант "проводящего" по 'лабиринту'-Венеции (с промежуточным звеном - "обер-кельнером" из Марбурга). Неизвестность, может ли поезд остановиться в нужном пассажирам месте, соответствует неопределенному положению "Я" во время поисков "наидешевейшей гостиницы". Путь к Толстому открывает в этом параллелизме свой характер пути к 'Воскресенью'.

"Козлова Засека" наличным в этом топониме словом "засека" отсылает как к истории, так и к мифологии. 'Засека' восходит к так называемым 'засечным чертам' - защитным оборонительным укреплениям на окраинах Московского государства от татарских набегов (такая засечная черта имела и в Тульской земле). 'Засека' значит еще: "заказник, заповедник, запретник, зароси, заповедный лес, где священник, при молебствии, засек кресты на межевых деревьях. По крайней нужде, в засеке, с разрешения попа, дозволялось рубить, а в заказнике, до истечения заповедного срока, никак" (Даль 1978, т. I, статья "ЗАСЪКАТЬ", с. 645). Родственно этому значению и предположительная этимология топонима "Тула": саратовское 'тула' - "скрытное, недоступное место, затулье, притулье, для защиты, приюта, или для заточенья. С этим может быть в связи название города" (Даль 1980, т. IV, статья "ТУЛИТЬ", с. 441).

Слово 'засека' ассоциируется еще с 'сечь, засекать' и с 'топором'. Этот мотив будет в дальнейшем трансформирован в "алебарду" и "гильотину". Слово 'тула', согласно Далю, - одного семантического поля со словом 'туло, тулово,

туловище' - "тело, торс, туша, стяг; тело без головы и без ног, кроющееся (тулящее) в себе полости: грудную, брюшную и тазовую, со всеми черевами их. *Одне тулова лежат, искалеченные трупы. Богатый без ума - туло без головы. Не туловище к рукам-ногам, а руки-ноги к туловищу приставлены.* Туло и тул - колчан, закрываемая от непогоды трубка, в коей хранятся стрелы. *Уготовати стрелы в туле*, Псл. Х.2. [...] Тул - столб, разсоха под строенье, подпора, стойка" (Даль 1980, т. IV, статья "Тулить", с. 441-442). Этот мотив нам уже знаком как 'декапитация'-'казнь' и как 'стол, стоять' соотносимые с мировой осью или мировым древом (ср. появившееся тут слово "головоломность"). В предложенном контексте название "Козлова Засека" воспринимается как локус 'казни-трансформации-воскресенья', а "Козлова" уже явственно звучит как локус мифического жертвоприношения.

Согласно известным мифологическим представлениям и народной обрядности (в том числе и славянской), козел - воплощение жизненных природных сил, расцвета и плодородия. В этом аспекте он соотносится с такими божествами, так или иначе отвечающими за годовой вегетативный цикл, как Пушан, Тор, Пушкайтс, славянский Перун, греческий Пан или даже Дионис. В этом отношении в системе Пастернака он вполне естественно может рассматриваться как одна из ипостасей 'рогатого скота' ('быка', 'коров', 'олений', 'рогатого лишайника', 'левкая двурогого' и т.д., а в пределах "Охранной грамоты" - 'Тельца'-'Тура' или стоящего за ними 'Волоса-Велеса'). Древняя связь козла с громовержцем и с иным его вариантом - Паном предполагает определенную связь козла также и с музыкой как креативным мировым началом. Если вспомнить, что "волосатая грудь" хозяина гостиницы может читаться как вариант 'далматики-фелона', как восходящая к vellus - 'шерсть', 'овечья шкура', 'шерстяная завеса', то не сложно видеть в ней и 'эгиду', aigis - 'козлиную шкуру' или 'охранный щит из козлиной шкуры', ставшую символом покровительства искусств и художников (в этом отношении "Козлова Засека" может свободно восприниматься как перевод на более современные термины именно 'эгиды' и как перевод на более древний, мифологический уровень "охранной грамоты"). Тем самым "Козлова Засека" и локус венецианской гостиницы - одно и то же, только с разной степенью эксплицитности явленного в них содержания.

Будучи воплощением плодородящего мира, периодически репродуцирующегося, козел стал одновременно и центральной обрядовой жертвой, приносимой к концу цикла с целью его возобновления (тогда козел рассматривался как уже 'ненужный, лишний', способный быть только пищей для очередного цикла-'мира'. Так козел стал впоследствии и вариантом сакральной очистительной жертвы (ср. статью "КОЗЕЛ" в: Мифы 1980, т. I, с. 663-664 и статью: Топоров 1978). У Пастернака природный репродуктивный цикл, построенный на точном повторе, трансформирован в неточный повтор, в такое же, но онтологически (или семиотически) иное. Об этом, в частности, говорится уже во второй главке первой части "Охранной грамоты" (Пастернак 1982, с. 193):

"Я не буду этого описывать, это сделает за меня читатель. Он любит фабулы и страхи и смотрит на историю как на рассказ с непрекращающимся продолженьем. Неизвестно, желает ли он ей разумного конца. Ему по душе места, дальше которых не простирались его прогулки. Он весь тонет в предисловиях и введениях, а для меня жизнь открывалась лишь там, где он склонен подводить итоги. Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство".

Тут Пастернак противопоставляется двум концепциям истории: бесконечно аддитивной и постоянно одноранговой и цикличной, повторяющейся ("Ему по душе места, дальше которых не простирались его прогулки"). Собственно

пастернаковская - трансформация одного и того же, но в иное состояние, которая обеспечивает и повтор и эволюцию повторяемого. "Варка частей" отсылает к мифическим и сказочным умерщвлению и поеданиям (в том числе и популярного в сказках поедания козлика), которые рассматривает как трансформирующее звено. Это, естественно, и не совсем христианская концепция, предполагающая воскресенье в предшествующем виде. В ней несложно опознать иную - греко-византийскую концепцию пере- или развоплощений вплоть до слияния с причиной и целью всего сущего, с невыразимым Логосом. В данном случае Пастернак исключительно родственен Цветаевой, с той, однако, разницей, что каждое очередное состояние пастернаковской эволюции всегда удвоено: оно и тождественно предшествующему и принципиально от него отлично, тогда как Цветаева строит свою эволюцию на категорическом отсечении предшествующих состояний (ср.: Faryno 1985a, S. 233-238, 396-403). Есть и другая разница между ними: у Пастернака трансформируется мир и мир же является трансформирующим звеном, "Я" принимает участие в этой трансформации либо как 'понимающий субъект' либо же как часть мира, тогда как "Я" Цветаевой в первую очередь само подлежит метаморфозам и все его усилия направлены на автотрансформацию, а по отношению к миру играет роль трансформирующего звена. Цветаевское "Я" в Пастернаковской системе должно было бы занять место "старушки" - 'всепоедающей' и 'всевожрождающей' в новой - высшей ипостаси - 'матери-земли'. В системе же Цветаевой пастернаковское "Я" должно было бы либо лишиться своей субъектности в пользу 'поедаемого-трансформируемого' цветаевским "Я" внешнего мира, либо стать тотальным цветаевским "Я", т.е. трансформирующим началом, но тогда требовалась бы отчужденность, этого "Я" от внешнего мира. Так обе эти системы взаимодополняются и на деле являют собой некое единое целое. Похоже на то, что русская поэтическая культура XX века воссоздала в себе архетип Троицы: по-разному трансформирующиеся поэтики (или их 'поэты') Хлебникова, Пастернака и Цветаевой с одной стороны, а с другой - Блока как наивысшего духовного начала. Такая же роль отводится у Пастернака и Цветаевой Рильке как 'поэту-Богу', а точнее - 'поэту-Духу'.

Путь Рильке построен так, что он ведет через требующую жертвы - трансформирующую - 'Тулу'-'Козлову Засеку' к неназванному Льву Толстому (соответствию "плюгавого старичка" - ср. сказочное именование козла 'сопливым', например, в сказке "Сопливый козел" - в собрании Афанасьева No. 277), который играет "скрытую [...] роль", символизирован "буквами гр. Л. Н.", "никакому воплощению не поддается" и может быть представлен только ипостасями (у Пастернака - "зарисовками", "детским изображением", передавшем свойства табуированного 'Бога-Духа' "Николаю Николаевичу Ге", где недвусмысленно имеется отсылка к 'русскому Богу' св. Николе-'Волосу-Велесу' - ср. о св. Николе как русском Боге в: Успенский 1982, с. 118-122 и вся глава III: "Никола и Волос (Велес)"; попутно напомним, что русским 'поэтическим Богом' была в ближайшей поэтической культуре немецкая поэзия вообще и Рильке в частности). Трансформирующим и приближающим к божественному началу звеном является в данном эпизоде "Софья Андреевна", 'мировая Мудрость', которая ездит "на симфонические" (ср. повтор: "символизировано" и "симфонические"), "ездит в Москву", играет роль самой 'музыки-лестницы'. "Козлова Засека" в этом контексте тоже озвучается и выдает свою связь с 'козлинной песней'-'трагедией'-'культовым жертвоприношением'. "Софья Андреевна" (если этимологизировать имя "Андрей" как andreios - 'мужественный, храбрый') - 'мудрость мужественности', претворяющей 'конфликтность' ('трагедию-жертвоприношение') в 'гармонию' ("симфоническое"). К ней именно и едет Рильке с "матерью или сестрой"-'жизнью'.

‘Симфония’ же - высшая божественная музыка, ‘неслышимая’ и выразимая единственно символами, к тому вовсе не ‘гармоничными’: “символизировано буквами гр. Л. Н. играет”, где “гр” - иконный знак выражения “играет”, а последовательность от ‘гремящего и рычащего’ “гр.” через плавные сонорные “Л.Н.” к “играет” ставит непроницаемое имя Льва Толстого в позицию ‘гро-ма’ и ‘львиного рыка’ уводящего в запредельную ‘музыку’, “симфоническое” переводит в ‘гром’ и трансформирует в “символическое” ‘начертание неслышимого’. Это “гр” будет затем трансформировано в “мел”.

Сокращение “гр.” - знак аристократичности, и тут не столько ‘граф’, сколько эквивалент греческого *arí* (в *aristokratia* - ‘власть, правление избранных’), т.е. ‘очень’, и др.-еврейского *arie* - ‘лев’. Перетолкование инициалов “гр. Л. Н.” на не-символический уровень под видом имени “Николай Николаевич Ге”, сообщает этой расшифровке смысл ‘наиникольшего Г(е)’, или ‘очень Николы’, или, наконец, самого Господа Бога, присутствующего в иной своей ипостаси.

Теперь несложно увидеть наличие токого же *arie* - ‘льва’ - и в имени Рильке *María* (с возможным прочтением и как лат. *aries* - ‘баран’; ‘таран, стенобитное орудие’, а тем самым подключением к кругу мотивов христианской жертвы - ‘Агнца Божия’ и пастернаковского ‘гения-бунтаря’). Связанность Рильке со Львом Толстым, а его пути через “Козлову Засеку” с ‘жертвоприобщением к Богу’, трансформируется затем у Пастернака в св. Марка с его Евангельским символом львом и в мотив ‘дробления, перемолки (мрамора)’, который единит имя Рильке - “Мария” - с именем “Марк”, предположительно произошедшим от *marcus* - ‘молоток’. На трансформацию Рильке в ‘Евангелие’ указывает еще и мотив ‘краснорукавого ямщика’ (ср. отмечавшуюся уже возможность чтения “колокольни св. Марка”, которая “ракетой из красного мрамора врезалась в розовый туман”, как ‘руки’, ‘Длани Божьей’).

Не вдаваясь в подробности, отметим еще, что в пастернаковском тексте заметно также прочтение имени *Rainer* как содержащего в себе *das Rain* - ‘межа’, ‘опушка леса’, ‘пастбище’ (где первые значения ставят Рильке в положение трансформирующего звена, а ‘пастбище’ соотносит его с пастернаковским ‘небесным пастухом’ и поэтическим началом Туром-Велесом-Волосом - *Taugus*’ом. Если же учесть мотивы ‘цветочного погребя’ и их соотнесенность с Деметрой, то нельзя исключить, что Пастернак имеет в виду и слово *das Rainfarn* - ‘пижма’, ‘тимиан’, которые играют в пастернаковской системе роль ‘одуряющих’ и переводящих в иное состояние, т.е., говоря фигурально, - роль ‘катализаторов трансформации’. При этом любопытно, что в польской традиции тимиа́н связывается с судьбоносностью и наделяется способностью влиять на ‘небеса’ и, по всей вероятности, соотносится каким-то образом с громовержцем. ср. эксплицитное этого выражение в стихотворении “*Srebroń*” Лесьмяна [*Bolesław Leśmian*]):

Nastała noc spragniona wymian
Mroku na dreszcze w pół śnie rosy.
Dąb bałwochwalczo wierzy w Tymian,
We wpływ Tymianu - na niebiosy.

[‘Наступила ночь, жаждущая обмена Мрака на дрожь в дремоте росы. Дуб идолопоклоннически верит в Тимиан, Во влияние Тимиана - на небеса’]).

- ⁹⁸ См. статью “ЛАБИРИНТЪ” (Даль 1979, т. II, с. 231): “запутанные дорожки, переходы, откуда трудно найти исход; от древн. зданий в Египте и на Крите. Внутренний слуховой снаряд: преддверие и кружала с улиткою”.

У Пастернака связь ‘лабиринта’ с ‘поэтическим взором и слухом’ выражена, например, в стихотворении “Когда за лиры лабиринт | Поэты взор вперят, | На-

лево развернется Инд, | Правей пойдет Евфрат. | А посреди меж сим и тем | Со страшной простотой | Легенде ведомый Эдем | Взовьет свой ствольный строй. | Он вырастет над пришлецом | И прошумит: мой сын! [...] Я - свет. Я тем и знаменит, | Что сам бросаю тень. | Я жизнь земли, ее зенит, | Ее начальный день" (Пастернак 1965, с. 66-67). Ср. еще стихотворение "Зима" (Пастернак 1965, с. 71):

Прижимаюсь щекою к воронке
Завитой, как улитка, зимы.
"По местам, кто не хочет - к сторонке!"
Шумы-шорохи, гром кутерьмы.

"Значит - в "море волнуется"? В повесть,
Завивающуюся жгутом,
Где вступают в черед, не готовясь?
Значит в жизнь? Значит - в повесть о том,
Как нечаян конец? [...]

и его ранний вариант (Пастернак 1965, с. 581-582):

Прижимаюсь щекою к улитке
Вкруг себя перевитой зимы:
Полношумны раздумия в свитке
Котловинной, бугорчатой тьмы.

Это раковины ли сказанье,
Или слуха покорная сонь;
[...]
Над пучинаю черного хода,
Истерзавши рубашку вконец, -
Обнаженный, в поля, на свободу
Вырывается бледный близнец.
[...]

В последнем пимере обратим внимание на стих "Вкруг себя перевитой зимы", который создает фундаментальный пастернаковский мотив 'восьмерки', выход во второй 'круг' которой - выход "на свободу", но и трансформация в 'близнеца'. 'Лабиринт' как трансформирующая среда является у Пастернака также и вариантом 'метаморфоз' типа "личинка - кокон - 'бабочка-инфанта' - водяные банты", как в стихотворении "Бабочка - буря" (Пастернак 1965, с. 206).

- ⁹⁹ Кроме того 'вино' или 'водка', по моим весьма беглым наблюдениям, чаще сочетаются у Пастернака с 'запахом', с 'опьяненным состоянием' мира или "Я" и с 'пробкой'. В последнем случае речь о накопленной энергии, требующей выхода, буквального 'открытия' и 'откровенья'. Ср. в "Весенний день тридцатого апреля..." (Пастернак 1965, с. 376-377):

Все вострепаннее, все многлепестней
Ложиться будут первого числа
Живые нравы, навыки и песни
В луга и пашни и на промысла.

Пока, как запах мокрых центифолий,
Не вырвется, не выразится вслух,
Не сможет не сказаться поневоле
Созревших лет перебродивший дух.

‘Пиво’ же чаще соотносится с ‘актом питья’, который одновременно становится и актом ‘поглощения в себя пива-мира’. Это восходит к германско-славянским представлениям о ‘дожде-пиве’ как напитке небесных божеств, а о грозе - как ‘варке пива’. Таков, например, “шторм” в “Теме с вариациями” (Пастернак 1965, с. 161) в открывающей цикл “Теме”:

В осатаненьи льющееся пиво
С усов обрывов, мысов, скал и кос,
Мелей и миль. И гул, и полыханье
Окаченной луной, как из лохани,
Пучины. Шум и чад и шторм взасос.
Светло, как днем. Их озаряет пена.

Тут, как видно, “пиво” и ‘пивная’ “пена” однозначно связаны также со ‘светом’. Эта связь тоже базируется на народных представлениях о пиве как о свете, и в первую очередь - о свете грозových молний.

Если следить дальше разницу между ‘вином’ и ‘пивом’ у Пастернака, то ‘вино’ связано с движением вовне и снизу вверх, тогда как ‘пиво’ - с движением сверху вниз и извне вовнутрь. ‘Пиво’ становится базой рождения ‘мысли’ (как в “Теме с вариациями”), ‘вино’ же ведет к оформлению ‘мысли’ в ‘слово’, ко ‘второму бытию мысли’. Не случайно полученное “Я” “пиво и мясо” окружены тут мотивами ‘мысли’, а само “пиво” стоит на месте *die Helle* - ‘ясность, свет, блеск’ (см. примечание 89).

¹⁰⁰ В этом ‘шуме’ позволительно слышать также пастернаковскую ‘мышиную возню’ и ее связь с Софией-мудростью, как в стихотворении “*Materia prima*” (см. 7.2.5. и примечание 84), ‘шум мыслящего тростника’ (об этом речь пойдет несколько ниже) и ‘шорох крыльев’ - как ‘поэтических-Гермесовых’, так и ‘божественных’. Последнее требует разъяснения.

Описание концерта на пьянице заканчивается упоминанием четверки коней на притворе собора, “вскачь примчавшихся из древней Греции и тут остановившихся, как на краю обрыва”, после чего следует переключение на мотив “коньков”:

“Когда концерт кончился, стал слышен жернов равномерного шарканья, вращавшийся и раньше по галерейному кругу, но тогда заглушавшийся музыкой. Это было кольцо фланеров, шаги которых шумели и сливались, подобно шороху коньков в ледяной чашке катка” (Пастернак 1982, с. 253).

“Край обрыва” в таком окружении читается как ‘кон’ - ‘начало, предел, межа, рубеж, конец’, ‘ряд, порядок, очередь’ во времени и в пространстве (ср. поговорку: “Вот откуда пошел кон зели нашей” - см. статью “КОНЪ” в: Даль 1979, т. II, с. 154), а “притвор собора” - как ‘конек’, т.е. верхняя точка крова. И ‘кон’ и ‘конек’ (и “край обрыва”) - некая предельная точка, переходной момент в другое состояние (время, пространство). В этой именно точке у Пастернака наблюдается трансформация “коней” в “коньки”. Оба - ‘средства передвижения’, но “коньки” сопряжены с ‘обувью’ и играют тут роль ‘Гермесовых крылатых сандалий’.

Наличие “жернова” предполагает ‘мельницу’, которая у Пастернака не только ‘перемалывает’, но и ‘порождает мысль’ и определяется как ‘крылатая’. Насыщенность данного фрагмента звуком “ш” как раз и отражает ‘шорох крыльев и мысли’. Переход на вращение и мотив ‘круга’-‘чашки’ знаменует собой переход к ‘божественному ангельскому кругу’. к ‘Славе Господней’ (“кольцо фланеров” читается здесь как ‘венец из ангелов’; “ледяная” же “чашка” - как ‘твердь небесная’; “четверка коней” отвечает Четвероевангелию, с одной сторо-

ны, а с другой, согласно символике числа '4', - тварному миру, миру-плоти, воспарившему и прославляющему своего Творца).

Остановка коней "как на краю обрыва" подразумевает еще не окончательную духовную трансформацию и согласуется с библейскими толкованиями 'коня' как 'плоти' (ср.: Исаия 31: 1, 3: "Горе тем, которые идут в Египет за помощью, надеются на коней и полагаются на колесницы, [...], а на Святого Израилева не взирают и к Господу не прибегают! [...] И Египтяне - люди, а не Бог; и кони их - плоть, а не дух" или Псалтирь 32: 17: "Ненадежен конь для спасения, не избавит великого силою своею").

Переход к 'кругу', к 'конькам' и "ледяной чашке" это одновременно и переход к видению Славы Господней, построенному по образцу видения Иезекииля. "Открытое небо", 'кипящая цветная мгла', 'клубящиеся пары', "Иллюминационный отсвет", "четверка коней", "ледяная чашка", "царапины алмазных огоньков", 'угрожающее' "смертельно насурмленное лицо", мотив слышимых но незримых 'крыльев' - все это свободно опознается как мотивы именно Иезекииля (1: 4-28): "И я видел: [...] великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, [...] и из середины его было подобие четырех животных, [...] Подобие лиц их - лице человека и лице льва с правой стороны у всех четырех; а с левой стороны - лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырех. [...] И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня. И животные быстро двигались туда и сюда, как сверкает молния. И смотрел я на животных, - и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. [...] Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их. А под сводом простирались крылья их прямо одно к другому, [...] И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы глас Всемогушего, сильный шум, как бы шум в воинском стане; [...] А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как подобие человека вверху на нем. И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри его вокруг; [...] и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом".

Если внимательно присмотреться, то это видение присутствовало в последовательности: "пятиголовый остов собора" → "четверка коней" как реализация божественного в земных пределах и далее → "круг" и "ледяная чашка катка" как схождение Славы Господней на 'венетянцев'. В самой же этой 'Славе' реализуется все Евангелие с его Марком-'львом', Лукой-'тельцом', Матфеем-'человеком' и Иоанном-'орлом'. Так Венеция трансформировалась в Евангелие, а ее "живопись в качающейся раме" - в 'икону-мандорлу'.

"Жернов равномерного шарканья, [...] заглушавшийся музыкой" своим мотивом 'заглушения' возвращает к началу "Охранной грамоты", где 'глухота' связывается с мотивом 'имени'-'идентификатора' и мотивом 'славы-бытия', т.е. имени как условия существования, выхода из инертного, 'не-бытийного' состояния:

"Проходит три года, на дворе зима. [...]"

Я не буду описывать в подробностях, что ей предшествовало. Как в ощущении, напомнившем 'шестое чувство' Гумилева, десятилетку открылась природа, Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растенья явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам, безвопросно рвавшимся к Линнею, точко из глухоты к славе" (Пастернак 1982, с. 192-193).

"Шестое чувство" - чувство 'души' и 'чувство единства человека с Богом' (согласно уже показанной значимости числа 'шесть' у Пастернака). "Шестое

чувство' Гумилева" - 'чувство слова и Логоса', но одновременно и чувство 'Николы-льва', неявно присутствующего в имени 'Николай Гумилев', а также чувство 'слуха', присутствующего в неназванном (оставленном 'шестому чувству') 'Семенович': имя 'Семен' толкуется как производное от др.-еврейского šama - 'слушать' (этот мотив будет затем реализован в эпизоде переезда через Альпы, в цитате из Евангелия: "Симон, ты спишь?" - Пастернак 1982, с. 241). Открывающаяся "десятилетку [...] природа" (где '10' - знак возврата к 'единству' и знак 'духовной устремленности') - это 'глубинный закон сущего', закон-стремление стать 'духовно сущим', а не только материально, стать 'именем', 'получить логос-душу', из пассивного первоначального и материального 'логоса-души' ("душистые зрачки", где первое содержит возможность 'души-духа', а второе - "зрачки" - 'видения-понимания') в активный и перестроенный по Божественному плану (что отвечает христианскому пониманию обряда крещения-именования), определяющему смысл бытия и его назначение (skopos; отсюда мотив 'успокоенья').

"Имена" как "ответ на пятилепестную пристальность растенья" приносящий "успокоенье душистым зрачкам" позволяет установить пастернаковскую эквивалентность между 'пятилепестным' и 'душистыми зрачками' и 'пятилепестное состояние' читать как родственное человеку, с одной стороны (согласно символике числа 'пять'), как исходный данный всякому бытию 'логос' и 'живую сущность природы', а с другой - как символ любви, в том числе и чувственной (так, в частности, объясняется и мотивируется переход в следующем пассаже к мотиву 'женщины', 'дагомейских амазонок').

"Линней" поставлен тут в позицию 'растительного Иоанна Крестителя', с одной стороны, а с другой - в позицию цели цветов, их бога. Но это отнюдь не метафора. Имя "Линней" тут явственно прочитывается как производное от linea - 'льняная нить, бечевка, шнурок', 'линия, черта, граница, предел', 'проход' (что соотносит его, в частности, со смыслами имен Рильке и с "Козловой Засекой") и lineus - 'льняной, полотняный, холщовый'. Как 'имядатель' "Линней" оказывается тут одним из вариантов 'мировой лестницы' и тем самым - 'музыки' и 'поэтического слова' или 'архепозта' (ср. в конце венецианских глав прочтение колокольни св. Марка - 'Евангелия' - как "ракеты"- 'кудели'). Как 'цель растений' "Линней" - еще не эксплицированная 'далматика' (см. примечание 97) и пастернаковская "существования ткань сквозная". В итоге устремленность "из глухоты к славе" - это стремление воплотиться в 'звуке' и 'Логосе', слиться со 'Славой Господней'.

Когда хозяин гостиницы обращается к "Я" "громко", как к "глухому", то это теперь читается как определение смысла бытия "Я", как призыв к 'быть', как некое 'Буди!' или 'Воскресни!', 'Станься!'. В окружении мотива разговора немецки мотив 'глухости' кроет в себе и связь с '(голубем' как символом Святого Духа, ссылаемого 'громким' (= 'громовым') и 'рычащим' (= 'львиным' - 'Евангельским') голосом 'шестидесятилетнего' хозяина гостиницы: нем. taub - 'глухой', 'глух', der Taube - 'глухой' и die Taube - 'голубь'. Мотиву 'голубя' соответствует тут также и локализация "старичка" - "в самом углу обжорной арены", что легко опознается как иконное изображение Духа Святого (голубя) в верху круга и на вершине вписанного в круг треугольника ("обжорная" может тут еще дополнительно ассоциироваться с 'прожорливостью голубей').

Мотив "стойки", "столов", "стояльцев", 'вершины' "угла", переход с 'громкого рыка' хозяина на "злорадно процедил", а раньше - "ореховой гаммы" может быть также и семантической дешифровкой латинского наименования голубя: columba - 'голубка, горлица', columbus - 'голубь', colum - 'цедило, дуршлаг' (хотя в данном случае более вероятно немецкое das Sieb - 'цедило' и 'сито', а звучание отсылает к sieben - 'семь', что уже имелось в "семенившемся одуванчике" и присутствует тут в виде неназванной 'лиры', ее 'семи струн'),

columen - 'вершина, верх', 'высшая степень', 'столб', 'опора, защита' columnus - 'ореховый; из орехового дерева'.

Так в данном эпизоде смыкается мотив 'крылатых сандалий Гермеса' и 'Голубя', 'поэтического начала' и 'начала Евангельского'.

¹⁰¹ Здесь сама собой напрашивается ассоциация с "Куском" Хлебникова, сюжет которого - первая фаза корриды, когда выезжает пикадор, раздражает быка и когда озверевший бык расправляется с конем, носясь по арене с распоротым кишечником на рогах. Может быть, что "стремена" отсылают как раз к этой первой фазе корриды, где жертвой является еще не бык, а конь. Тогда роль 'жертвы-теляца' оставалась бы у Пастернака за его "Я". Возможно, что никакой прямой связи между этими двумя текстами нет. Тем не менее небезынтересно напомнить, что у Хлебникова "алая жижа кишек" и "крови" растерзанного коня именуется затем "медом", который толпа зрителей "Усыатым пьяницей пьет кишек развороченных мед" и который в общей смысловой структуре стихотворения является 'поэтическим' и 'духовным' ("кислорода склянка") напитком, аналогичным пастернаковскому "пиву". Разбор "Куска" см. в: Фагуно 1987с.

¹⁰² По своей функции "старушка" родственна "проводжтому", а по смыслу - "обер-кельнеру", т.е. она связана с 'подземельем' и с ролью 'психопомпа' (ведет "Я" на "чердак" "по узкой лестнице"). В этом отношении эпитет "сухонькая" соотносит ее со 'смертью', а глагол "выросла" - с 'ростом, рождением'. Это значит, что она - 'умерщвляющее' и 'возрождающее' трансформирующее звено в пастернаковской системе. "Я" и "хозяин" могут только 'умирать' и 'воскресать', трансформироваться, но сами по себе все-таки к трансформации неспособны. Вот эта роль трансформирующего начала и возлагается тут на "старушку". Отсюда и ее функция как 'рождающего чрева' и уподобление ночлега на "чердаке" 'брачной ночи' (ср. затем, после пробуждения, появление до этого отсутствующего 'детского мотива': "К шуму примешивались женское шушуканье и детский шепот"). Не исключено, что "милая сухонькая старушка" мыслится здесь как die Hexe - 'ведьма, колдунья, чародейка' (соответственно общему немецко-язычию данной главы) с возможным прочтением немецкого Hexe как созвучного греческому heks - 'шесть', что согласовывалось бы как с хозяином, стариком "лет ш е с т и десяти", так и с 'креативностью'. Примечательно при этом, что хозяиново 'шести-десяти' разложено теперь на два отдельных момента: 'шесть' числится за "старушкой", а 'десять' - за 'временем-сном' ("Я проснулся ярким солнечным утром, после десяти часов стремительного, непрерывного сна"). Пропущенное 'шесть', надо думать, и есть 'человеческая душа' проделывающая свой путь к фактическому перерождению и воскресенью.

¹⁰³ Одной из особенностей "Охранной грамоты" является ее звукопись, требующая специального исследования. Насыщенность отдельных фрагментов определенными звукосочетаниями - это, прежде всего, результат пастернаковского текстонорождения из одной исходной 'протоформы' или 'лексемы'. Тем не менее это не освобождает от вопроса о значимости звуков с повышенной частотностью. Так, в разбираемом фрагменте бросается в глаза максимальная насыщенность сочетанием "ст", которое затем переходит в обилие "в", "к", "п" и "ж" и финализируется в почти сплошном "ш". Проще всего было бы в этих случаях обнаружить некую анаграмму, но вряд ли это был бы ответ, поскольку Пастернак не шифрует, а дешифрует, не кодирует, а эксплицирует 'пре-тексты'. Самый верный путь, как кажется, - остановиться на произноси-

тельных (артикуляционных) и акустических свойствах этой звукописи. "Ст" предполагает затрудненную артикуляцию, переход от 'щели' к 'смычке' (препятствию, порогу). Серия "в", "к", "п" задерживается на 'смычке' и 'взрыве' преодолении 'препятствия'. "Ж" и "ш" оказываются уже 'по ту сторону порога', после "т". С этого момента текст - некоторая его часть - предполагает уже 'исправную' (не затрудненную) артикуляцию. Не исключено, что все это - изоморфизм 'трансформационного' процесса, происходящего с "Я" в его переходе через 'декапитацию-смерть' к 'воскресению' и изоморфизм потери старого и обретения нового 'слова', так сказать, 'поэтической речеспособности'. Поскольку тут речь о получении 'поэтического атрибута - лиры', то можно полагать, что "ст" каким-то образом связано со 'струнами' и со сменой 'старых голосовых струн' (пониженность состава звонких) на 'новые' (сплошные шипящие и затем, наконец, полная артикуляция с резким повышением звонких: "Она приходилась дальней родней хозяину и работала у него экономкой" и т. д.). Если же настаивать на анаграмме, то тогда уместнее всего в стечении "ст" видеть лат. testa - 'череп', 'панцырь черепах' и testudo - 'черепаха; панцырь черепахи', 'дугообразный струнный инструмент типа лиры, кифары', 'сводчатый потолок'.

¹⁰⁴ См. в статье "ПЛАХА" (в: Даль 1980, т. III, с. 122-123) "плащаница - верхняя одежда; покрывало, полотно, плат, изображение на полотне положения в гроб Спасителя. Вынос плащаницы из алтаря бывает в Великую Пятницу". Некоторые наблюдения над мотвом плащаницы в русской поэзии XX века, в том числе и в связи с Пастернаком, см. в: Bodin 1979.

¹⁰⁵ Ср. в "Волнах" в "Вот чем лесные дебри брали..." (Пастернак 1965, с. 348) мотив протискивающегося сквозь "ущелья"- "ушко иглы" небосвода, которому сопутствует мотив 'уборки, подметания':

Он шел с котомкой по дну балки,
Где кости круч и облака
Торчат, как палки катафалка,
И смотрят в клетку рудника.
[...]
Он шел породой, бьющей настежь
из преисподней на простор,
А эхо, как шоссейный мастер,
Сгребало в пропасть этот сор.

Или в "Бабьем лете" из "Стихотворений Юрия Живаго" (Пастернак 1965, с. 433):

Лист смородины груб и матерчат.
В доме хохот и стекла звенят,
В нем шинкуют, и квасят, и перчат,
И гвоздики кладут в маринад.

Лес забрасывает, как насмешник,
Этот шум на обрывистый склон,
Где сгоревший на солнце орешник
Словно жаром костра опален.

Здесь дорога спускается в балку,
Здесь и высохших старых коряг,
И лоскутницы осени жалко,
Все сметающей в этот овраг.

И того, что вселенная проще,
 Чем иной полагает хитрец,
 Что как в воду опущена роша,
 Что приходит всему свой конец.
 [...]
 В доме смех и хозяйственный гомон,
 Тот же гомон и смех вдалеке.

В обоих случаях, как видно, 'уборка' ставится в положение трансформирующего акта, завершающего одно состояние и открывающего очередное, высшего ранга. "Бабье лето" интересно в том отношении, что в нем проведен четкий параллелизм между происходящим в 'доме' и происходящим в 'природе' - "овраге" (см. особенно два последних стиха). В 'доме' идет 'переделка-консервация', перевод даров природы с их естественного- 'вегетативного' уровня на более прочный 'культурно-хозяйственный' и в иное бытие, родственное 'поэтическому' (что следует из локуса 'дом'). Это не 'консервация-упрочнение' (сохранение в неизмененном виде), а именно 'консервация-перестройка', подразумевающая разрушение предшествующего вида ("шинкуют", "квасят", "перчат", "гвоздики кладут", где "гвоздика" может читаться и как 'гвоздь' и как 'душистость-одухотворение'). Легко увидеть, что это тот же творческий акт, который в других вариантах имеет у Пастернака вид 'смеси'.

В природе происходит тот же акт. Последовательность "склон → балка → овраг → в воду опущена роша" завершается таким же 'маринованием': "маринад" значит буквально 'морская вода', которая в инварианте дает пастернаковскую 'ткань бытия' (ср. в пропущенной строфе мотив 'паутины'). Мотив "дороги" устанавливает связь между обоими актами 'уборки-перестройки' как звеньями одной и той же цепи трансформаций. Но самое существенное то, что связь между 'домом' и 'оврагом природы' реализуется тут как "шум" (= 'пена на маринадах' и 'шум-"хохот"'), претворенный затем в "гомон и смех вдалеке", в 'звук звука' или 'звук второй генерации' или еще иначе: 'звук без источника'. Таково и "эхо"- "шоссейный мастер" в "Волнах", где "эхо" - 'звук звука', а "шоссейный мастер" и 'уборщик' и 'путь-строитель' (не случайно 'шоссе' сменяет тут 'узкое ущелье', с одной сторны, а с другой - мотив 'уха': это как раз выход в 'чистый звук', в 'логосову основу мира').

'Воскресенье', таким образом, имеет у Пастернака и акустический аспект: 'возможность слышать звучание бытия' и 'претворение в звук бытия'. Выбор "голенища", "трубы", "свертка" - это выбор мотивов связанных со 'звуком, музыкой' и со 'словом' ("сверток" как библейский 'свиток' - "книга" - ср. Иезекииль 2: 8-10, 3: 1-5; ср. у Пастернака мену "голенища" и "ящика" на "коробку из-под конфет", и занимающий там место "конфеты" - "мел" как созвучное лат. mel - мед).

В плане порождения текста нельзя исключить, что Пастернак руководствуется тут латинскими словами tibia - 'голень', но и 'флейта, свирель' (что потом порождает лексему 'с в е р т к е'), canalis - 'труба, желоб, водопровод, канал'), созвучием русского "канал" с canto - 'петь' или capo - 'петь, издавать звук, возвещать, трубить, излагать учение, проповедовать' и выражениями tibiis canere, antare tibia - 'играть на флейте' и др. Это тот принцип, который в "Охранной грамоте" назван "русским ухом" - способностью слышать не сказанное и пребыванием в межъязыковом измерении. В тексте он эксплицирован столкновением слов "халва и Халдея, маги и магний, Индия и индиго" и проиллюстрирован неожиданным, но логичным, переходом с "ночи" на "орех", где "ночь" и фактическое русское слово 'ночь' и одновременно итальянское 'ноче': посе - 'орех', в результате чего венецианская звездная ночь раскрыла свою сущность как "извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином

поверхность золоченого грецкого ореха". Так образуются аналог 'звука звука', 'слово слова' или 'меж-слово', гарантирующее связь между разными, внешне не связанными и разъединенными обычным словоупотреблением явлениями мира. И дело, видимо, не столько в том, что эти 'звук' или 'слово' высшего порядка, а в том, что они 'промежуточные' и что они являют собой 'ткань бытия' (в иных терминах: 'лестницу бытия', но опять-таки с второстепенным признаком иерархичности - ничто тут не 'хуже' и не 'лучше', не 'ниже' и не 'выше', а только дифференцированное выражение одного и того же; пастернаковский 'транс-язык' призван не расчленять, а наоборот - единить).

¹⁰⁶ Ср. тот же мотив 'терема'-'ларя' и 'резьбы' в стихотворении "Иней" (Пастернак 1965, с. 400):

Опять эти белые мухи,
И крыши, и святочный дед,
[...]

Ты дальше идешь с недоверьем.
Тропинка ныряет в овраг.
Здесь инея сводчатый терем,
Решетчатый тес на дверях.

За снежной густой занавеской
Какой-то сторожки стена,
Дорога, и край перелеска,
И новая чаша видна.

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу.

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: "Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь".

Мотив 'гроба' сопряжен тут с особым пастернаковским временем - 'зимой'. Мотив 'вечности' с особым вычленяемым в 'зиме' - 'святочным периодом' (с. первых два стиха в процитированном отрывке). Мотив 'резьбы' - с 'вечностью в искусстве'. Более того: 'стихи' ("Четверостишье") уподоблены тут 'резной раме', которая - если проследить этот мотив по другим вещам Пастернака - родственна 'иконному окладу' (ср. хотя бы "Я помню грязный двор..." и упоминание там "серебряного оклада" 'гор-алтарей'), а тем самым 'тверди небесной'. Если вернуться к "рельефу", то 'резьбой' оказывается "забрызганная синим парафином поверхность золоченого ореха", т.е. 'синий парафин' на 'золотом фоне' или 'небо' на 'тверди' ('менее небо' на 'более небе', что согласуется с буквальным значением слова 'парафин': *parum affinis* - 'малое, недостаточное родство, сходство'). Это значит, что 'резьба' - знак чего-то более существенного, 'знак мировой тайны'. Последнее включает мотив 'резьбы' в мотив 'персидских ковров', т.е. в более общий мотив 'орнамента' как нефигуративного и несловесного 'текста', но одновременно изоморфного в своих структурных соотношениях структуре мироздания (ср. статью "ORNAMENTATION" в: Cirlot 1981, pp. 245-246). Одним из вариантов мифемы 'орнамент' является в мировой культуре мифема 'лабиринт'. При этом лабиринт рассматривается как отражение в земных формах небесных законов и считается вос-

произведением 'неба'. У Пастернака это понимание лабиринта выражено, в частности, удвоением пути: первый проделывается по 'подземному миру' (по дантовым 'кругам' и 'щелям'), обратный - по 'небу': "у меня сложилось такое чувство, будто я только что пересек расстоянье, равное звездному небу Венеции, в направлении, встречном его движенью" (Пастернак 1982, с. 245), после чего и обнаруживается 'тайна мира' - "мел"- 'резец'. Связь же "мела"- 'резца' с 'письмом' и 'словом' (ср. эквиваленцию "резьба" - "четверостишие") восходит, по всей вероятности, к библейскому мотиву постройки святилища по плану Господню, где в 'технологических' указаниях говорится о вырезывании имен: "И возьми два камня оникса, и вырежь на них имена сынов Израилевых [...] и вставь их в золотые гнезда; И сделай гнезда из золота" (Исход 28: 9-13), а само искусство вырезывания представлено как данное от Бога: "И сказал Моисей сынам Израилевым: смотрите, Господь назначил именно Веселиила, [...] И исполнил его духом Божиим, мудростию, и разумением, ведением и всяким искусством, Составлять искусные ткани, работать из золота, серебра и меди, И резать камни для вставляния, и резать дерево, и делать всякую художественную работу; И способность учить других вложил в сердце его" (Исход 35: 30-34).

¹⁰⁷ Имея все основания читать "мел" как 'мед', необходимо еще учесть его связь с "парафином" в мотиве венецианской ночи как "рождественской". "Неочищенный мел" мог бы тогда читаться как 'мед с воском'. Признак 'недостаточности' в этом случае сохраняется (см. примечание 196 и значение "парафина" как 'недостаточного родства'), но продвигается к полюсу более 'полного сходства' или 'родства' с 'резцом-Словом' Господним. Во всяком случае, такое направление и такую интерпретацию предсказывает частый у Пастернака мотив 'воска'. Ср. хотя бы стихотворение "Липовая аллея" (Пастернак 1965, с. 454-455), где сначала аллея представлена как "подземелье", из которого "Светлеет выход вдаль", а затем - после выхода в иное состояние ("дни цветенья") - эта аллея оформляется в "книгу" и 'небо-свод' (над "домом"), на котором "Горят, закипающие воском, Цветы, зажженные дождем", где "дождь" тот же 'логос-воск'. В "Охранной грамоте" мотив 'воска' позволительно еще связывать со сквозным мотивом 'масла' во всех его вариантах, вплоть до 'ея'.

¹⁰⁸ Оно не совсем 'первое' и является уже осязаемым повтором- 'переводом' 'вокзала' как 'воксала' (см. примечание 74), при помощи которого "каналу" и "галерее" сообщается связь с 'музыкой' и 'пением'. Canalis, как уже отмечалось, - не только 'канал; водопровод, желоб', но и 'труба', осмысляемая как музыкальный инструмент ('флейта'). "Канал" же в сочетании с "галереей" возмывает видеть в "галерее" 'церковную галерею для хора' (итальянское cantoria). Ср. в финале упоминание галереи уже в эксплицитном музыкальном окружении: "Когда концерт кончился, стал слышен жернов равномерного шарканья, вращавшийся и раньше по галерейному кругу" и "кольца фланеров" как 'кольца ангельского хора' (где насыщенность звуком "ш" отражает 'звук бытия' и 'звук вечности': в начертательном плане "ш" соотносится, видимо, с иконным знаком 'святости' - тремя складками на челе иконного лица, а в акустическом - с древне-еврейским знаком Бога).

¹⁰⁹ "Плавучая галерея" вызвано, по всей вероятности, созвучием слова "галерея" (по-итальянски galleria) и galleggiare - 'плавать, удерживаться на поверхности'. Но одновременно это и семантический повтор раньше упомянутой "качающейся рамы": nuotare - 'плавать' - nuoto - 'плавание', но лат. nuto - 'качаться', 'раскачиваться', 'колебаться', 'быть в нерешительности'; rami pondere putant - 'ветви от тяжести (плодов) опускаются'. Так "качающаяся рама" порождает

затем 'картину' "прерафаэлитов" (через переход в "галерею"), но и ее 'содержание': "елочный восток" (лат. *ramus* - 'сук, ветвь, ветка', 'дерево', 'древесные плоды'), "звездную ночь" (ср. созвучие *puoto* или лат. *puto* и *notte* - 'ночь') и "орех" и "ореховую гамму" (ср. созвучие *notte* и *noce* - 'орех', *di noce* - 'ореховый'). Мотив 'внутренностей' порожден тем же 'качанием' и той же 'рамой' - он построен на созвучии *puotare* - (← *puto* →) с 'нутром' и лат. *nutrio* - 'кормить, питать', 'ухаживать, лелеять', 'охранять, оберегать' и *nutrix* - 'кормилица'. А тем самым объединяется в одно целое и мотив Венеции- 'мирового дерева', и мотив Венеции- 'Мадонны', и мотив Венеции- "обжорной арены"- 'земли'.

Звуковой аспект удерживается тут двояко. Через созвучие с *nota* (лат. *nota*, *notae* - 'записка, письмо', 'нота' в музыке) и через "угол", по-итальянски *angolo*, *cantonata*, *cantone*, которые созвучны *angelo* - 'ангел' и *santo*, *cantare* - 'песнь', 'петь'. Это тем более вероятно, что очередные употребления слова "угол" связаны с "мраком", являющимся эквивалентом "чудес" ("канал [...] уходил за угол, к дальнейшим чудесам" и "Мы загнули [...] за угол, где был полный мрак") и в итоге - неявным именем св. Марка и его Евангелия, и с "плюгавым старичком", восседающим "в самом углу обжорной арены" как соответствием св. Духа. При этом "плюгавый старичок" и в иной своей ипостаси присутствует уже здесь: он - "пароходик", с наличным в нем, но еще не эксплицированным смыслом 'пар, дух' (ср. в последней венецианской главе мотивы 'пара' в: "Лица слушающих под открытым небом вспаривало банной яркостью" и "Несколько подальше клубились темно-оливковые пары"), что в результате дает прочтение "пароходика" как 'ведомого паром' и как эквивалента 'психопомпа', с одной стороны, а с другой, он - "утирал нос" (что можно считать подспудной эквивалентией 'сопливый - плюгавый') и атрибутирован "усами" (отмеченными также и у хозяина гостиницы) и отмечен 'задыханием' ("потел и задышался, утирал нос и захлебывался"), т.е. поставлен в пастернаковскую позицию наивысшего напряжения и принципиального перерождения в духовную ипостась (ср. 'задыхание' в "Пока мы по Кавказу лазаем..."). И еще одна деталь. "Пароходик" - "дешевый", что значит, что он вариант локуса "наидешевейшей гостиницы", но кроме этого он заменяет тут "трамвай". После трансформации- 'воскресенья' "Я" пробуждается на "чердаке" как "в каюте речного парохода", т.е. в таком же "пароходике", но иного ранга с открывшейся его сущностью. Упоминание "трамвая" призвано, в свою очередь, обратить внимание на мену 'транспорта' и на внутреннюю форму самих названий этого транспорта: "трамвай" значит буквально 'рельсовая (железная) дорога', "пароходик" же - 'идущий (ведомый) паром'. 'Пар' подменяет 'рельсы (железо)', но не только. *tram* в слове *tramway* может читаться и как 'крученный шелк', 'уточный шелк', т.е. шелк для ткацкого утка или челнока. "Пароходик", таким образом, вычленился из "трамвая" как вариант 'челна'. Мена транспорта произошла в эпизоде переезда через Альпы: "поезд" был сменен на 'пеший переход', но по "легте полотна". "Полотно" же было там порождено упоминанием "ручьев", которые были "развешаны [...] по крутизнам и спущены сучеными нитками вниз, в долину". Через абзац эти же ручьи были описаны в терминах 'звуко-музыки'. В Венеции 'полотно-сученные нитки' трансформировались в "ковры из цветного мрамора", с одной стороны, а с другой в 'пар' "паро-хода", в более духовное состояние. От "трамвая" у "пароходика" остались только "усы": *tram* как 'шелк' по-итальянски *seta*, а лат. *seta* - 'жесткий волос, щетина', что потом получит выражение под видом "стриженной проседи" "проводжатога", "волосатой груди" хозяина гостиницы и "шелеста сапожной щетки".

Сменивший "трамвай" "пароходик" тут же переименовывается на "катер" и водворяется обратно в английский язык, где *cutter* значит: 'резчик' по дереву или камню, 'режущий инструмент, станок, резец, резак', 'врубная машина', 'катер'. Этот смысл "катера" реализуется в изображении его по образу 'дро-

бильной машины': "На прибывавших и отходивших катерах толпилась публика, и маслянисто-черная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор, разламываясь в ступках жарко работавших или круто застопаривавших машин" (Пастернак 1982, с. 245). Так "пароходик" подключается к сквозному мотиву 'резца' и сам оказывается одним из его воплощений. При этом он - и 'резец' и 'резчик' одновременно, а 'дробленный мрамор' - его же предшествующая ипостась ('сученый шелк' → 'ковры'; не случайно далее 'ковры' уже не упоминаются, как не упоминается и 'катер': место 'катера' отведено "гильотине", а 'ковров' - "панталонам").

- ¹¹⁰ Слово "волхвы" мотивировано тут многократно. Как "прерафаэлиты" они могут читаться как обозначение более древних романских народностей, именуемых на Руси 'волохами' или 'волошской землей'. Как "волхвы", а не 'цари', активизируют свою связь с *galegum* по признаку 'волохатости' и созвучны русскому 'волоха' - 'коза, шкура', а в некоторых говорах - 'рубаха, сорочка' (так, может быть, объяснялась бы "рубаха" хозяина гостиницы и его "волосатая грудь"). В некоторой связи с "волхвами" оказывается и 'елка': это слово созвучно с 'волха, вольха' и 'елха, елоха', т.е. ольха. Последнее подтверждается еще и тем, что 'ольха' соотносится у Пастернака с 'небом' и 'звездами', с 'первозданным состоянием космоса' и с 'поэзией' - ср. хотя бы в стихотворении "Определение поэзии" (Пастернак 1965, с. 126-127):

Площе досок в воде - духота.
Небосвод завалился ольхою,
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная - место глухое.

Связь же с 'волохатостью' и 'пред-мирным' переходным состоянием отчетливо видна в стихотворении "Осенний лес" (Пастернак 1965, с. 457-458):

Осенний лес заволосател.
В нем тень, и сон, и тишина.
[...]

В нем топи, кочки и осины,
И мхи и заросли ольхи,
И где-то за лесной трясинной
Поют в селенье петухи.

[...]
И вот, за петухом петух
Отметят глоткою, как вехой,
Восток и запад, север, юг.

По петушиной перекличке
Расступится к опушке лес
И вновь увидит с непривычки
Поля и даль и синь небес.

На основании этих и ряда других примеров (ср. "Бабье лето" в примечании 195) напрашивается вывод, что 'волохатость' (да и вообще 'мшистая', 'пуховая' типа 'пуха-одуванчиков' Млечного Пути или "ватина тополей", как в "Кругом семящейся ватой..." - Пастернак 1965, с. 364-365 - фактура мира) предваряет радикальную перестройку мира, переход из материального (а точнее - 'матерчатости', родственной 'ткани бытия') в 'звуковой' и из 'вторичного хаоса' во 'вторичный миропорядок'.

¹¹¹ Это, естественно, не отменяет как общекультурного символизма лабиринта (см. статью "LABYRINTH" в: Cirlot 1981, pp. 173-175), так и пастернаковских его прочтений по отдельным культурным формациям с устремленностью к культурному 'пре-тексту' (от Дантова 'ада' до мифа о критском Минотавре), переосмысляемому в категориях истоков 'творческой мировой активности', и к преобразованию его в 'пост-текст'. Именно осмысление 'лабиринта' как соответствия 'алембика' и превращает его в пастернаковский 'пост-текст', т.е. в трансформирующее звено. В этом прочтении 'лабиринт' оказывается 'мировым чревом', а точнее - 'мировым кишечником', не просто 'рождающим', а как раз 'перерождающим' и трансформирующим инертную материальность в высшую духовность, в смысл бытия. Обычно 'желудок' или 'кишечник' рассматриваются в оппозиции к 'голове' с противоположной направленностью их активности ('вниз' и 'вверх' от некоторого 'центра'), у Пастернака же это единый процесс, устремленный в одном и том же направлении, вверх, к духовному. Тем не менее 'духовное' отнюдь не отрицание 'материального', а то же 'материальное', но уже с иным онтологическим статусом. Интересно при этом, что несмотря на распространенность мотива 'грязи' или 'мусора, сора', на деле у Пастернака нет 'отбросов'. 'Грязь' или 'мусор' у него 'чисты' и играют роль переходного состояния 'смеси', из которой рождается новое качество. 'Грязь' и ее эквиваленты родственны 'хаосу' и 'смерти', понимаемым как разрушение некоторого предшествующего состояния или 'миропорядка' и как условие возникновения очередного миропорядка. Легко заметить, что предшествующее состояние выразится у Пастернака 'множеством', нагромождением вещей и явлений, очередной же выражается 'единичностью' ("мел" в венецианских главах "Охранной грамоты", "луч"- "уголек" в "После дождя", "двор" в "Я помню грязный двор..." и т. п.). Легко также заметить, что у Пастернака нет трансформации 'отдельного' объекта, для пастернаковской трансформации нужна 'смесь' разных объектов, если уже не 'смесь' всего сущего вообще. В глубокой структуре пастернаковской системы покоится, по всей вероятности, противопоставление 'одно- многое', 'инвариант - варианты', 'порождающее начало - реализации'. Возврат в состояние 'инварианта' требует 'разрушения' и означает для 'варианта' обретение смысла собственного бытия, 'самоосознание'. Достигая этого состояния 'бывший вариант' становится 'порождающим началом' и обладает 'миротворческой способностью', в частности, и способностью повторного порождения самого себя. Этот 'дубликат', однако, не тождествен 'разрушенному', ибо является уже 'смыслом' и 'образом' того предшествующего, 'себя прежнего'. А будучи 'порождающим началом' он одновременно и 'эквивалент' всех вновь порожденных 'вариантов'. Разрозненный 'множественный' мир трансформируется в 'единое', 'одно во многом'.

Пастернаковский мир диахроничен и являет собой бесконечную цепь трансформаций. Однако, чтобы понять системность трансформаций, следует учесть, что трансформация не тождественна тут трансформации, что у Пастернака наблюдаются по крайней мере два их типа. Один тип соотносится с предшествующими вариантами, а второй с вариантами порожденными вторично. Первые более 'материальны', вторые - более 'духовны' (менее семиотичны и более семиотичны). Это ведет к парадоксу: любое исходное состояние всегда одновременно и вторично, материально и духовно одновременно, некая новая духовность оказывается материальностью (серией вариантов) для очередной духовности (инварианта). Поэтому разрушение 'материальности' влечет за собой и разрушение 'духовности', разрушение варианта влечет за собой разрушение инварианта, что оборачивается крошечным хаосом. Этот механизм, по-видимому, и объяснял бы невозможность единичных трансформаций

(объемлющих только некий вариант) и обязательность включения в трансформацию всего мира, с одной стороны, а с другой - обязательность 'смеси'. Если внимательнее присмотреться к пастернаковским 'смесям', то это вовсе не смеси однородного, а как раз разнорангового, т.е. материального и духовного (например, 'неба' и 'земли', 'образа' и 'реальности' как в зеркальных отражениях в "Сестра моя - жизнь", 'слова' и 'вещи' - ср. такую смесь в "Охранной грамоте": "Есть слова: халва и Халдея, маги и магний, Индия и индиго. К ним [к "словам" - J.F.] надо отнести и колорит ночной Венеции и ее водных отражений", где набор созвучных слов превращается в обозначаемую ими 'реальность', а 'реальная' Венеция с ее отражениями в воде получает статус 'слова'; таков характер и Венеции как "плавающей галереи на клоаке", т.е. как 'кишечника в шапке-невидимке', 'пищеварительной духовности'). Такая 'смесь' способна породить новую материальность и новую 'духовность': прежнее материальное трансформирует в духовное, а прежнее духовное в новую 'плоть'. Иначе говоря, в трансформационном пастернаковском процессе происходит не только перерождение из одного состояния в другое, но и непрерывная мена местами, как уже говорилось, материального и духовного, плана выражения и плана содержания, непрерывное 'выворачивание наизнанку' (явление, которое Смирнов - 1985а, с. 19-20 - определяет как конверсивный принцип художественного смыслопорождения вообще; в связи с этим было бы соблазнительно в случае поэтики Пастернака видеть самоосознание литературой собственного принципа и возведение его не только в принцип текстопорождения, но и в принцип создаваемого в этих текстах мира, т.е. превращение текстового принципа в содержание текста - ср. слова самого Пастернака в "Охранной грамоте" - Пастернак 1982, с. 229: "Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наизычайнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении. Впервые во всем объеме я это понял в описываемое время"; такая же 'конверсия' стоит и за мыслью о том, что "поэт не автор, но - предмет лирики, от первого лица обращаясь к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания" - Пастернак 1982, с. 264. Подчеркнем все-таки, что это самосознание творческого процесса и его вербализация Пастернаком прямого отношения к литературе не имеет - это скорее всего свидетельство истории рефлексии над литературой и документ мышления о литературе в определенный исторический период. Для понимания литературы этого периода существеннее другое: то, что ее содержанием становится именно механизм текстопорождения, присутствующий в искусстве - литературе - всегда, но не всегда являющийся ее целью. Теперь же литература обретает свое сомотождество, свою исконную автореферентность; ср. некоторые мысли по этому поводу в: Faryno 1987 f-g; 1988a).

- ¹¹² "Бестолковые столбы" - перевод ближайших мотивов "воды" и "ступок", напоминающий популярную поговорку 'толочь воду в ступе', которая значит бесконечное и бессмысленное занятие, и являет собой повтор мотива 'бесцельности' при переходе через Альпы:

"Беззастенчиво громко разговаривали пропасти, по-кумовски перемывая косточки земле. Всюду, всюду, всюду судачили, сплетничали и сочились ручьи. Легко было угадать, как развешаны они по крутизнам и спущены сучеными нитками вниз, в долину. А сверху на поезд соскакивали висающие отвесы, рассаживаясь на крышах вагонов, и, перекрикиваясь и болтая ногами, предавались бесплатному катанью.

[...] и ни на минуту не прекращалось переливание из пустого в порожнее незримо шлепавшихся отовсюду вод" (Пастернак 1982, с. 242).

К этому примыкает еще мотив непрерывного 'переваливания' "Я" "из дегтя в пух, из пуха в деготь" (Пастернак 1982, с. 245).

С одной стороны, здесь имеет место реализация сказочного и мифического 'не-действия', 'невыполнимой задачи', и адских мнимых метаморфоз-наказаний Дантова ада. С другой - их пастернаковское переосмысление: одно и то же у Пастернака - не одно и то же, а повтор - вовсе не повтор, так как ведет не к ре-продукции, а к трансформации, мене качества или статуса. Так, 'сплетничающие ручки' "развешаны [...] и спущены сучеными нитками вниз", тогда как "висячие отвесы [...] предавались бесплатному катанью" "на крышах вагонов", т.е. по горизонтали. В итоге вся эта картина реализует процесс 'тканья': ('катанье', кроме снования челнока, отсылает еще к катанью детей в почвах при катягивании основы на ткацкий станок. Она более явственно вырисовывается в Венеции: в мене "поезда" на "трамвай", а "трамвая" на "пароходик", с вычлениением из "трамвая" мотива 'шелка' и 'ткацкого челнока' (см. примечание 109) и затем в маршруте "пароходиков", пристающих "то к одному берегу, то к другому" и "прибывавших и отходивших". Так возникают венецианские "ковры из цветного мрамора" и незримая 'мировая ткань'.

"Переливание из пустого в порожнее" в его поговорочном варианте ставит знак равенства между 'пустым' и 'порожним' и предполагает отсутствие всякого 'содержимого' в одном и другом. Сказать, что у Пастернака нет синонимов, что 'одинаковое' у него разное, а разное родственно (как "халва и Халдея" с одной стороны, а с другой - "гильотина" и 'гильотина'-"дамская брошка"), - сказать банальность. Существеннее другое: в пастернаковском мире не предполагается повторенье тождественного, не предполагается категория 'небытия', отсутствует понятие 'ничто' (почему его "порожнее" не может быть 'пусто'), а если искать наиболее фундаментальную оппозицию, то она строится на противопоставлении 'практичное - непрактичное' с устремленностью к полюсу 'непрактичное', где и осуществляется тождество 'быта' и 'бытия' (поэту пастернаковский 'быт' и предметы бытового обихода всегда выбираются из переходной - трансформирующей и трансформирующейся зоны - и устремлены к статусу 'изделий', 'прикладного искусства' и т. п., даже "кнут" "чабана" - не 'кнут погонщика', а 'повесть', 'носитель истории' - ср. в "Чернее вечера...": "Он - повесть ближних сел. | Поди, что хочешь, вызнай. | Он кнут ременный сплел | Из лиц, имен и жизней" - Пастернак 1965, с. 392).

"Переливание из пустого в порожнее" или "бестолковость" в пределах "Охранной грамоты" - вариант "вранья", 'говоренья лишнего': "По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не избразительны, а способны к вечному развитию" (Пастернак 1982, с. 223). Вот в так понимаемое искусство и трансформируется мир разбираемых венецианских глав (не случайно 'дробимый мрамор' венецианских вод - это 'перемалывание' "одних отражений" Венеции, т.е. тематического плана искусства), а "бестолковая" варка "компотов" - 'магическое вываривание' эссенции бытия, наличная не в вещах, а вне них, в порождающей их мировой энергии (ср. процитированный в примечании 57 отрывок из ранней прозы Пастернака "Верба", где речь об "игре в продукты жизни", т.е. об освобождении от практических функций и соприкосновении с магией творчества в его чистом виде).

Отметим еще две детали. Фраза "толклись и прыгали фрукты в бестолковых столбах" восходит к мотиву Венеции-"плавающей галереи" с подспудно присутствующим там смыслом 'плодоносящего дерева' (см. примечание 108) и к мотиву "Млечного Пути"- "семянившегося одуванчика", что сообщает магической варке "компотов" смысл получения 'птичьего молока', т.е. трансформации "дегтя и пуха" в 'божественный поэтический напиток', получающий позже вид "пива", с одной стороны, а с другой - включаемый в уже отмечав-

шуюся серию 'причастия': 'шоколад' в альпийском эпизоде → "снежная пробка" у Миланского собора → 'халва' в мотиве "рождественской" венецианской ночи → "компоты"- 'птичье молоко' → "пиво" в гостинице → 'мел' в "коробке из-под конфет" → "разлив" и "золотая топь" → 'кипящая цветная мгла' на пьяцце → "чашка катка", наполненная 'мировым шорохом' и в самом конце → "звук" порождающий "новое созвездье" - "Созвездье Гитары".

Кроме того "фрукты в бестолковых столбах" напоминают другие 'шары' - "бильярд" обер-кельнера в Марбурге и его "три бокала клубничного пунша" (Пастернак 1982, с. 237). Тогда эти мотивы предваряли резкий поворот в жизни "Я" и неотложную поездку в Италию (кстати, расписание составлял как раз обер-кельнер). Такой же поворот наблюдается и в этом случае (а его смысл раскрывается целой серией повторов, например, мотива 'скота на водопое', 'сырой швабры', 'церкви', 'уборки посуды', 'гусей', 'справочника' и 'карандаша', 'следа дыхания' и 'кремня'). Но теперь важно, что 'бильярд' трансформируется в 'жонглерство', из игры с партнером в показ 'мастерства', и что из горизонтального плана трансформируется в вертикальный ("в бестолковых столбах"), в путь восхождения-воскресенья. Отвлекаясь от непосредственной нашей темы, отметим, что венецианскому локусу гостиницы соответствует локус московского "общезития Наркомпроса", описанный в 11 главке Второй части (Пастернак 1982, с. 238-241) и относящийся к событиям 'после шести лет'. Такая последовательность сообщает локусу венецианской гостиницы значение двойного воскресенья, а московскому общезитию - двойной смерти, и - главное - смерти человеческой души (поименованной тут числом "шесть").

- ¹¹³ Это, по всей вероятности, мотивирует потом появление "дождика" во время концерта на пьяцце. Показательно еще, что пьяцца показана одновременно и как 'баня' и как 'бальный зал', а ее фасады "оделись остриями лампочек". "Острия" - вербализация сквозного мотива 'резца', с тем, что теперь он сопряжен со 'светом' и тем самым со 'светом звезд', с 'созвездием Стрелы'. Повтор "фасады" и "лица слушавших" подсказывает, что "фасады" понимаются тут как: *facies* - 'внешность, наружность', 'вид, образ', 'лицо', 'красивый, красота'; *fas* - 'божеское постановление, закон' и *fascis, fascies* - 'фасции', т.е. пук прутьев с торчащей среди них секирой, являвшийся символом верховной власти у римлян, а также ставший частым декоративным мотивом в искусстве. Так здесь трансформирован и сохранен мотив "алебарды". "Лампочки" же поддерживают мотив "горелок" и ведут к мотиву 'бала' и 'венца': *lampas* - 'светоч, светильник, факел, фонарь, свеча', но и 'свадебный факел', поэтическое выражение понятия 'свадьба', а также - 'блеск, свет, сияние'. А 'бал' объединяет в себе, в свою очередь, мотивы 'магии-шутовства' (*baletto* - 'шутник, фокусник, балагур', ср. мотив 'переливания из пустого в порожнее' и 'бестолковости' - см. примечание 112), 'стенобитной машины' и "пароходика"- 'резца' (*balista* - 'баллиста', т.е. машина для метания камней, стрел и копий, что дополнительно соотносится с мотивом "ракеты"), "арены"- 'песка' и "золотой топи" (*balux* - 'золотой песок', 'крупинки золота'), 'таза, ванны', 'лаборатории', а тем самым 'вокзала' как 'курзала' и 'целебных грязей', с чем связывается также мотив "пре-рафаэлитов" (*balneum* - 'баня', 'ванна'; *Refa'el* - 'Бог лечил').

Сквозной мотив 'столба' позволяет предполагать, что и "золотая топь" выведена тут именно из него: *palus* - 'кол, столб', но *palus* - 'застойная вода, лужа', 'топь, болото'. Тем более, что 'столб' имеет смысл и соединяющего 'небо' и 'землю' и их 'смеси' (ср. упоминание "ласточек саланган", лепящих гнезда из собственной слины- 'мудрости', итальянское название которых созвучно русскому "топь": *torino*, т.е. *Riparia riparia*, что буквально значит 'береговая'; "топь" же, переведенная на "омут" включает "золотую топь" в серию 'пожирателей' - лат. *vogago* - не только 'пропасть, бездна, пучина, омут', но и

‘пожиратель, расточитель’, *voгах* - ‘прожорливый, ненастыгный’, *вого* - ‘пожирать, проглатывать, поглащать’; при таком прочтении “омута” яснее становится последовательность: “репродукции” → “месторождение” → “творчество”, где в ‘репродукции’ упраздняется ‘точное повторение’, а сообщается ей ‘рождение’, ‘рождению’ же сообщается смысл творческого ‘перерождения’, ‘пересоздания’ с предварительным ‘разрушением’ предшествующей ипостаси и ‘воскресением’ в новом качестве).

Финальный мотив “жернова” (‘мельницы’) тоже не привнесен извне, хотя он в пастернаковской системе и закономерен, а выведен из собственных возможностей данного текста - он выведен из “машины”, т.е. из созвучия итальянского *macchina* (‘машина’) с *mola*, *macina* - ‘мельничный камень’, жернов’, *macinare* - ‘молоть’.

- ¹¹⁴ Легко заметить, что это *ad res* повторяет смысл “ресторанных судомоек” как ‘воз-обновления’, но обогащает его аспектом ‘сущностного обновления’. Локализация “судомоек” “у берега” соотносит их с “саланганами”, принадлежащими к аподиформам - *Apodiformes*, и указывает на их ‘пере-формирующий’ характер. Это станет очевидностью, если полученную “справку” читать как ‘информацию’: *informis* - ‘лишенный образа, бесформенный’, ‘безобразный, гадкий, отвратительный’, а *informo* - ‘придавать вид, давать форму, образовать’, ‘обучать, воспитывать’, ‘составлять понятие’.
- ¹¹⁵ Если русскую поэтическую культуру 20-х и начала тридцатых годов рассматривать как некий один текст или как одну парадигму, разрабатывающую разные аспекты одной и той же картины мира, то тогда, например, оказывается, что ‘турпистические’ метаморфозы Заболоцкого родственны пастернаковскому трансформирующему звену на наиболее низком уровне его мироздания, т.е. пастернаковскому ‘алембику’. Прямой зависимости, по всей вероятности, тут нет. Но нет также и оснований смотреть на эти явления как совершенно друг с другом не связанные и восходящие к разным традициям.
- ¹¹⁶ Ср. структуру храма и ее толкование у Флоренского, в его труде “Иконостас” (Флоренский 1985, с. 217-220):
 “Храм есть путь горнего восхождения. Так - во времени: богослужение, это внутреннее движение, внутреннее расчленение храма, ведет по четвертой координате глубины - горе. Но так же - и в пространстве: организация храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру, имеет то же значение. Точнее говоря, это не то же, в смысле *такой же*, а буквально, нумерически то же, хотя и рассматривается в отношении других координат. Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец. Храм, как разъяснено было ранее, есть лестница Иаковлева, и от видимого она возводит к невидимому; но весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область, оторванная от мира, пространство неотмирное. Весь алтарь есть небо: умное, умопостигаемое место, и даже с «пренебесным и мысленным жервенником». Сообразно различным символическим знаменованиям Храма, алтарь означает и есть различное, но всегда стоящее в отношении недоступности, трансцендентности к самому храму. Когда храм, по Симеону Солунскому, в христологическом толковании знаменует Христа Богочеловека, то алтарь имеет значение невидимого Божества, Божеского естества Его, а самый храм - видимого, человеческого. Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый храм - тело. При богословском толковании храма, как указывает Солунский Святитель, в алтаре

нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в храме - Ее познаваемый в мире промысел и силы. Наконец, космологическое изъяснение у того же Симеона за алтарем признает символ неба, а за самым храмом - земли. Понятно, многообразием этих толкований онтологическое значение алтаря, как мира невидимого, только укрепляется.

Но невидимое именно потому, что оно невидимо, само по себе недоступно взору чувственному; и алтарь, как ноумен, был бы несуществующим для незрячих духовно глаз, как недоступны осязанию столбы, струение и завесы фимиама, если бы не был отмечен такими вехами, которые, будучи доступны опыту чувственному, сами усматривают мир невидимый. Ограничение алтаря необходимо, чтобы он не оказался для нас как ничто; но это ограничение возможно только реальностями двойственной способности восприятия. [...] Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только *видимыми свидетелями мира невидимого*, живыми символами соединения того и другого, иначе - святыми тварями. [...]

Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас. [...] Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть *видение*. Иконостас есть явление святых и ангелов - ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, возвещающих, что по ту сторону плоти. *Иконостас есть сами святые*. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы".

- ¹¹⁷ "Когда разгуляется" содержит в себе ряд мотивов, родственных разбираемому "Я видел грязный двор...", а кроме того более эксплицитно выражает пастернаковскую концепцию мира как 'храма'-'земли' (ср. также совпадения с теологическим толкованием храма, изложенным в примечании 116):

Большое озеро как блюдо.
За ним - скопление облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.

По мере смены освещения
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копоты покрыт.

Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава!

Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.

В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри

В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.

Как будто внутренность собора -
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Как уже не раз подчеркивалось, пастернаковские тексты только отчасти замкнуты, в принципе же они - части более крупного текстового образования. Поэтому "Когда разгуляется" необходимо читать по крайней мере вместе с предшествующим "Липовая аллея" и последующим "Хлеб". "Липовая аллея" образует собой "подземелье" и "туннель", после выхода из которого формируется "дом" со 'вторым кровом' - "деревом", на котором "Горят, закапанные воском, Цветы, зажженные дождем". После этого как раз и распаивается 'храмовое пространство' мира в "Когда разгуляется". После же, в "Хлебе", речь о мире воплотившемся в "хлебе" - "странице" - "слове", т.е. все три текста образуют трансформацию мира в одухотворенное состояние, доходящее до статуса божественного, и затем его повторное воплощение под видом 'плоти Господней', "хлеба" - "слова".

- ¹¹⁸ См. выдержку в примечании 116 и несколько далее сопоставление иконостаса со стеной и окнами (Флоренский 1985, с. 220-221):

" [...] Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними - живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы - это значит замуровать окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачном безвоздушном пространстве, - это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится с упразднением всего образа мира сего, и с упразднением даже веры и надежды, и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией."

- ¹¹⁹ Определение "южный" не совсем ясно. Если его рассматривать как связанное с наименованием мира "Югом" в "Не чувствую красот..." (см. 1.2.-1.3.), то тогда "южный" было бы 'вторым именем' "Кавказской гряды", переходным от частного мира к универсуму, т.е. к "алтарям" "за Арагвой".

Не исключена также связь эпитета "южный" с "вьюгой многогодней" в последней строфе по принципу пастернаковского противопоставления 'летнего' и 'зимнего, вьюжного' локусов. Кроме того тут возможна контаминация слов 'юг' и 'юга' и объединение в одно целое 'мороза' и 'жара', что имеет место в словах "Морозом алтарей, | Пылавших" ('юга' значит 'вьюга, фуга, мятель', а в южных говорах - 'эной', 'сухозной', 'мгла, марево' в засуху - см. статью "ЮГА" в: Даль 1980, т. IV, с. 666-667).

Если учитывать ориентировку по странам света, то "южный" можно понимать и как смотрящий на юг (тогда для "Я" он был бы на севере) и как находящийся на юге от созерцающего (тогда 'взгляд' "склона" имел бы северное направление). По отношению к "склону" в обоих случаях он получает характер "южного", что не противоречит понятию храма. Обычно христианские храмы

ориентированы на восток, но возможна и южная ориентация как в силу эквиваленции 'восток - юг', так и в силу ориентации на Иерусалим. В случае же "дома" (и наблюдающего "Я") его положение нейтрализовано тем, что 'взгляд' "склона" направлен на него, "На окна и балкон", а не в системе по направлениям стран света. Одно направление зато несомненно: 'наклонно вниз' ("Смотрел весь [...] склон").

¹²⁰ "Голенище водосточной трубы" Миланского собора более прочно соотнесено с распятием, чем это может показаться на первый взгляд. До сих пор мы рассматривали этот образ преимущественно в связи с мотивом музыки и читали как *tibia*. Но 'голень' может также читаться и как *crus*. Тогда в круг смыслопорождающих возможностей необходимо включить и *crucis* - 'кровь', 'кровопролитие, убийство', и *crux* - 'крест', 'мука, мучение' и даже *crusta* - 'кора, скорлупа', 'мозаика', 'выпуклая работа, барельеф' (что затем будет реализовано в "рождественском рельефе" и упоминании "ореха" и "арбузных корок"), *crustum* - 'пирожное', *crustulum* - 'сладкий пирожок, сахарный сухарик' (что упрочняет связь сквозного мотива "шоколада", "халвы" и "конфет" с мотивом 'причастия'), *crista* - 'хохол, гребень у птиц', 'перья на шлеме, султан' (что связывает мотив 'архепозта' - "гребенчатой алебарды" с мотивом 'тайной вечери' в венецианской гостинице и затем обнаружением там "мела") и *crudus* - 'сырой, невареный, неизжаренный', 'сырой, незрелый, неспелый' (что проливалось бы определенный свет на мотив "недоварившихся компотов").

Миланский собор решен в категориях 'вечного льда': "Он тающим глетчером неоднократно вырастал на синем отвесе августовской жары и словно питал льдом и водой многочисленные кофейни Милана" (Пастернак 1982, с. 242). В виде "Суровых горных ледников" даны и "облака" в "Когда разгуляется" (см. примечание 117). Это значит, что "ледники" соотносятся у Пастернака с представлением о 'надмирных водах' и о 'дыхании вечности', а точнее с - богоявлением (ср. по поводу снега и льда в Ветхом Завете - Иов 37: 55-6, 10, 18: "Дивно гремит Бог гласом Своим, делает дела великие, для нас непостижимые. Ибо снегу Он говорит: «будь на земле»; равно мелкий дождь и большой дождь в Его власти. [...] От дуновения Божия происходит лед, и поверхность воды сжимается. [...] Ты ли с ним распростер небеса, твердые, как литое заркало?"). Так, в частности, могут интерпретироваться и "Обозы ледников" как 'содержание' "апокрифа". С приближением к высшему сакральному статусу они трансформируются в "серебряный оклад" и затем в "Мороз алтарей, / Пылавших за Арагвой". "Ледники" были бы в этой последовательности 'первой материальностью', первым 'богоявлением' по оси сверху вниз, и последней материальностью, последним звеном перехода к чистой духовности, т.е. по оси снизу вверх. В переводе на категории храмовой структуры они могут считаться соответствием иконостаса (см. в выдержке из Флоренского в примечаниях 116 и 118 о двойном вхождении "святых тварей" - и в мир человеческий, видимый, и в мир невидимого, божественного).

Будучи "глетчером" - 'ледником', Миланский собор локализован 'вверху' ("вырастал") и являет собой в свете предложенного библейского контекста 'плоть Божью'. Будучи же локализован "на синем отвесе августовской жары", он реализует пастернаковское 'Преображение', но в обратном порядке - сверху вниз, как нисхождение к человеку самого Бога: "питал льдом и водой". Завершающие эту фразу "кофейни Милана" стоят в позиции Каны Галилейской, где Христос совершает первое свое чудо - преобразование воды в вино. Данная позиция "кофейни" подтверждается этимологически: рус. и прочие европейские варианты "кофе" восходят к араб. *qahwa* - 'вино'. Кроме того, комплекс 'кофе/кахва' Пастернак мог воспринимать как созвучный лат. *cavea, caverna, caveo* - 'углубление, впадина, пещера; нора, шель, внутренняя полость' и 'быть бди-

тельным; охранять, защищать' и т. д. (ср. в конце абзаца: "он съехал в меня [...], как снежная пробка по коленчатому голенищу *водосточной трубы*"). В результате "собор" и "кофейни" оказываются разными состояниями одного и того же. Не случайно "собор" дан как "все время *менявшийся в лице*" и как 'последовательно *открывающийся*'. Не нейтрален тут и "Милан". С одной стороны, он - локус "Тайной Вечери" Леонардо да Винчи, с другой в лат. его имени Mediolanum содержится смысл *medio* - 'делить пополам, быть в середине' и 'быть посредником'. Ср.: "Я был в Милане *полдня*", "площадь поставила меня к его подошве", где 'полдень' отсылает к часу распятия Христа и богослужению, а "подошва" - к предстоянию у креста-распятия (ср. еще там же упоминание "перекрестков").

Этот пассаж явственнее всех эксплицирует статус пастернаковских "кофеен" как локуса трансформаций, преобразований и жертвенности (ср. хотя бы встречу в греческой кофейне с Маяковским в главке 4 Части третьей; ее детальный разбор см. в: Faugno 1987b). Упоминание же 'синевы' со смыслом 'сакрального' и 'интеллектуального' начала проливает определенный свет и на связь пастернаковских "кофеен" с 'философией' (таково "кафе" философов в Марбурге - главка 1 Части третьей).

Что касается "оладий" в "Я помню грязный двор...", то их рифмовка с "окладом" сообщает им статус церковизма и заставляет видеть в них 'жертвенную плоть Господню'. Это станет еще явственнее, если учесть, что рус. "оладьи" производно от греч. *eladion*, которое, в свою очередь, производно от *elaion* - 'масло'. Тогда в рамках цикла данные "оладьи" - очередная экспликация "олеандра" из "Я видел, чем Тифлис...", а "балкон" выдает свою связь с иным своим названием - 'парадиз', что затем будет эксплицировано как "рай" в стихотворении "Меня б не тронул рай...". В пределах же данного стихотворения этот "балкон"- 'парадиз' из-за наличия стиха "Перила галерей" выдает свою связь с 'царскими или райскими воротами', а на этой базе строится финальное "Стучался в вечность туф | Руками преисподней" с подразумеваемой эквивалентией "вечность" = 'дверь/врата'.

¹²¹ См. Evdokimov 1964, s. 273-274 и др. (238-241, где объясняется пространственная организация храма, и 268-293, где излагается порядок богослужения). Там же, с. 269, говорится: "Слово «литургия» означает творенье народа: *λετουργία* = *ἔργον τοῦ λαοῦ*".

¹²² Упоминание "демона" осложняет текст ассоциациями с "Демоном" Лермонтова и с собственной пастернаковской 'лермонтовской мотивикой', в частности с открывающим сборник "Сестра моя - жизнь" стихотворением "Памяти Демона" и с более близким по времени написания "Пока мы по Кавказу лазаем..." (см. вариант эксплицитно упоминающий Лермонтова - Пастернак 1965, с. 606-608). Интертекстуальность "Памяти Демона" детально разработана в: Смирнов 1985а, с. 24-35, где, между прочим, говорится (с. 28): "Концовка пастернаковского стихотворения обрывает рекуррентную для всех трех поэтов [Лермонтова, Белого и самого Пастернака - J.F.] тему контакта resp. дисконтакта человеческого и сверхчеловеческого начал; антропоморфный персонаж, наделенный признаками сверхъестественности, перевоплощается в катастрофическое явление природы: «... лавиной вернуся». [...] Иными словами Пастернак, в отличие от его предшественников, аннулирует антропоморфизм трансцендентного мира, уравнивает трансцендентное с природным, сверхъестественное - с естественным, в чем допустимо видеть действие тенденции, общей для постсимволистского искусства как системы, толковавшей мыслимое в качестве эмпирического". К этому можно только прибавить, что у Пастернака отмечен-

ная трансформация выражена более эксплицитно, чем могло бы казаться на первый взгляд. В "Памяти Демона" это выражено самым заглавием, которое, с одной стороны, вводит "Демона" в круг 'реальных близких лиц', а с другой в круг 'ушедших в мир иной', 'умерших' (в отличие от Лермонтова, которому "Посвящается" весь сборник "Сестра моя - жизнь" и который включается в круг 'живущих современников'). С этой точки зрения "Памяти Демона" - прощание с 'демоном', вместо 'демона-персонажа' или 'демона' как вычленяемого вне-мирового начала предполагается 'демон-лавина' или просто 'состояние природного мира'. Этот аспект как раз и повторен в "Я помню грязный двор...", где от 'демона' осталось только условное и не совсем верное название, тогда как его содержанием оказывается "дух земли", причем "дух" вовсе не мифологизированный и не олицетворяемый в отчуждаемое существо. Этот "дух" - вариант или инвариант 'вина' и предшествовавшего ему "туфа" (по шкале одухотворенности мира). Этот "дух" - одно из состояний самого мира, одна из его трансформаций, никак не теряющая своей генетической связи (генетического тождества) со всеми остальными состояниями-трансформациями. Интересно, что в варианте "Пока мы по Кавказу лазаем..." Лермонтов определяется как "уже не Янус". "Янус" тут понимается как некое промежуточное звено, обладающее "двуликостью", принадлежностью к 'прошлому' и 'будущему' и противостоящее им. "Не Янус" - состояние 'пред-промежуточное' (единый 'пре-текст') и 'пост-промежуточное' (единый 'пост-текст'). Первое охарактеризовано "памятью", второе 'конечной целью' пути "Я" ("Про то ж, каким своим мечтам | Невольно верен я останусь, | Я сам узнаю только там, | Где Лермонтов уже не Янус"). Для "Я" быть "не Янусом" значит полностью отождествиться с самым глубинным принципом бытия мира. Еще одно замечание. В пространственном отношении вариант "Пока мы по Кавказу лазаем..." снимает разницу между 'верхом' и 'низом', между 'временем' и 'пространством' - все оказывается 'глубиной мира и прошлого (памяти)'. Путь в пространстве есть и путь во времени, к истокам: "Откос уносит эту странность | За двухтысячелетний Мцхет, | Где Лермонтов уже не Янус | И больше черт двуликих нет, | Где он, как город, дорисован | Не злою кистью волокит, | Но кровель бронзой бирюзовой | На пыльном малахите плит". Истоки - 'пре-текст' (истоки "Лермонтова" и "Януса"), но это и 'пост-текст', пастернаковская природа-храм ("гор колышутся кадила").

Заключительные слова "Памяти Демона", т.е. "лавиной вернуся", действительно предполагают мировой природный катаклизм. Этот 'катаклизм' реализован затем в очередном "Про эти стихи" под видом 'мирового бурана' ("Буран не месяц будет мечь. | Концы, начала заметет"). Для ранней лирики Пастернака это значит прежде всего 'разрушение мира' до его 'основ', после чего начинается его восстановление, но уже как 'второй вселенной', как преобразованного в 'тексты', в 'стихи'. Этот переход ('воскресенье' или 'воскрешенье') осуществляется при помощи 'памяти' ("Внезапно вспомню: солнце есть; | Увижу: свет давно не тот"). Следующие же стихотворения - еще не 'стихи', а формирование 'речеспособности' и 'стихогенности' самого мира. 'Стихи' как таковые появятся лишь в финале сборника "Сестра моя - жизнь". Пастернаковский "демон", таким образом, не только отождествляется с миром, но и определяет (конституирует) 'мир как стихогенное пространство' ("Парой крыл намечал, | Где гудеть, где кончаться кошмару"), но сам он - не 'поэт' ("У лампы зурна | Чуть дыша, о княжне не справлялась"). В рамках "Памяти Демона" 'демон' - не причина 'смерти' Тамары, он - 'вестник воскресения' Тамары ("Спи, подруга, - лавиной вернуся"). Если с этой точки рассматривать "Памяти Демона", то он - противоположность 'смерти, небытия', начало, конституирующее жизнь 'второго порядка' (в том числе и 'стихогенное'). Интересно, что аналогичным 'катастрофизмом' закачивается и "Я помню грязный двор...",

где "Стучался в вечность туф | Руками преисподней" предполагает 'вулканическое извержение'. Ясно, однако, что это 'извержение' - выход из небытия, из инертного состояния (из 'смерти': "Из вьюги многогодней"). Положение 'демона' и "туфа" одинаковое, несмотря на разную их локализацию (среди 'ледников', "вершин" и в 'недрах земли') - оба нуждаются в трансформации в 'воскресающее слово' (с той разницей, что если первый стремится 'воскрешать' то второй - 'быть сначала воскрешенным', претвориться в "дух земли"). Подключенность "Я помню грязный двор..." к пушкинскому контексту (см. 7.1.-7.2.) трансформирует данный свйше "глагол" в 'слово-мир' как истоки мира, условие его осмысленного бытия и цель мира (тем самым упраздняется и функция поэта-"пророка", ее место у позднего Пастернака занимает 'поэт-мир-Гамлет').

- ¹²³ В пределах цикла "рай" является, по всей вероятности, вербализацией более или менее отчетливо проступающего смысла 'рая' в "Как кочегар, на бак...", в первой строфе "Я видел, чем Тифлис..." (см. 6.1.-6.2.) и в мотиве "балкона" в "Я помню грязный двор...". Так, во "Второй балладе" (Пастернак 1965, с. 353-354) "балкон" соотнесен с переходом или выходом в локус соответствующий (по внутренней системе стихотворения) именно 'вечности-раю' (такая связь "балкона" мотивируется, может быть, еще и именованим балконов 'парадизом' - ср. также переход в цикле от 'висячих садов' "горы Давида" к "балкону" и "галереям"):

Льет дождь. Я вижу сон: я взят
Обратно в ад. [...]
[...]
Светает. Мглистый банный чад.
Балкон плывет, как на плашкоте.
Как на плотях, - кустов щепоти
И в каплях потный тес оград.
(Я видел вас раз пять подряд.)

Кроме связи с 'раем' здесь явственна также связь "балкона" с 'очищающе-воскрешающей' "баней" и с 'пятикратностью' ("банный чад"; "Я видел вас раз пять подряд"). Это позволяет догадываться, что "рай" и "озера" мыслятся Пастернаком как экспликация "балкона" в "Я помню грязный двор..." и повторяют его подспудный смысл 'второго рождения' или 'крещения-воскрешения' (тогда "озера" были бы не только выражением библейско-евангельского чудотворного локуса, но и выражением 'локуса второго рождения' или 'локуса крещения'; тогда более понятно было бы и сравнение "Большое озеро как блюдо" в "Когда разгуляется", где "блюдо" контаминировало бы в себе и мотив Иоанна Крестителя, и чудесную рыбную ловлю на Геннисаретском озере, и более глубокий смысл Евхаристии).

- ¹²⁴ В главке 4 "Трех теней" автобиографического очерка "Люди и положения" Пастернак пишет (Пастернак 1982, с. 463):

"На протяжении десятилетий, протекших с напечатания «Охранной грамоты», я много раз думал, что если бы пришлось переиздать ее, я приписал бы к ней главу о Кавказе и двух грузинских поэтах. Время шло, и надобности в других дополнениях не представлялось. Единственным пробелом оставалась эта недостающая глава. Сейчас я напишу ее".

На деле это не совсем так - пробел в виде кавказской главы восполнен иначе: стихотворениями "Вечерело. Повсюду ретиво...", "Пока мы по Кавказу лазаем..." с его отсылкой к Альпам, и циклом "Путевые записки" (а в 1936 году - циклом "Художник"). Если учесть, что в цикле сначала, в "Как кочегар, на

бак..." воспроизводится картина марбургской ночи (см. примечание 24), а затем в стихотворении "Немолчный плеск солей..." буквально повторены мотивы перехода через Альпы (см. примечание 42), и если учесть предполагавшуюся в "Меня б не тронул рай..." строфу между строфами III и IV (Пастернак 1985а, с. 592):

На пастбище трава
В ромашках, как в сметане,
И это - кружева
Обрядов и преданий.,

тоже построенную на повторе альпийского перехода (см. выдержку в примечании 42), то станет ясно, что Кавказ мыслится Пастернаком и как 'Марбург', т.е. как выход в новую веру, т.е. в 'поэтическое творчество', и как переход к 'Венеции', т.е. включение в самое 'творчество', в его сущность (а точнее: искусство- и культурогенное начало).

Если на грузинские главки "Трех теней" (4-7) смотреть как на еще одну главу "Охранной грамоты", то, правда, сложно определить их композиционное место, но зато содержательная (системная) их позиция очевидна: это отсутствующий в "Охранной грамоте" локус 'поэт-дом', 'центр второй вселенной'. В "Людах и положениях" это обладающий особыми свойствами "дом в Коджорах" (Пастернак 1982, с. 466):

"Стоит дом в Коджорах на углу дорожного поворота. Дорога подымается вдоль его фасада, а потом, обогнув дом, идет мимо его задней стены. Всех идущих и едущих по дороге видно из дома дважды.

Это разгар времени, когда, по остроумному замечанию Белого, торжество материализма упразднило на свете материю. Нечего есть, не во что одеваться. Кругом ничего осязаемого, одни идеи. Если мы не погибаем, это заслуга тифлисских друзей-чудотворцев, которые все время что-то достают и привозят и неизвестно подо что снабжают нас денежными ссудами от издательства.

Мы в сборе, делимся новостями, ужинаем, что-нибудь друг другу читаем. Веянье прохлады, точно пальчиками, быстро перебирает серебристою листвою тополя, белобархатною с изнанки. Воздух переполнен одуряющими ароматами юга. И, как передок любой повозки на шкворне, ночь в высоте медленно поворачивает весь кузов своей звездной колымаги. А по дороге идут и едут арбы и машины, и каждого видно из дома дважды".

Повторное 'видение' - пастернаковский принцип перевода реальности в статус 'поэтического'. "Дом", который показывает одно и то же "дважды" - настоящий 'дом-поэт'. Более того. До определенного момента пастернаковского проникновения в структуру мироздания видимый мир распадается у Пастернака на отдельные "панорамы", "дорога" же как сообщающий им единство принцип, 'пропадает' "за углом". Тут "дорога" не 'пропадает' - ее 'углом' является сам "дом" и превращается в 'ось дороги'. Продолжением этой 'оси'- 'дома' является "шкворень" "звездной колымаги"- 'неба'. В результате "дом в Коджорах" - 'ось мира'.

Второй повтор - "повтор повтора". Его функция уже другая. Если первый принадлежит описываемой реальности и сообщает этой реальности характер пастернаковского 'поэта', то его повторение принадлежит пастернаковскому искусству: это повтор переносащий 'поэта-дом' в ранг его художественного повтора, т.е. в ранг "образа". Заканчивается же весь этот мотив переводом 'поэта-дома' в статус 'архе-поэта' (отвечающий в "Охранной грамоте" Рильке и "алебарде"): "И над линией всех гор и горизонтов голова идущего рядом со мной улыбающегося поэта, и светлые признаки его непомерного дара, и тень грусти и судьбы на его улыбке и лице. И если я еще раз прошусь с ним теперь на этих страницах, пусть будет это в его лице прощанием со всеми остальными

воспоминаниями" (Пастернак 1982, с. 466), где "прощание" с "воспоминаниями" является одновременно и прощанием с поэзией как таковой, поскольку в системе Пастернака 'вспоминать' значит 'творить поэзию', 'вторую вселенную'.

¹²⁵ Дело в том, что даже в процитированной формуле Пастернака не "пятая стихия" расшифровывается при помощи категории 'итальянский гуманизм', а наоборот - 'итальянский гуманизм' расшифровывается как "пятая стихия". "Пятая" же расшифровывается дополнительно - как 'человек', что соответствует основной символике числа '5'. Любопытства ради отметим тут двойной пастернаковский перевод, со знаменательной последовательностью, замыкающей 'лексическим' повтором исходного "гуманизма", повтором, который являет собой и реконструированный 'пре-текст' и пастернаковский 'пост-текст', так как абстрактному "гуманизму" сообщает характер 'личностного начала': 'гуманизм' (от лат. homo - 'человек') → 'пять' (символическое обозначение 'человека') → "человек".

¹²⁶ О числовой символике у Пастернака см. в примечаниях 30, 65, 95, 100, 102. Особенно показательна в этом отношении "Охранная грамота": ее даты, временные интервалы, возраста, иногда количества и расстояния выражаются именами числительными только в тех случаях, если они являют собой число символическое, соответствующее пастернаковской смысловой системе (в остальных случаях они именуются не числами, а иными опознавательными признаками). Короче говоря, числовые имена призваны у Пастернака моделировать (или 'дешифровать') обозначаемые ими явления или их носителей. Числовые обозначения, равно как и имена собственные или топонимы, в "Охранной грамоте" не сочиняются. Тем не менее они системны. Системность же происходит от того, что выходящие за ее пределы названия (числовые или же именные) вовсе не вводятся в текст, они подменяются тогда иными обозначениями, что позволяет "Охранной грамоте" и оставаться бытовым автобиографическим жанром и в то же время быть чисто художественным произведением (на это явление обращал уже внимание Флейшман - 1981, с. 209, 211, 272 и др.). Что касается чисел, то на их значимость есть эксплицитное указание в самой "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 195):

"Конечно, я не догнал его [Скрябина - J.F.], да вряд ли об этом и думал. Мы встретились через шесть лет, по его возвращении из-за границы. Срок этот упал полностью на отроческие годы. А как необозримо отрочество, каждому известно. Сколько бы нам потом ни набегало десятков, они бессильны наполнить этот ангар, в который они залетают за воспоминаниями, порознь и кучею, днем и ночью, как учебные аэропланы за бензином. Другими словами, эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое, и Фауст, переживший их дважды, прожил сущую невообразимость, измеримую только математическим парадоксом".

Пастернаковские числа и есть "математический парадокс", что в данном пассаже выражено буквально: "шесть лет" больше "десятков" лет, "часть" превосходящая "целое". Тем самым расшифровывается и значение пастернаковского интервала в "шесть лет" (повторная встреча со Скрябиным происходит через шесть лет; музыку "Экстаза" написала рука, которая "за шесть лет перед тем легла на меня с не меньшим весом"; повторное открытие сборника стихов Рильке происходит тоже через шесть лет; "Прошло шесть лет", когда "Я" вновь встретился со своим марбуржским другом - см. Пастернак 1982, с. 195, 196, 200, 238). 'Шесть' знаменует собой душу человека и одновременно соотносится с шестью направлениями в пространстве. В этом отношении - 'шесть' является признаком уконституированности 'души-пространства' и ее состояния экви-

либриума, равновесия. Тем самым 'шесть' оказывается прекращенным движением и прекращенной эволюцией (что также соответствует библейскому шестидневному сроку сотворения мира и прекращения всяких дел). После достижения состояния 'шесть' возможен уже только повтор или же 'разрушение-воскресение'. Шестилетний интервал встреч со Скрябиным - время формирования 'души' "Я", вот почему об "Экстазе", возникшем в это время, сказано: "Не удивительно, что в симфонии я встретил завидно счастливую ровесницу" (Пастернак 1982, с. 196). По этой же причине именно через шесть лет "Я" вновь возвращается (открывает) к Рильке. Это возврат в формировавшее 'душу' начало и только его повтор (повтор как перевод на высший уровень) обеспечивает очередную трансформацию. Но 'шесть' обнаруживает свой губительный смысл, если оно не предварено предшествующей конституирующей его 'шестеркой' и являет собой не равновесие воды и огня, а хаос из 'сырости' и 'дыма' (ср. пассаж предваряющий встречу с "Г-в", т.е. Горбунковым, в Марбурге, а затем почти буквальный повтор мотивов той же "бойни", но уже под видом "шести лет" "войны" и "революции" при повторной с ним встрече уже в Москве - Пастернак 1982, с. 218 и 238-239). В этом случае 'шесть' эквивалентно по значению числу 'два'. Тем не менее и тут пастернаковское 'шесть' сохраняет свой основной смысл 'замкнутого', 'завершенного'. Отсюда и его характер как лимитирующего исчисления времени в "Охранной грамоте". Если учесть наблюдение Флейшмана (1981, с. 209 в примечании 42), что у Белого - в отличие от Пастернака, "цикличность равна семи годам", то еще явственнее станет, что Белый руководствуется 'биологическим циклом', тогда как Пастернак - мифологической числовой символикой и 'циклом духовным'.

Изображая смерть Маяковского, Пастернак сохраняет его "двадцати-двухлетним" (Пастернак 1982, с. 282). С одной стороны, это цитата из собственной поэзии Маяковского, что и обеспечивает ему 'бессмертие' в пастернаковской системе. С другой стороны, '22' - пастернаковская характеристика Маяковского: '2' - символ конфликтности, внутренней дезинтеграции и борьбы (что отражено в словах: "Он дулся и негодовал" - там же, с. 282); но также означает 'дуальность', 'преходящее время', природный мир, материю, а как '4' ("двадцатидвухлетний" - '22' = '2' и '2') - 'земной мир', 'положение человека в мире', 'рациональную организацию', чему у Пастернака соответствует 'близнец' Маяковского - "государство" (Пастернак 1982, с. 283-284):

"Когда я пришел туда вечером, он лежал уже в гробу. [...]"

Вдруг внизу, под окном, мне вообразилась его жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской. И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломящееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было окликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычности оно чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами".

Локализация "государства" "внизу", мотив "связи между обоими", упоминание "бани" в финале предшествующей главки (16), название улицы "Поварской", локализация "государства" на этой же "Поварской", к тому как "первого", а затем наименованием его "ломящимся в века", - все это в свою очередь расшифровка символики числа '2' как переходного (или связывающего) звена между противоположностями, смертью и бессмертием, изменчивостью (вариативностью) и неизменностью (постоянством). Тем не менее ни '2', ни улица "вроде Поварской", ни мотив 'близнецов' не вводят в образ Маяковского пастернаковской трансформации - вместо трансформации тут мыслится всего лишь 'дубликация' или 'ре-продукция', увековечивающий повтор (вместо

трансформации в духовное мирогенное начало тут имеется воплощение себя в 'двойнике-государстве').

В заключение этих обрывочных замечаний хотелось бы еще остановиться на одном примере подмены Пастернаком исторического 'числа' своим 'символическим'. Как известно, Ломоносов провел в Марбурге около трех лет. Пастернак же называет его "пятилетним". 'Пять' означает, в частности, 'человека', понимаемого и как психофизическое еидство и как деятельное, организующее начало (по отношению к миру). Так понимаемый человек не тождественен символизируемой числом 'шесть' человеческой душе. По отношению к 'шести' 'пять' означает воплощение в 'деятельное начало', в 'интеллектуальную энергию'. Чрезвычайно интересно в данном отношении то, что прибыв в Марбург изучать философию, пастернаковский "Я" сначала идентифицируется с Ломоносовым, перенимает его 'головную энергию', если и вообще не перевоплощается телесно (с меной своей духовной сущности включительно - см. мотив "дешевой гостиницы" и его повтор в ином варианте уже в венецианских главах):

"Вдруг я понял, что пятилетнему шарканью Ломоносова по этим мостовым должен был предшествовать день, когда он входил в этот город впервые [...] Мало сказать, что с того дня город не изменился. Надо знать, что таким же неожиданно маленьким и древним он мог быть уже и для тех дней. И, повернув голову, можно было потрястись, повторяя в точности одно, страшно далекое, телодвижение. Как и тогда, при Ломоносове, рассыпавшись у ног всем сизым кишением шиферных крыш, город походил на голубиную стаю, замороженную на живом слете к смененной кормушке. Я трепетал, справляя двухсотлетие чужих шейных мышц. Придя в себя, я заметил, что декорация стала реальностью, и отправился разыскивать дешевую гостиницу, указанную Самариным" (Пастернак 1982, с. 214).

Так "Я" становится 'человеком', теряет одну и обретает другую 'голову' и приобщается к интеллектуальной культуре. Очередная декапитация и перевод на уровень духовного, искусство-творческого, начала произойдут в Венеции, уже не в "дешевой", а в "наидешевейшей" гостинице.

¹²⁷ После этой строфы в одном из автографов предполагалась еще одна - см. примечание 124. Она интересна тем, что более эксплицитно формулирует мысль о природе как твореньи народа: "трава | В ромашках, [...] кружева обрядов и преданий". Не исключено, что она вычеркнута по жанровым соображениям.

До сих пор в цикле наблюдалась строгая последовательность от акта 'наименования' ("Счастлив, кто целиком...": "Но - чаши глубина, | Где кем-то в детстве раннем | Давались имена | Событьям и созданьям"), через "рассказ", "строфы", "книгу с фронтисписом", "фолиант" и "апокриф" до невербализованного 'Слова' ("алтари", "дух земли"). Теперь, действительно, естественно ожидать возобновления речевого акта, но с переводом его уже на иной уровень. Этот речевой акт присутствует в "шутке" и затем "застольном тосте". Но на этот раз получает характер не устойчивых, оформившихся 'жанров', а бытовых, спонтанных, т.е. являющихся речедетельностью ("шутка", "тост"). "Обряды же и особенно "преданья" вводили бы в эту последовательность некий сдвиг, и прежде всего снимали бы смысл 'непроизвольности', 'сиюминутности', 'спонтанности', а тем самым и 'фантазии': "обряды" и "преданья" предполагают не 'фантазию', а строгие знания традиции и память прошлого, и строятся на воспроизведении.

¹²⁸ В публикации 1921 года ("Красная Новь" 1921, No. 2, с. 68) "Уральские стихи" сопровождал эпиграф: "Лед и уголь вы могильны. Брюсов". Он проливает свет на особенности пастернаковской системы, в которой "лед" и "уголь" эквивалентны, но по другому признаку - по признаку переходного состояния в 'вечность'. Более того: находясь на противоположных полюсах вертикальной оси, они не противопоставлены друг другу, а являются двумя аспектами одного и того же, или - двумя фазами одного и того же процесса трансформаций. С брюсовской же 'могильности' снимается аспект 'смерти', 'небытия', вместо него в обоих случаях предполагается у Пастернака 'трансформация-воскресенье'.

Три последних строфы, начиная со стиха "Кто крестил леса и дал" вычленялись в отдельное стихотворение, имеющее еще две следующих строфы в финале:

Реки, - будто лес, как кит
Снизу, с лодки миной взорван,
И из туч и из раkit
Дно, обуглясь, гонит ворвань.

Будто день сплавляет лес
Ночью этих салотопен,
Строй безмолвья - до небес
И шеститысячестопен.

(Пастернак 1965, с. 648-649)

Эти строфы позволяют точнее определить место мотива 'масла' (тут 'сала') в пастернаковской системе. Будучи родственно 'елею', оно отличается 'хтоническим' происхождением и выводится из 'основ', на которых покоится мироздание (тут эти основы уподоблены мифическому "киту"; в венецианских главах "Охранной грамоты" его эквивалент - "крысы", откуда затем 'маслянистая' вода; мотив 'кита' проливает также определенный свет и на "усы" венецианского "пароходика"- "катера" с подспудным смыслом 'катера' как 'резца', которому здесь отвечают "клыки ущелий" - см. 7.2.5. и примечания 84, 109). "Шеститысячестопность" сообщает этим основам и характер 'духовного' начала (эксплицированный в числе 'шесть') и связь с началом 'поэтическим' ('стопа' с поэможным прочтением 'мера стихотворной речи').

¹²⁹ Из "Уральских стихов" явственно видно, что 'Бог' у Пастернака не мыслится как вне- или над-мировая инстанция. Пастернаковский 'Бог' есть 'Бог явленный в своем творении, в мире'. Отсюда и его, так сказать, 'хтонический' характер. Отсюда же и отсутствие противопоставления 'низ' - 'верх' или 'земля-преисподняя' - 'небеса', вместо противопоставления пастернаковская система выстраивается в 'шкалу' по признаку степени 'одухотворенности', которая в свою очередь означает степень приближения к 'принципу бытия'. С этой точки зрения небезынтересно отметить, что упомянутая "горка крашенных яиц" - не привнесенная извне моделирующая пастернаковская категория, а 'расшифровка' самого 'описываемого' мира: эти "яички" выводятся, несомненно, из древней формы названия Урала - Яик. Равным образом нет здесь и 'Христа', ему тут соответствует созвучная словоформа ('топоним') "Хребта". Если 'Хребет' рассматривать тут только как 'божество воскресения', то тогда понятнее становится и появление именованной гор как "хребта громады" в функции 'земли-невесты' или 'алтаря-стола' в "Меня б не тронул рай...". Контекст "Уральских стихов" позволяет также лучше понять переход от мотива "кочегара" к мотиву "народа"- "Творца" в "Счастлив, кто целиком..." и к его функции

‘крестителя мира’ (“Он - чаши глубина, | Где кем-то в детстве раннем | Давались имена | Событьям и созданьям”).

- ¹³⁰ В последовательности ‘алмаз’ - “стекольный ящик” - “уголь” срединное положение ‘стекла’ выдает его связь с ‘душой’, более духовной, чем ‘хтонический’ “уголь”, и менее духовной, чем ‘дух-алмаз’. Эта триада своей прозрачностью позволяет более полно осознать градацию “голые гальки” - “глазной хрусталик” и устранение с “небосклона” ‘застекленности’ в “Здесь будет спор живых достоинств...” из “Волн” (Пастернак 1965, с. 344; см. также примечание 30):

Огромный пляж из голых галек -
На все глядящий без пелен -
И зоркий, как глазной хрусталик,
Незастекленный небосклон.

Если “алмаз” соотносить с ‘высшей мыслью’, что наблюдается в последней (19-ой) главке второй части “Охранной грамоты”, и с ‘бесстрастием’, то “уголь” соотносится с ‘неоформленной мыслью’ и с ‘чувственным началом’, а ‘стекло’ занимало бы опять срединное положение, трансформирующего звена, звена переводящего ‘чувственное’ в чисто ‘интеллектуальное’. Вряд ли случайно ‘стекло’ помещено тут в “ящик” и на ‘плечо’ (кроме того с попутным переводом ‘алмазного света-полдня’ в ‘ребра’ и ‘лучи’ “В разгранке зайчиков дрожащих”). Упоминание “зайчиков” знаменует ‘плоть’ и ‘чувственность’; упоминание ‘ребер’ - ‘грудь’; упоминание ‘плеча’ - творческую энергию и физическую силу; локализация “ящика” на ‘плече’ соотносит его с ‘головой’. В итоге этот “стекольный ящик” расшифровывается Пастернаком согласно распространенным мифологическим представлениям о ящике как эквиваленте ‘сердца’ и ‘головы’ (‘мозга’), а в самом общем варианте - как ‘вместилище души’. Если учесть эти возможности “ящика” и их актуализацию у Пастернака, то в случае “Охранной грамоты” станут более прозрачны две детали. Первая - локализация “мела” в “коробке”. Вторая - нигде позже не повторенный в более или менее эксплицитном виде мотив “чемодана”, тогда как при обращении к будущему “проводителю” этот “чемодан” выдвинут на первое место (Пастернак 1982, с. 244): “Подойдя к нему с чемоданом, я выложил ему свою заботу о пристанище на несуществующем наречьи, сложившемся у меня после былых попыток почитать Дагге в оригинале. Он вежливо меня выслушал [...]”. Тайнственное упоминание мотива “чемодана” объясняется, видимо, тем, что он - эквивалент ‘головы’ или ‘души’, которая в гостинице обменивается на иную ипостась - “холодную телятину” - ‘череп’ - ‘шлем Гремеса’ и затем “коробку” с “мелом”.

- ¹³¹ В “Охранной грамоте” наблюдается обратный ход, так сказать, от ‘архитекта’ к ‘архитексту’. Сначала речь о “карандаше” марбургского “обер-кельнера”, которым он составляет план поездки в Венецию, руководствуясь “толстым справочником” (Пастернак 1982, с. 237). Затем появляется мотив “мела” (там же, с. 247) с переходом к иному жанру ‘расписания’ (если учесть “меловую мазню” предваряющей переход к поэзии марбургской ночи - с. 232, - то этот “мел” знаменует переход в область ‘мировых пространств’ и ‘искусства’), который выражен “телеграфом” (буквально - ‘далекописом’) и немедленным переводом в ‘графику’ (“Со стороны ли мерцаний или телеграфа дорога в какой-то момент становится подобьем преддверья, и раскинув свою собственную, широко расчерченную поднебесную, площадь выводит, как на прием: кампаниллу, собор, дворец дождей и трехстороннюю галерею” - Пастернак 1982, с. 248), после чего появляется “Слово, сказанное в камне архитекторами” и в финале - мотив Евангелия св. Марка и “царапины алмазных огоньков” (с. 253).

Попутно заметим, что переход от 'расписания поездов' к 'Евангелию' и 'миропорядку' тоже закономерен. Эта эквивалентность выражена эксплицитно в стихотворении "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе..." (Пастернак 1965, с. 113):

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней святого писанья,
Хоть его сызнова все перечти.

Но у нее есть и внутренние основания: "Камышинская ветка" - не только "ветка железной дороги, идущая в Камышин" (Пастернак 1965, с. 633), но и связанная с 'камышом' как символом 'человеческого бытия'. Поэтому "расписание" уже само по себе становится 'планом жития' (или 'жизненного пути').

Так и "карандаш" (с подразумеваемым 'графит'-'уголь') "обер-кельнера" задолго до трансформации в "мел", "телеграф" и "алмаз" определяет венецианский 'маршрут возрождения' героя "Охранной грамоты".

¹³² Чрезвычайно интересно в этом отношении стихотворение "Матрос в Москве" (Пастернак 1965, с. 223-225), где есть и такие строки, вводящие эквивалентность "ночь"- "сукно", "ночь" - "шерсть", "ночь"- "шерсть" - "вольный дух":

[...]
Как ночь, сукно на нем сидело,
Как вольный дух
Шатавшихся, как он, без дела
Ноябрьских мух.

Как право дуть из всех отверстий,
Сквозь все - колоть,
Как ночь, сидел костюм из шерсти
Мешком, не в плоть.

И эта шерсть, и шаг неверный,
И брюк покрой
Трактором пахли на Галерной,
Песком, икрой.

Москва казалась сортом щебня,
Который шел
В размол, на слом, в пучину гребней,
На новый мол.

[...]
Угольный дом напомнил чем-то
Плавучий дом:
За шапкой, вея, дыбил ленты
Морской фантом.

[...]
Матрос взлетал и ник, колышим,
Смешав в одно
Морскую низость с самым высшим,
С звездами - дно.

Как зверски рывкать надо клетке
Такой грудной!
Но нердоразуменья редки
У них с волной.

[...]

Все наличные здесь мотивы в той или иной мере нам уже знакомы по другим разбиравшимся вещам Пастернака. Тут хотелось бы еще только подчеркнуть поразительное сходство с мотивикой венецианских глав "Охранной грамоты" и обратить внимание на трансформацию "Угольного дома" в "Плавучий дом" (которая проясняет смысл Венеции-"плавучей галереи на клоаке" как 'дома на чреве' или 'на ките' - см. дополнительные строфы "Уральских стихов" в примечании 128) и атрибутирование этого "дома" 'шапкой с летнами' (что в случае Венеции выражено менее эксплицитно - в потенциальных смысловых возможностях словоформы "галерея" как 'шлема' или 'шапки', см 7.2.7.). Переход к 'грудной клетке' и затем к мотиву "фразы" и "слов" (см. эти финальные строфы "Матроса в Москве" в 9.8.) - трансформация все той же "шерсти" и "мешка" ("сидел костюм из шерсти | Мешком, не в плоть", что, несомненно, являет собой и разновидность пастернаковского "ящика" и "чемодана" - см. примечание 130), но на этот раз восполненная промежуточным звеном 'смесью'- 'щебнем' ("эта шерсть" 'пахла' "Песком, икрой" → "Москва казалась сортом щебня, | Который шел | В размол, [...], На новый мол"), звеном, в котором осуществляется перестройка 'мировой материи' в 'жизнеродную землю', потом 'уголь' и затем в 'психопомпа', возрождающего мир в 'словесном' бытии ('первые слова'). Результат таков, что "матрос" оказывается у Пастернака вариантом 'поэта'. Этот его аспект позволяет объяснить представление 'архепозга' "гондольером" в "Охранной грамоте" и 'искусствовенный' характер венецианского флота. Оба же контаминируют в себе черты психопомпа Гермеса и психопомпа Аида (подземного 'перевозчика-лодочника'). Восстановив промежуточные звенья, можно теперь более точно определить место 'угля' и 'мела' в последовательности пастернаковских трансформаций. 'Уголь' оказывается не 'первым' - он с его 'мыслепорождением' и 'слово-генностью' является производным от предшествующих состояний мира ('черноты', 'шерсти', 'китового чрева'- 'клоаки', 'сала-масла'), а "мел" - тот же 'уголь', но уже предваряющий переход во 'второе слово', в другой виток трансформаций (месторождение 'второго слова' - 'культуроженное' состояние мировой материи- 'земли', в "Охранной грамоте" - 'критской земли' и ее варианта - 'тура'- 'Мио-тавра').

- ¹³³ "Мертвецкая мгла..." следует после "Все снег да снег, - терпи и точка..." завершающегося образом желательной весенней грозы порождающей 'воскрешающий хаос'. "Мертвецкая мгла..." и есть это переходное звено от прежнего ('зимнего') состояния мира к новому. "Битюг небосвода" - 'небо' оказывается в данном случае 'павшей грозовой стихией' и перемешанной с весенней 'слякотью' земли:

Оконницы служб
И охра покоев
В покойницкой луж,
И лужи - рекою.

И в них извозцы,
И дрожek разводы,

И взят под уздцы
Битюг небосвода.

[...]

И все они, все
Выходят со мною
Пустынным шоссе
На поле Ямское.

Где спят фонари
И даль, как чужая:
Ее снегири
Зарей оглушают.

Опять на гроши
Грунтами несмело
Творится в тиши
Великое дело.

"Поле Ямское", будучи реалией (московской улицей, где Пастернак жил 1930-1931 годах и где и возникло данное стихотворение), своей связью с мотивом 'копя' ('ям' - место, где селятся ямщики или поставщики лошадей для почтовой гоньбы - см.: Даль 1980, т. IV, с. 677-678, статья "ЯМЬ") и 'загорода' ('поля') становится одновременно трансформирующим пастернаковским локусом (типа 'Елисейских полей') и локусом 'перерождения' ("Опять [...] Творится в тиши | Великое дело"). Этот контекст позволяет более отчетливо определить смысл локализации "чабана" "В горах среди табуна" как локализации в переходном 'небесно-земном' локусе (после чего возникает мотив "ближних сел" - 'земли' или 'жилого мира') и смысл соотнесения "чабана" с "дольменом"- 'локусом захоронения', 'рода', 'старейшин' (откуда затем осуществляется переход к мотиву "лиц, имен и жизней" и жанру "повести"- 'были'- "пути"). Интересно при этом, что "Великое дело", о котором речь в последнем стихе "Мертвецкой мглы...", в очередном стихотворении оказывается 'лепкой' 'хлеба-мира' или новой 'плоти мира' (ср. стихотворение "Хлеб" и см. примечание 117) - Пастернак 1965, с. 361-362:

Платки, подборы, жгучий взгляд
Подснежников - не оторваться.
И грязь рыжий шоколад
Не выровнен по ватерпасу.

Но слякоть месит из лучей
Весну и сонный стук камней,
И пгицьи крики мнет ручей,
Как лепят пальцами пельмени.

Платки, оборки - благодать!
Проталин черная лакрица...
Сторицей дай тебе воздать
И, как реке, вздохнуть и вскрыться.
[...]

'Состав' же 'смеси' для 'новой плоти мира' родственен, с одной стороны, составу 'кутьи' или 'пасхи' (ср. аналогичный мотив в "Про эти стихи" или в "Охранной грамоте" с ее последовательностью "шоколад" → 'грязь' → "халва" → "мел"- 'мед' → "золотая топь" → 'гнезда саланган' → "ледяная чашка катка"), а с

другой являет собой их 'воплощение', повторное оформление 'мировой ткани' и 'мирового слова' в реальность мира ("платки", "лучи"- 'свет', "стук камней"- 'звук неодушевленного мира', "птичьи крики"- 'звук одушевленного мира' → "пальцы" - 'творящая энергия' → "вздохнуть"- 'обрести дыхание-жизнь' и "вскрыться"- 'восстать из небытия' или из 'инертного состояния', а буквально - из самого себя, т.е. 'вскрыть себя же').

- ¹³⁴ В издании: Пастернак 1985а, с. 351 стих "Он - как дольмен валунный" изменен на "Он - как утес валунный". Такая замена значительно объединяет семантику текста, устраняет из его структуры 'переходное звено', т.е. момент 'перерождения-возрождения', и, кроме того, снимает весь смысловой пласт связанный с 'историей-родовостью'. Само же выражение "утес валунный", помимо всей условности поэтической речи, звучит искусственно: 'валун' - отдельный обкатанный камень, 'утес' же - скала, к тому обязательно как выступ более крупного массива. Составители издания этумену не комментируют, есть, однако, основания сомневаться, что это выражение исходит от самого Пастернака (см. примечание 164). В этом же тексте допущена в данном издании и еще одна ошибка или, может быть, опечатка: стих "Чтоб в единении силы" должен читаться "Что б в единении силы" (как в издании: Пастернак 1965, с. 393), так как это "что б" значит: 'нет ничего такого, что было бы в состоянии оставаться'.

Формальное сходство начала стихотворения 8-го "Меня б не тронул рай..." с началом стихотворения 1-го "Не чувствую красот..." и функция этих отрицательных конструкций во всей системе цикла подсказывают, что перевод первой строфы "Не чувствую красот..." в кавычки (см. Пастернак 1985а, с. 345) тоже не совсем обоснован и что он тоже исходит не от Пастернака (см. примечание 15). На эти кавычки как не авторские ссылается, в частности, Жолковский (1980, с. 83, в примечании 6):

"Здесь не место обсуждать точный языковой и поэтический смысл слов *Грех думать - ты не из весталок: ...*. Чтобы не игнорировать эту проблему совсем, укажем два возможные взаимно противоположные прочтения: (I) 'ошибочно было бы думать, что ты из весталок, выше всего ставящих чистоту, невинность и т. п. - нет: ты не боишься запачкаться, готова иметь дело с пылью, реальной жизнью, и т. д.>'; (II) 'ошибочно было бы думать о тебе в столь пошлых терминах, как не-весталка, не-невинная, значит развратница, - дело не в этом: ты перевернула всю мою жизнь'.

Прочтение (II) подсказано Е.Б. Пастернаком. Его структура перекликается с предложенным им же прочтением 1-го фрагмента из «Путевых записок» (1936 г.): *Не чувствую красот В Крыму и на Ривьере, Люблю речной осот, Чертополоху верю. Бесславить бедный Юг Считает пошлость долгом...* и т. д. Первое четверостишие Е. Б. Пастернак понимает как мысленно закавыченную прямую речь *пошлости*, упомянутой во втором".

- ¹³⁵ В пространственной структуре это выразится меной местами 'низа' и 'верха', но не в силу 'кругового переворачивания', а в силу 'восхождения': очередной 'низ' выше предшествующего 'верха'. Эта модель предельно четко видна в описании Марбурга (Пастернак 1982, с. 213-214):

"Я стоял, заломя голову и задыхаясь. Надо мной высился головокружительный откос, на котором тремя ярусами стояли каменные макеты университета, ратуши и восьмистолетнего замка. С десятого шага я перестал понимать, где нахожусь. Я вспомнил, что связь с остальным миром забыл в вагоне и ее теперь вместе с крюками, сетками и пепельницами назад не воротишь. Над башенными часами празднично стояли облака. Место казалось им знакомым. Но и

они ничего не объясняли. Было видно, что, как сторожа этого гнезда, они никуда отсюда не отлучаются. Царила полуденная тишина. Она сносилась с тишиной простершейся внизу равнины. Обе как бы подводили итог моему обалдению. Верхняя пересылалась с нижней томительными веяньями сирени. Выжидательно чирикали птицы. Я почти не замечал людей. Неподвижные очертанья кровель любопытствовали, чем все это кончится.

Улицы готическими карликами лепились по крутизнам. Они располагались друг под другом и своими подвалами смотрели на чердаки соседних. Их теснины были заставлены чудесами коробочного зодчества. Расширяющиеся кверху этажи лежали на выпущенных бревнах и, почти соприкасаясь кровлями, протягивали друг другу руки над мостовой. На них не было тротуаров. Не на всех можно было разойтись".

В качественной - постепенным переходом от одного состояния к другому, но предшествующие качества не упраздняются, так как они выражаются обычно сопричастствующими носителями-‘реалиями’. Вот пример (Пастернак 1982, с. 197, глава 4 первой части "Охранной грамоты"):

"[...] С затылка, связанная занавесями, всем переулком дымилась весна. Впереди, промеж хозяев, [...], дышал по чашкам чай, шипел пронзенный стрелкой пара самовар, клубилось отуманенное водой и навозом солнце. Дым сигарного окурка, волокнистый, как черепаховая гребенка, тянулся из пепельницы к свету, достигнув которого, пресыщенно полз по нему вбок, как по суконке. Не знаю отчего, но этот круговорот ослепленного воздуха, испарявшихся вафель, курившегося сахару и горевшего, как бумага, серебра нестерпимо усугублял мою тревогу. Она улеглась, когда, перейдя в залу, я очутился у рояля".

‘Дымящаяся’ и ‘связанная’ (=‘оформленная’, ‘воплощенная’) весна трансформируется в ‘дух’-‘дыхание’ (“дышал по чашкам чай”), которое преобразуется в “пар” и еще более материальную ‘туманящую’ ‘смесь’ ‘солнца, воды и навоза’. Все это закачивается “дымом сигарного окурка”, который ‘регрессирует’ в состояние ‘шерсти’ (“волокнистый”), затем ‘хитона’ (“черепаховая гребенка”) и, наконец, ‘пепла-угля’ (“тянулся из пепельницы”). Но это ‘возрождающий регресс’. “Волокнистый” “дым” - не ‘шерсть’, а ‘струны’ еще не совсем явной ‘лиры’ (позже - “рояля” и “музыки”) под видом “черепаховой гребенки”, которая и ‘черепаха-лира’ и ‘гребень-звукогенное начало’ (или атрибут ‘поэта’ или ‘творца’ - см. потом эти мотивы в венецианских главах, выраженные “гребенчатой алебардой” и насыщенностью звуковым повтором “ст” описания ужина в гостинице). “Свет” по отношению к этому ‘волокнисто-струнному’ “дыму” - нечто материальное и едва ли не ‘хаос’-‘шерсть’: “дым [...] полз по нему”, т.е. по свету, “как по суконке” (на другом уровне и в серии других эквиваленций этот “дым” родственен “табачному” дыму и ‘запаху’ - см. 2.3. и примечание 24, которые непосредственно связываются с ‘творчеством’ вообще и с ‘музыкой’ в частности). Обратный ‘ход’ этого ‘творческого дыма’ в исходную ‘материальность’ превращает “свет”, фактически же материальное трансформируется в поток ‘духовного’: “ослепленный воздух” значит ‘прозревший дух’ (видящий внутренним, более пронизательным зрением, как позже “слепые Эдиповы белки” Альп и “слепая кишка” “привокзального канала” в Венеции), за которым следуют “испарявшиеся вафли” → “курившийся сахар” → “горевшее, как бумага, серебро”, где сравнение “как бумага” вводит уже почти эксплицитный смысл ‘записи’ (пока безразлично, нотной ли, или же словесной; скорее всего - просто ‘творческой потенции’), и - переход к “роялю”, где снова “рояль” (франц. Royal от Roi - ‘король’) - не только ‘музыка’, но и ‘царь-бог’ (ср. риторический вопрос “Я” после эпизода прослушивания музыки: “Развенчивала ли эта случайность моего бога? Нет, никогда, - с прежней высоты она подымала его на новую” - Пастернак 1982, с. 198).

- ¹³⁶ Наличные в стихотворении связи с понятием истории заставляют видеть в этом "пути" продолжение подспудных историко-библейских коннотаций "Млечного Пути" стихотворения "Как кочегар, на бак..." (см. 2.4.).

Напомним, что между строфами III и IV были еще две следующих (Пастернак 1965, с. 683-684):

Он может наугад
В любую даль зарыться,
Он сам восстанье дат,
Как пятый год гурийца.

Колхозы не вопрос
Для старика. Неужто
Рассудком не дорос
До нас двойник Вахушта.,

а весь текст замыкала строфа такая (Пастернак 1965, с. 684):

В нем отзвук трех эпох,
Он дышит с той же ширью,
Как меха долгий вздох
Волынкой длит мествире.

В структурном отношении эти строфы не вводят ничего принципиально нового. В смысловом - эксплицируют некоторые прежде лишь подспудно присутствовавшие аспекты. Так, упоминание "мествире" актуализует связь мотива 'пастуха' ('овчара'-'чабана') с 'поэтическим творчеством'. Имя "Вахушта" сообщает "чабану" характер 'летописца', а его "кнуту" - 'летописи'. Существенно, однако, что он - "двойник". Эту 'удвоенность' следует понимать не только в смысле тождественности по функции, но и в смысле пастернаковского 'текстотворческого' удвоения, удвоения, ведущего к возникновению 'художественного сообщения' или, по крайней мере, к повышению онтологического статуса 'сообщаемого', отличного от статуса только исторической летописи (наличие которой можно усматривать в "фолианте" стихотворения "Я видел, чем Тифлис..."). Стихи "Он сам восстанье дат, | Как пятый год гурийца" повторяют смысл тождества "чабана" с 'историей' и 'социумом'. "Пятый год", отсылая к конкретному историческому восстанию крестьян в Гурии, возводит "чабана" в ранг начала организующего земной и социальный мир (т.е. актуализует смысл "кнута" и смысл числа 'пять'). "В нем отзвук трех эпох" подразумевает, несомненно, устойчивую у Пастернака 'трехъярусность' мироздания и тем самым ставит знак эквиваленции между "народом" с его историей и мироустройством как таковым (разумеется, на уровне 'второй вселенной'). И, наконец, "долгий вздох" соотносит "чабана"-"мествире" с "духом земли" из "Я помню грязный двор...".

- ¹³⁷ Здесь уместно обратить внимание на одну особенность пастернаковского словоупотребления. Относительно часто в минимальных пределах - в границах одной строфы, одной фразы или даже одного оборота - Пастернак употребляет одну и ту же лексему по крайней мере два раза. Явление интересно тем, что оно не порождает ни моносемии, ни полисемии. У него совершенно другая нагрузка: трансформация или - осторожнее говоря - мена ранга называемого повторяемыми лексемами объекта. В случае разбираемых стихов это можно было бы выразить графически, употребляя дифференциацию малых и прописных букв (что в ранней лирике неоднократно реализовал и сам Пастернак - ср. "Степь"): "Стволы густых елей. Садовый стол под елью". Отказ

от прописных - в меньшей мере отказ от манерности, в большей же упор на подчеркнутую *обыденность* необычного, чем и достигается пастернаковский эффект 'чуда повседневности'. Но это, так сказать, сопровождающий фактор. Основная же задача таких повторов другая: мена онтологического статута, построение другого уровня бытия, переход на очередную ступень пастернаковских трансформаций. Резкий переход с предметного (референтного) уровня на уровень чисто языковой (в рамках языка как самостоятельной и безреферентной системы) встречается у Пастернака весьма редко (некоторое исключение тут может составлять "Охранная грамота"), но и тогда у него нет игры на затирании границ между реальностью и языком, хотя на этот эффект исследователи и обращают внимание в первую очередь (ср. выбор с этой точки зрения сравнений из Пастернака в: Некрасова, Бакина 1982, например, на с. 85: "Снег идет, густой-густой. [...] Может быть, за годом год Следуют, как снег идет или как слова в поэме?"; "Он ветрен, как ветер" и др.). Выход в язык, как в "Охранной грамоте", это обращение к этому же объекту, но оформленному в 'слове' - 'тексте', обращение, которое нужно затем, чтобы реконструировать по данному 'слову' - 'тексту' историю называемого им объекта, воссоздать его 'пре-текст' и 'воскресить' в виде 'пост-текста', объекта с новым онтологическим статусом. По чисто формальному признаку, можно было бы судить, что это та же техника обращения со словом, которая повсеместно встречается, например, у Хлебникова (ср., например, в "Женах смерти": "Три барышни белых и с черепом длинным, [...] Летели, летели, и спать я | Раздумал, услышав: вели нам, | Вечерний бродяга, над отмелью | Стать черепом, бросить хохол попугая | Над костю балой, | Нам тот милей, | Кто черепу скажет, что радуг дуга я" или в "Ошибке смерти", где Барышня Смерть, не различив языкового - метафорического - и референтного значений выражения 'голова пустая как стакан', вынуждена проиграть, т.е. отвинтить собственную голову в качестве потребовавшегося пустого стакана). Но это не совсем так. Границы языковой и внеязыковой реальностей у Пастернака не пересматриваются и не подвергаются 'испытанию-проверке'. Если они Пастернака и интересуют, то только в том аспекте, в каком любой объект являет собой воплощенное в нем исходное 'слово-логос' и в каком этот объект в состоянии 'высвободиться-трансформироваться' в артикулируемое 'слово'. Поэтому пастернаковские удвоения или 'переводы' всегда подразумевают градацию, но не распадение на 'условность' и 'реальность'. Сравнение 'того же с тем же' в этом отношении наиболее показательно, поскольку уже сам механизм сравнения работает у Пастернака как перевод и переход на высшую ступень в его организации мира. "Он ветрен, как ветер" вовсе не означает 'его сущность=сущность ветра'. Это означает возведение 'его ветрености' в ранг 'ветрености ветра', которую надо еще установить по контексту (она оказывается 'духом верховодящим душой': это "Тот ветер", который "Скакал в голове шестерни" и проник "под ребра | И в душу", а затем обнаружился в "В деревьях, в деревне, в дожде, | В поэзии третьего тома, в «Двенадцати», в смерти, везде" - "Ветер (Четыре отрывка о Блоке)", Пастернак 1965, с. 464-465). Вот еще примеры.

Из "Баллады" (Пастернак 1965, с. 96; см. также 10.9.):

Поэт или просто глашатай,
Герольд или просто поэт.

Из стихотворения "Скромный дом, но рюмка рому..." (из цикла "Художник" - Пастернак 1965, с. 384):

Что ему почет и слава,
Место в мире и молва

В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова?

Между "поэтом" и "поэтом", "глашатаем" и "герольдом", "словом" и "словами" семантических разниц нет, а если и возможны, то не они актуализованы. Актуализуется разница иерархическая. Первая лексема "поэт" в ее эквивалентности с "глашатаем" ставит поэта в ранг 'пророка', вторая - "просто поэт" - ставит его в ранг 'стихотворца', 'переводящего в поэтическую речь некие были' (если учитывать его эквивалентность "герольду"). Другое дело, какая из этих позиций ценнее в системе "Баллады" и в системе всего творчества Пастернака. Аналогичным образом не предполагают семантической дифференциации и "слово" и "слова". На первое место выдвигается их 'ранг': "слово" ценнее "слов", оно является вторым бытием - одухотворенным ("дыханьем" - 'духом творчества') - "слов" 'быговых'. Логика текста подсказывает, что "слово" понимается тут как 'сообщение, текст', а не как набор лексических единиц. Существенно однако, что этот 'текст' назван именно "словом" (являющимся одновременно и 'пра-словом' "слов" и 'пост-словом' этих же "слов").

В связи с обсуждаемым словоупотреблением Пастернака возникает еще одна проблема. Если нетождественны друг другу рядом или близко стоящие лексемы, то тем более должны расподобляться лексемы удаленные друг от друга как в пределах одного текста, так и в пределах нескольких текстов. Семантические разницы между ними необязательны (хотя и могут возникать из-за неодинаковости контекстов). Однако отсутствие семантических разниц не позволяет их отождествлять (и тем самым зачислять в одну и ту же статью 'словаря поэта'). В данном случае необходимо учитывать позицию данной лексемы и означаемого ею объекта на пастернаковской шкале градаций и трансформаций. Дело осложняется тем, что сами по себе пастернаковские объекты не обладают устойчивым и только им свойственным статусом - их статус зависит от места в цепи трансформаций реализуемых в данном конкретном произведении - будь то единичное стихотворение или же их цикл. Поэтому для отождествления и вычленения мотивов у Пастернака недостаточны только лексические (семантические) показатели: нужно еще установить из чего и во что они трансформируются.

Но это значит, что пастернаковский объект (и мир) не синтактичен, а парадигматичен, и может быть вычленен только как серия последовательных состояний. Эта серия может быть и предельно сжата до сиюминутного повтора (типа "Он ветрен, как ветер") и сколько угодно раздвинута (от подходящего извне к окну 'бесплотного' 'архе-поэта'-Рильке до уходящей от окна 'жизни' 'поэта'-Маяковского и его материализованного близнеца 'государства', которое "можно было кликнуть и взять за руку"; от 'неслыханного' немецкого до 'русскоязычных' воспроизводимых по памяти стихов в "Охранной грамоте" или от "осота" до "розы" и "цветка" в "Путевых записках"). Пастернаковский синтаксис не строит переходов от одного состояния мира (предмета) к другому (исключением тут могут считаться его сравнения), его роль другая: эксплицитировать структуру отдельного состояния и градуировать серию состояний по признаку их внутренней сложности (т.е. по признаку собственной синтаксической запутанности или простоты).

В рамках парадигматики возможны два типа парадигм (текстов). Серия состояний одного и того же объекта с разной степенью выявления его сущности (что обычно выражается переименованиями, внутри- или межъязыковыми переводами и меной статуса: "Поэт или просто глашатай, Герольд или просто поэт", или набором объектов с повторяющейся их функцией: "типс" → "мел" → 'алмаз' → 'пистолет'; 'шоколадная обертка' → "чемодан" → 'кривой ящик' → "коробка из-под конфет" → "револьверная коробка"; "алебарда" →

"жилет" → 'резец' → "гильотина" → 'режущий алмаз' → 'револьвер' и т. п. в "Охранной грамоте"). Серия состояний разных объектов, упорядочиваемых по признаку места в цепи трансформаций (тут некий объект в очередном состоянии может подменяться неким другим, реализующим нужное состояние и нужный, соответствующий данному месту, статус). Это ведет к так называемым 'смещениям' или к тому, что по отношению к Пастернаку принято называть, за Якобсоном, метафорой по смежности. В этих случаях строится не парадигма предмета, а парадигма 'мира' ('мирового потока'). Такова, в частности, историко- и культурософская парадигма мира "Охранной грамоты". Примечательно при этом, что ни один из этих типов парадигм не ведет у Пастернака к метаморфозам, к мене 'материальной оболочки' предмета или мира (что резко отличает Пастернака от Маяковского, Хлебникова, Заболоцкого и даже от Цветаевой). Пастернаковские предметы как вещественные сущности сохраняют свою самотождественность. 'Метаморфозам', а точнее, - трансформациям - подвергаются не они как таковые, а их постепенно раскрывающиеся и раскрываемые (дешифруемые) все более существенные позиции в мироустройстве. В этом отношении поэтика Пастернака родственна поэтике Цветаевой: одна и другая покоится на 'дешифровке', на продвижении к 'претексту' бытия (а в области слова или текста - на эксплицировании породивших их инстанций; так, например, пастернаковское "Памяти Рейснер" - расшифровка имен "Лариса" и "Рейснер", аналогичным образом Цветаевское "Небо катило сугробы..." из цикла "Сугробы" - расшифровка имен "Илья" и "Эренбург"). Язык же, в терминах которого такая дешифровка осуществляется, - отдельная исследовательская проблема. Но даже и на этом уровне сходств между Пастернаком и Цветаевой больше, чем различий. Цветаева и Пастернак не изобретают ни мира ни языка, они их 'реконструируют' из данного и унаследованного: и мир и язык трансформируют в культурный 'архе-язык'. Иначе обстоит дело у Маяковского или Хлебникова. У них основная тенденция - построить и новый мир и новый язык для его вещания. Место дешифровки занимает разрушение ('выворачивание наизнанку'), что оборачивается обнаружением исходной 'миро-' - 'речегенной' инстанции, откуда их метаморфозы - метаморфозы, вопреки интенциям, вспять: к 'трубадурнице Большой Медведице', 'флейте-позвоночнику' или их хлебниковскому инварианту 'Волосу-Велесу', к 'до-словесному' языку и к отождествлению с 'до-культурной' креативной инстанцией (т.е. к отождествлению с самоосознающим себя и самостроящимся миром; и лишь на этом уровне вновь восстанавливается глубокая родственность всех этих поэтов и их систм: 'субъекты'- 'поэты' Маяковского, Хлебникова, Пастернака или Цветаевой стремятся к обнаружению в себе 'Слова', обнаруживают его, отождествляются с ним и действуют не как владеющие 'словом', а как самое действующее Слово).

- ¹³⁸ В стихотворении "Душа" (Пастернак 1965, с. 83) отгороженность "души" получает вид границы между 'посюсторонним бытием и 'вневременным потусторонним'. Показательно при этом, что данная граница определена как "садовая изгородь календарей", где 'сад' соотносен в внутреннем, 'отгороженным', локусом пребывания "души". Если учесть этот контекст, то станет более понятным переход от мотива "сада" к мотиву "мглы" в "Немолчный плеск солей..." и затем - в "Еловый бурелом..." - к "бурелому" и "обрыву", переход, который следовало бы понимать как выход 'души' за 'ограду', в 'вечность'. "Душа" интересна еще тем, что она вселена также и в "камне стиха", причем в 'камне-воде': "О, в камне стиха, даже если ты канула, | Утопленница, даже если - в пыли, | Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, | Когда февралем залило равелин". Это, в свою очередь, проясняет связь "ливней" с "дольменом-валун-

ным" и "повестью"- "кнутом" в "Чернее вечера...", с одной стороны, а с другой - связь 'воды', "говора ключей" и финальной "скалы" как проявлений 'души' в "Немолчный плеск солей...".

Однако 'отгороженность' у Пастернака не всегда одна и та же, и не всегда желательна. В 'зимнем мире' - она обязательна и знаменует собой организованный локус жизни и души. В 'летнем мире' - снимается, тогда весь мир 'духовен'. В "Станции" отгороженность "клыками" и "клиньями" противостоит неодухотворенной стихийности и означает формирование 'духовного и одухотворяющего начала'. Снятие этой 'отгороженности' погружает мир в крошечный хаос, гибель, в аморфное бессловесное состояние, в иных терминах - в мир без 'Логоса-Бога', без организующей и формообразующей инстанции. Таков мир в стихотворении "Дурной сон" (Пастернак 1965, с. 75-76). Это 'сквозной' мир 'вьюги', мир без "заборов" и без "зубов", где отсутствие 'гвоздей' в "заборах" - отсутствие звена связывающего мир материального с миром духовного (см. 10.9. и примечание 162), причем этим звеном в данном случае является эквивалент 'гвоздей' - 'речеобразовательный аппарат' ("зубы", "язык", 'глотка', 'нос'). "Безгвоздый" мир = "беззубый" мир = 'бессловесный', 'бездушный', 'бессмысленный', 'безумный' и 'обезумевший' ("Всю землю сравнивали с землей"):

Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

[...]

Он видит: попали зубы из челюсти,
И шамкают замки, поместия с пришептом,
Все вышиблено, ни единого в цельности,
И постнику тошно от стука костей.

[...]

Не верит, чтоб выси зевнулось когда-нибудь
Во всю ее бездну, и на небо выплыл,
Как колокол на перекладине дали,
Серебряный слиток глотательной впадины,
Язык и глагол ее, - месяц небесный,
Нет, косноязычный, гундосый и сиплый,
Он с кровью заглочен хрящами развалин.
Сунь руку в крутящийся щебень метели, -
Он на руку вывалится из расселины
Мясистой култышкою, мышцей бесцельной
На жиле, картечиной напрочь отстреленной.
Его отожгло, как отекающую тыкву.
Он прыгнул с гряды за ограду. Он в рытвине,
Он сорван был битвой и, битвой подхлещнутый,
Как шар, откатился в канаву с откоса
Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

Если "небесного постника", которому снится весь этот сон, понимать как 'Бога', то вся эта картина есть смерть самого Бога (он "не может проснуться, [...], засунутый в сон на засов") как воплощенного в мир Логоса, а 'гибель Логоса' есть и 'гибель мира'. Интересно при этом, что "Язык и глагол" 'мироздания' дан тут как "месяц небесный". По всей вероятности потому, что луна - посредник между миром небесным и миром земным, с одной стороны, а с другой - организующее начало времяпорядка и вегетативного цикла земного мира, 'даритель жизни'. Этот контекст проливает также определенный свет на

появление мотива "ночи лунной" и предварение им мотива "повести" в "Чернее вечера..."

Мотив "тыквы" (а в ранней редакции - "стебля", "баштана" и "бахчи" - см. Пастернак 1965, с. 585-586) соотносит "Язык и глагол" и с Иоанном Предтечей, о чем свидетельствует передатировка событий "Дурного сна" упоминанием "Стохода" на май 1916 года (наступление под Ровно началось 22 мая, а день 25 мая - православный Иван-постный, т.е. день Усекновения главы Предтечи).

- ¹³⁹ Ср. перерождение и 'воскресание' "елки" из лесной в рождественскую в стихотворении "Вальс со слезой" (Пастернак 1965, с. 403-404):

Как я люблю ее в первые дни -
Только что из лесу или с метели!
Ветки неловкости не одолели.
Нитки ленивые, без суетни,
Медленно переливая на теле,
Виснут серебряною канителью.
Пень под глухой пеленой простыни.
[...]
Яблоне - яблоки, елочке - шишки.
Только не этой. Эта в покое.
Эта совсем не такого покроя.
Это - отмеченная избраница.
Вечер ее вековечно протянется.
Этой нимало не страшно пословицы.
Ей небывалая учать готовится:
В золоте яблок, как к небу пророк,
Огненной гостью взмыть в потолок.

"Из лесу или с метели" - из пастернаковского локуса 'смерти', 'хаоса'. Сама "елка" тоже еще 'мертвое тело': "Пень под глухой пеленой простыни". "Нитки" играют роль 'волшебной живой воды' ('переливают'), но подспудно определяют и устанавливают связь на оси 'низ - верх', 'смерть - воскресение'. В пропущенных строфах происходит 'перевоплощение' или 'развоплощение': "Свечки не свечки, даже они Штифтики грима, а не огни". Заключительная строфа окончательно расподобляет "елку" и 'Елку': она даже не может атрибутироваться собственно елочными признаками ("елочке - шишки. | Только не этой"). Более того: она - 'вневременна' ("Вечер ее вековечно протянется", где "вечер" не столько время суток, сколько 'торжество') и 'внесловесна' ("Этой нимало не страшно пословицы"). Поэтому в заключительной строфе она - и центр всех 'слов' и 'единственный предмет - содержание - всех слов':

Как я люблю ее в первые дни,
Когда о елке толки одни!

При этом тут возможны разные понимания. Она - содержание "толков" предваряющих ее появление, а ее действие родственно деятельности "пророка". Второе понимание: 'взмыв' "в потолок", оказывается 'ирреальной' и сохраняется единственно в "толках". Эпитет "огненная гостья" сообщает ей статус 'эпифанирующего Бога' и связывает с представлением о явленном в горящем кусте Слове Господнем (см. Исход 3: 1-6), что усиливается ее сравнением с "пророком". Последнее обстоятельство тем интереснее, что соотносит елку не столько с Рождеством, сколько вообще с 'богоявлением' и с идеей 'обновления-перерождения' мира, и, для нас самое главное - со Словом.

¹⁴⁰ Во внутренней системе "Стихотворений Юрия Живаго" семантика "Августа" раскрывается в определенной последовательности, в которую он включен, т.е. в ближайшей последовательности стихотворений "Сказка" - "Август" - "Зимняя ночь" - "Разлука", и в композиционной соотнесенности с "Гамлетом" как 'прологом' (теперь повторенным под видом сновидения и перенесения предопределенности судьбы вовнутрь героя - вместо "играть согласен эту роль" имеется "Я - поле твоего сраженья") и "Мартом" и "Осенью". Наиболее трагично звучат последних два стиха: "прощай, [...], И образ мира, в слове явленный, | И творчество, и чудотворство", т.е. прощание со 'второй вселенной' и с 'душой' (поскольку "мир, в слове явленный" - это мир формирующий 'душу' пастернаковского героя). "Преображение", таким образом, относится уже не к одухотворению "Я", а к одухотворению его 'души' и тем самым к наиболее трудному испытанию (уже отнюдь не 'сказочному' как в "Сказке") - к преодолению собственной 'души' или своего "Я".

Флейшман (1977а; перепечатано в 1977b) прослеживает автобиографические аспекты "Августа" и соотносит его с соответствующими пассажами "Охранной грамоты" и автобиографии 1956 года "Люди и положения". Установив связь 'августа' с 'хромотой' Пастернака (после падения с лошади летом 1903 года), он устанавливает также и связь 'преображения' с этой же 'хромотой', ставшей, согласно Флейшману, пастернаковским мотивом "инициального момента «творчества»" (с. 197). Если "Август" действительно актуализует (возможно, через романную судьбу Живаго) связь "Преображения Господня" с биографическим фактом Пастернака и с мотивом 'падения' как инициатором творчества, то слова "Прощай, [...] творчество" на этом фоне должны быть тем более значимы. Не исключено, что они значат выход из 'творчества' в 'жизнь' и 'творчество собственной судьбой' (а это реализовало бы ситуацию стихотворения "О, знал бы я, что так бывает...": "Когда строку диктует чувство, | Оно на сцену шлет раба, | И тут кончается искусство, | И дышат почва и судьба", что подтверждается общими рамками цикла: "Гамлет", где 'Гмлет' - не персонаж, а роль, и - "Гефсиманский сад", где "должно написанное сбыться" и снята разница между 'текстом' и 'жизнью').

Там же (с. 197-198) Флейшман подмечает, что Пастернаку было свойственно соотносить свой день рождения с днем Преображения (6 августа). Сыграла ли тут какую-либо роль 'хромота' Пастернака, можно только гадать, зато значимость праздника Преображения принципиально совпадает с пастернаковскими трансформациями как основой его поэтической системы. Поэтому пристрастие к Преображению - реализация требований системы (в категориях этой же системы дешифруется задним числом и как смысл этого праздника, так и биографический факт).

С реальным биографическим фактом падения мальчика-Пастернака с лошади связывается также и другой распространенный мотив - 'конь'. И тем не менее роль биографии сильно преувеличивается и в данном случае. В поэтике авангарда 'конь' повсеместен как 'психопомп', как подменивший собой традиционную 'Музу' Пегас, как эквивалент Единорога и Христа (Хлебников, Цветаева, Введенский и др.). Особенность пастернаковского 'коня' в том, что значительно однозначнее он связывается с трансформациями-преображениями, с музыкой и мировой лестницей. В случае связи с христианским Преображением пастернаковский 'конь' актуализует связь с преобразованием преследовавшего христиан Савла в Апостола Павла. Христианская иконография, особенно немецкая, которую Пастернак хорошо знал, изображает этот эпизод как подминаемого под коня Савла (что паства часто воспринимает как падение с коня, тогда как конь в этом случае - унаследованный от ранних христиан и от барокко символ Христа или даже его ипостась; ср. хотя бы картину "Обращение св. Павла" N. dell'Abate в Вене в Kunsthistorisches Museum). У Пастернака этот мотив

наиболее четко разрабатывается в "Докторе Живаго" в образе Антипова-Стрельникова. Сюда же, но не только, следует отнести и постоянную у Пастернака мену имен персонажей. Так, на евангельской мене имен строится 'обмолвка' по поводу имени Болотникова в "Письмах из Тулы". Однако и эта сторона ни 'коня' ни 'мены имен' не привлекла бы Пастернака, если бы таковых трансформаций не предусматривала его (и общеавангардная) система мышления.

¹⁴¹ Если двигаться вспять, то пред "осотом" мыслимы, например, 'шерсть', 'туман', 'плач комариный' (как в "Степи") или некое 'гуденье' (как 'стук' "туфа" в "Я помню грязный двор..."). Но едва ли возможно выстроить мотивику Пастернака в некую строгую последовательность (см. примечание 137). Такая последовательность реальна только для определенных пастернаковских единств - циклов или сборников. И только располагая этими частными шкалами можно было бы в неких общих чертах реконструировать более универсальную систему градаций. Но, как уже говорилось, статус объекта редко зависит от самого объекта (от его общекультурного ранга) - у Пастернака он зависит от актуально занимаемой позиции на его шкале трансформаций. Хотя, конечно, нельзя исключить, что некие мотивы имеют и свои ограничения и могут попадать не в любую позицию.

¹⁴² Мотив 'дыхания' и 'угара' в контексте "плеска солей" перекликается с мотивом 'передачи запаха' в стихотворении "Как кочегар, на бак..." и устанавливает некие соответствия между "плеском солей" и "Рассолом флотских роб". Показательна также и инверсия этих перекличек: если в "Как кочегар, на бак..." последовательность ведет от подспудного 'огня-топки' ("кочегар", "табак") через "запах" к "Рассолу" и затем к появлению мотива 'воды' ("Одною лейкой полит"), то здесь как раз 'соли' и 'акватическое' трансформируются в 'воздушное' (отвечающее "запаху" и 'огненное' "Угар", "Как пламя"), а соответствием 'единящей' "лейки" становится сначала "шандал" (опрокинутый и как бы 'проливающий свое пламя'), а потом - "канделябр" (предполагающий и 'много-свечье' и родство с "левкоем", в частности, по признаку 'светлости-света').

Похоже на то, что если в "Как кочегар, на бак..." 'дух' соединяется с 'водами', то теперь уже 'одухотворенные воды' трансформируют в духовном отношении и весь остальной мир ('освящают' его и превращают в 'слово' и 'свет', основой чего может считаться, видимо, евангельское трехкратное крещение водой, Духом Святым и огнем (Матфей 3:11; Лука 3:16).

¹⁴³ Если соотносить локус "под елью" с 'раем', то тогда возможна параллель последовательности "путь" → "Скалистое ущелье" → "Садовый стол под елью" с последовательностью "Волн": 'путь через Дагестан' и 'лес' → 'удушливые уши' "ущелья" → "Грузия-рай". В "Волнах" "Грузия-рай" - являет собой 'конец пути' и наивысшую точку, с которой открывается вид на весь "Кавказ", который оказывается 'локусом воскресенья' ("Кавказ был весь как на ладони | И весь как смятая постель"). В "Путевых записках" "стол под елью" контаминирует в себе и смысл 'райского локуса' и смысл 'локуса воскресенья' и оказывается локусам, в котором происходит акт 'воскресенья'. Чтобы реализовать последовательность "Волн", этот локус должен удвоиться, что Пастернак и делает в очередном стихотворении (11): "Еловый бурелом" соответствует как раз "Кавказу" - "смятой постели", т.е. локусу покинутому 'воскресшим'. Повтор же мотива "стола" ("Нас много за столом") отвечает наивысшей точке, откуда открывается вид на пройденный путь (путь перерождения) и вид на бесконечность. Не исключено, что эта удвоенность - детализация как-никак двойственного 'рая' - "Грузии" в "Волнах" ("Помножим Нужду на нежность, ад на рай, [...] И мы получим этот край").

В виду локализации "стола" на краю "обрыва" (11: "Еловый бурелом, | Обрыв тропы овечьей. | Нас много за столом, | Приборы, звезды, свечи") этот 'сад' соотносим с 'садом' в стихотворении "Гефсиманский сад" из "Стихотворений Юрия Живаго" - Пастернак 1985а, с. 419-421):

Мерцаньем звезд далеких безразлично
 Был поворот дороги озарен.
 Дорога шла вокруг горы Масличной,
 Внизу под нею протекал Кедрон.

Лужайка обрывалась с половины.
 За нею начинался Млечный Путь.
 Седые серебристые маслины
 Пытались вдаль по воздуху шагнуть.

В конце был чей-то сад, надел земельный.
 [...]
 Ночная даль теперь казалась краем
 Уничтоженья и небытия.
 Простор вселенной был необитаем,
 И только сад был местом для житья.

Естественно, такое сопоставление более существенно для "Гефсиманского сада": оно показывает сдвиг собственной пастернаковской мотивики в сторону моделирования наиболее трагического. Тем не менее такой сдвиг был бы невозможен без наличия определенных потенций в предшествующей пастернаковской мотивике. Этой потенцией в стихотворении "Немолчный плеск солей..." обладает как позиция 'сада' и "стола" в общей цепи трансформаций, так и мотивы "ели" (с ее связью с 'черноликим' грозным 'Богом' и с ее 'перерождающим' смыслом), "стола" (с его связью с 'жертвенником' и 'центром мира'), "сада" (с его связью с 'локусом жизни и души'), "обрыва", предполагающего 'конец' одного состояния и переход в принципиально иное состояние (тут также и в иное 'пространство' - в 'звездную бесконечность'), слияние - смешение - со всем сущим ("Нас много за столом, | Приборы, звезды, свечи"), и, наконец, сквозной мотив 'богоявления' (ср., кроме эпифании воды и огня, присутствие 'елея', а в "Гефсиманском саде" - "горы Масличной" и "маслин") и 'развоплощения' в 'слово-свет' (которое в "Гефсиманском саде" переосмыслено как тождество 'слова' и 'плоти-жизни': "книга жизни подошла к странице, | Которая дороже всех святынь. | Сейчас должно написанное сбыться, | Пускай же сбудется оно. Аминь.").

¹⁴⁴ Ср. еще: "Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино в Царствии Божию. И поспешивши пошли на гору Елеонскую. И говорит им Иисус: все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь; ибо написано: «поражу пастыря, и рассеются овцы»" (Марк 14: 25-27). Не исключено, что "Обрыв тропы овечьей" (11) подразумевает и некую связь с евангельским мотивом 'рассеивающихся овец'. Кроме того, 'опрокидывающийся' "шандал" и "Еловый бурелом" соблазнительно было бы читать как признаки 'воскресания' или следы по 'воскресшем' (ср. "смятую постель" с таким именно смыслом в "Кавказ был весь как на ладони..." из "Волн"; см. примечание 143).

¹⁴⁵ Ср. мотив "скважины" с такой же функцией границы между разноранговыми пространствами в стихотворении "Вальс с чертовщиной" (Пастернак 1965, с. 402-403):

Только заслышу польку вдали,
 Кажется, вижу в замочную скважину:
 Лампы задули, сдвинули стулья,
 Пчелками кверху порх фиgili, -
 Масок и ряженных движется улей.
 Это за шелкой елку зажгли.

Причем данная "елка" ведет себя сходным образом, как и "водопад", она тоже связана с мотивом "сала"- 'елея' и трансформируется в "мглу":

Все разметала, всем истекла,
 Вся из металла и из стекла.
 Искрится сало, брызжет смола
 Звездами в залу и зеркала
 И догорает дотла. Мгла.
 Мало-помалу толпою усталой
 Гости выходят из-за стола.

'Потусторонность' "елки" отмечена тут еще и временным показателем: "Время пред третьими петухами". Пастернаковские "петухи", как правило, оглашают конец одного мира и переход к другому: обычно это переход от сузившегося почти до точки 'хаоса' к распаивающемуся и организованному мирозданию. "Замочная скважина" и "шелка" явственно предполагают такую ситуацию и тут: мир должен 'распахнуться', а "елка" - перейти в новое измерение. В пределах "Вальса с чертовщиной" (любопытно, что первоначально заглавие было другое - "На Рождестве"; см. Пастернак 1965, с. 686) 'распахнутость' не реализуется, текст обрывается "пред третьими петухами", а мир возвращается в реальность:

И возникающий в форточной раме
 Дух сквозняка, задувающий пламя,
 Свечка за свечкой явственно вслух:
 Фук. Фук. Фук. Фук.

В результате вся эта "елка" осуществляется в границах пастернаковской "сказочности" или пастернаковских "чудес"- 'волшебства' (которые, например, в "Охранной грамоте" предваряют и предсказывают трансформации - 'чуда' - в евангельском смысле; такова также и "Сказка" в "Стихотворениях Юрия Живаго" - чудо о Георгии смещено в сторону мифологии и 'предчувствий' подлинного 'воскресенья'- 'преображенья', которое вводится с следующим за "Сказкой" стихотворением "Август" с его мотивом Преображения Господня (см. 10.2., 10.8. и примечание 140).

В издании Пастернак 1965 за "Вальсом с четвовщиной" (1944 года) следует "Вальс со слезой" (1941 года; см. примечание 139), интерпретирующий "елку" уже в христианском плане. Такая последовательность согласуется с общими пастернаковскими закономерностями. Но мне не удалось установить, исходит ли она от самого Бориса Пастернака, что и заставляет воздержаться от ее обсуждения.

Ср. еще бросающуюся в глаз деталь в "Немолчный плеск солей...": переход от насыщенности текста 'ориентализмами' ("шашлык", "шандал") к 'окцидентализмам' или 'латинизмам' ("канделябр", "карниз"), который можно читать как продвижение от 'сказочного' к 'евангельскому', от 'чудес' к 'чуду'.

¹⁴⁶ "Петр" - новое имя апостола, заменившее его прежнее "Симон" (см. Иоанн 1: 42; Деяния 10: 5). "Симон", восходящее к šama - 'слушать', Иисус заменил свое-

му ученику именем Kiefas, восходящему к арамейскому kef - 'скала', которое в переводе на греческий дало Petros и лат. Petrus.

В Деяниях слово Петра тесно связано со Словом Господним и св. Духом: "Когда Петр еще продолжал эту речь, Дух Святой сошел на всех, слушавших слово. И верующие из обрезанных, пришедшие с Петром, изумились, что дар Святого Духа излился и на язычников" (Деяния 10: 44-45).

Возможно, что переход от 'оглушающего' "Дыханья водопада" к "шуму" прибитому "к скале" повторяет переход с имени 'Симон' - 'слушать' (кстати это его значение используется в "Охранной грамоте" в эпизоде перехода через Альпы, где "Я" назван сначала "Симоном", а потом воспринимает окружающий мир не столько зрительно, сколько именно акустически - как 'говор') к семантике имени 'Петр'. Учитывая же другие контексты, например стихотворения "Душа" или "Баллада" (1916 года; см. 10.9.), можно сказать, что пастернаковский 'Петр' и его субститут 'камень' или 'скала' - и средоточие поэтического творчества (в "Душе": "О, в камне стиха, даже если ты канула, | Утопленница, [...], Ты бьешься"), и соответствие 'поэта-психопомпа' или 'архе-поэта' (ср. именование привратника 'царствия небесного' в "Балладе" "тенью" и атрибутирование его "бритвой", что однозначно устанавливает его связь с "гондольером" и "алебардой" в "Охранной грамоте" или "проводятым" - 'Вергилием'). В пределах "Путевых записок" подспудное 'Петр' могло бы соотноситься с именем "Паоло" ('Павел') в "За прошлого порог..." и устанавливать 'апостольскую близнечность' между Яшвили и Табидзе.

- ¹⁴⁷ В народной обрядности 'кувыркание через голову', 'перевертывание', 'переворачивание наизнанку' и т. п. действия приурочены 'мене мира', завершению старого цикла (порядка) и рождению нового. В случае евангельских контекстов это 'опрокидывание' может читаться как знак 'воскресенья' (ср. примечание 143).

Что касается стихотворения "Ева", попутно отметим две детали. Одна из них - 'развоплощение' "купальщиц", выраженное в снятии "купальных костюмов" как 'телесных пауз': "Пять-шесть купальщиц [...] выжимают на песке | Свои купальные костюмы. | И наподобие ужей | Ползут и выют кольца пряжи, | Как будто искусьитель-змеи | Скрывался в мокром трикотаже".

Вторая заключается в том, что у "Евы" есть 'продолжение' в виде стихотворения "Без названия" (Пастернак 1965, с. 449-450), где "Ты" - не только лирическая 'возлюбленная', но и 'обретаемая' "Я" 'стихогенная душа': "Недотрога, тихоня в быту, | Ты сейчас вся огонь, вся горенье. | Дай запру я твою красоту | В темном тереме стихотворенья. | Посмотри, как преображена | Огневой кожей абажура | Конура, край стены, край окна, | Наши тени и наши фигуры. [...] Все равно, на свету, в темноте, | Ты всегда рассуждаешь по-детски. [...] Пошло слово любовь, ты права. | Я придумаю кличку иную. | Для тебя я весь мир, все слова, | Если хочешь, переименую". При этом ключевой мотив тут - 'рассуждение по-детски', после которого и возможно повторное - поэтическое - 'переименование' и мира и "слов". Небезынтересна также и роль 'лампы' как 'преображающего начала' (с тем, что данная 'лампа' - эквивалент 'Ты-души': "Ты [...] вся огонь, вся горенье" и "Огневая кожа абажура").

- ¹⁴⁸ Если придерживаться уже не раз обсуждавшейся нами эквиваленции числа "шесть" и 'души', то "Верст за шесть" соотносит "Дагестан" именно с локусом формирования 'души Кавказа'. Тогда проясняется и последовательность остальных стихотворений "Волн": выход в "лес" - "повесть" ("Зовите это как хотите, | Но все кругом одевший лес | Бежал, как повести развитие, | И сознавал свой интерес. [...] Он сам повествовал о плене | Вещей, вводимых не на час, | Он плыл отчетом поколений, | Служивших за сто лет до нас") → 'история народа'

→ 'путь-очищение' через 'игольное ушко' "Дарьяла" → "Грузия-рай" и "человек"- "соль" → "Кавказ" как локус 'воскресшего' → 'предел поэтического творчества' ("немота" и "простота"), который можно также определить как наивысшую 'духовность'. Такое прочтение "Волн" позволяет также уяснить, почему после мотива "чабана"- "повести" следует, хотя и редуцированный, мотив "пути", "ущелья- 'перерожденья'" (в "Немолчный плеск солей...") и формирование 'поэтического слова' (в "Еловый бурелом...").

- ¹⁴⁹ "Лязг кинжалов" (эквивалентизированных с "дождем") родственен мотиву "бритвы" в "Балладе" (ср. примечания 137 и 146 и см. 10.9.), "гильотины"- "алебарды" в "Охранной грамоте" и мотиву частых у Пастернака 'обезглавлений' (ср. "Пока мы по Кавказу лазаем..." - Пастернак 1965, с. 370: "И в августовский свод из мрамора, | Как обезглавленных гортани, | Заносят яблоки адамовы | Казненных замков очертанья"), которые предшествуют именно перерождению 'души' в 'духовное' и в 'чистую мысль'. С данной точки зрения крайне интересен "Дурной сон" (см. примечание 138), где 'обезглавление' присутствует только в фоне (в аллюзии к Усекновению головы Иоанна Предтечи), а основной упор сделан на 'отсечение языка' и тем самым - потерю миром какой-либо организации и какого-либо смысла. Оказывается, что пастернаковское 'обезглавление' - не 'казнь', а выражение 'духовного перерождения в самую мысль'. Если в "Дурном сне" и наличествует мотив 'обезглавления', то смысл 'казни' он получает за счет эквивалентности 'язык' = 'лицо' = 'голова'.

Аналогичным образом переосмыслен у Пастернака и "ад". Пастернаковский "ад" - не место 'пытток' и не противоположность 'рая' или 'небес'. Он - 'алхимический локус' перестройки 'души' и эквивалент 'творческого процесса'. Ср. в "Охранной грамоте" (Пастернак 1982, с. 230):

"Всякая мысль о ней моментально смыкала меня с тем артельно-хоровым, что полнит мир лесом входновенно-затверженных движений и похоже на сражение, на каторгу, на средневековый ад и мастерство".

- ¹⁵⁰ Именование "Ларисы" тенью после предваряющей свехосвещенности и выведение этой "тени" на позицию заключительного слова сообщают ей ранг пастернаковской 'тени-архепозта' или невоплотимого начала. Ср. "тень"- 'психопомпа' в "Балладе" (1916 года), "силуэт" Рильке или символизирование Толстого только буквами "гр. Л.Н.", за которыми стоит нечто, что "никакому воплощению не поддается" (Пастернак 1982, с. 192), в "Охранной грамоте". Интересно также отметить, что стихотворение начинается с имени ("Лариса"), а кончается 'тенью' и что весь промежуточный текст являет собой именно экспликацию и 'перестройку' инициального имени. 'Тень' в этой последовательности оказывается уже невербализуемой и мысленно неформулируемой самой глубокой сущностью 'имени'- 'личности'. С данной точки зрения особую значимость получают пастернаковские 'не-именования' Рильке и Толстого в "Охранной грамоте": эти 'не-именования' - не столько реализация табу на название божеств, сколько признак 'невоплотимости' или 'невыразимости' являемых ими сущностей. Исследователями часто отмечается пастернаковский прием 'смещения'. Надо, однако, подчеркнуть, что эти 'смещения' соотносятся у Пастернака только с определенными уровнями 'одухотворенности' его мира.

- ¹⁵¹ Думается, что как раз этой моделью объясняется локализация 'архе-позта' "гондольера" над звездами в "Охранной грамоте": "С той же легкостью бежал по звездам черный силуэт гондольера" (Пастернак 1982, с. 244) и мотив 'движения-бега'. Этим также объясняется и следующий парадокс венецианских глав "Охранной грамоты". До определенного момента "Я" блуждает в

"полном мраке". Конец этих блужданий резюмируется так: "Если бы у меня тогда спросили, что такое Венеция, - «Светлые ночи, - сказал бы я, - крошечные площади и спокойные люди, кажущиеся странно знакомыми»" (Пастернак 1982, с. 245). Ответ "Светлые ночи" звучит в тот момент, когда "Я" проделывает обратный путь в гостиницу как бы по "звездному небу Венеции". Согласно средневековой модели, то, что снизу кажется 'мраком', сверху - со сферы *Stellatum* и с еще ближе расположенных к 'Центру' - оказывается 'разумным светом' и все сущее раскрывает свой смысл. Так объясняется не только внезапное 'посветление' черных ночей Венеции, но и 'странная знакомость' незнакомых и не сразу опознанное в "мраке" присутствие 'Марка' (являющееся и 'чудесами' и 'чудом' Венеции). Этим также объясняются заключительные стихи "Памяти Рейснер":

Ширяй, как высь, над мыслями моими:
Им хорошо в твоей большой тени.

Средневековая устремленность к 'Центру' уподобляет устремленного самому этому 'Центру' (*Mens*), оглядка же за себя деградирует устремленного (оформляет его) в 'мысль' → 'душу' (*Anima*) → 'плоть' (и другие субстанциальные состояния). Пребывание "Я" "в твоей большой тени" удерживает это "Я" в сфере духовности, в сфере 'мысли'. Тут, по всей вероятности, кроется и расшифровка пастернаковских 'взаимовсматриваний': звезды ("Млечный Путь") смотрящий вниз формирует мир, мир смотрящий вверх уподобляется 'мирогенному Центру' (ср. "Как кочегар, на бак..." или мотив смотрящих "вниз" "Садов горы Давида" и "южного склона" в "Я видел, чем Тифлис..." и "Я помню грязный двор...").

- 152 "Осмотришься" родственно 'оглядке', оговоренной в примечании 151. С той разницей, что в данной строфе эта 'оглядка' не столько формирует (деградирует в материальность) некий мир, сколько позволяет выявить (увидеть) истинное положение вещей.

Преобразующий ('алхимический') характер "ламп" отчетливо выражен в "Охранной грамоте". Ср., напрмер, их следующие упоминания. В московских цветочных подвалах (Пастернак 1982, с. 206): "На дне сухого подполья разрывчато, как солнце, горели четыре репчатые молнии, и, сопреничая с лампами, безумствовали в огромных лоханях, [...], жаркие снопы пионов, желтых ромашек, тюльпанов и анемонов". В Марбурге (там же, с. 217): "Дома, казавшиеся декорациями уже и днем, сближались еще теснее. Висячим фонарям, перекинутым над мостовой со стены на стену, негде было разгуляться. Их свет изо всех сил обрушивался на звуки. Он обливал гул удалявшихся пяток и взрывы громкой немецкой речи лилиевидными бликами. Точно электричество знало преданье, сложенное об этом месте". В последней венецианской главе (с. 253) "фасады сверху донизу оделись остриями лампочек" и все освещение трансформировали в черное дроженье "иллюминации в белых царапинах алмазных огоньков". Легко увидеть, что 'свет' ставится тут над 'звуком' (и 'словом') и занимает ранг 'острия-резца', исходной смысло- и слово-порождающей инстанции. Причем в Марбургском эпизоде 'свет' является и преобразователем 'бытового' и даже 'поэтического' слова: "немецкая речь" трансформируется в "лилиевидные блики", т.е. сакрализуется (тем более, что тут же за этими словами следует пассаж о "будущей святой" - Елизавете Венгерской), а в концерте на пьядце становится 'евангельской иллюминацией' - 'озарением'. Самое показательное то, что эта функция света поручается не естественному, скажем, солнечному или звездному, а 'самородному', независимому от 'прородного' свету "ламп", "свечей", "канделябров" и т. п. светильников (ср. примечание 147 и такую же позицию "абажура" в "Не трогать" или "лампы ремесла" в "Все

наклоненья и залогии..." - Пастернак 1965, с. 555). Сюда же относится и мотив 'электричества', родственный у Пастернака мотивам 'телеграфа' и 'телефона' (вряд ли можно исключить, что 'электричество' мыслится Пастернаком как 'далекая видимость' по аналогии к 'далекой слышимости' или 'далеко-писанию'). Такой ранг 'электричества' объясним, по-видимому, принципом 'возбуждаемости' (индукции), основным принципом средневековой модели мира, согласно которой, высшая инстанция не 'творит' или 'рождает', а своим состоянием именно возбуждает аналогичное состояние в окружении, чем и инициирует возникновение всего сущего. Кстати, по принципу 'возбуждения' формируется пастернаковская 'душа' в "Охранной грамоте" (таково и действие на пастернаковское "Я" и 'музыки), с одной стороны, а с другой - 'наркотических' свойств мира: 'запахов', 'напитков', 'смесей' и т. п., инициирующих пастернаковские трансформации).

- ¹⁵³ Кроме уже многократно отмечавшихся связей 'речь-вода-огонь' укажем еще на эксплицированную связь 'воды' и 'света' с 'воском' ('свечами') и 'маслом', а 'масла' - с 'божественным словом'. "Улыбаясь, убывала..." (Пастернак 1965, с. 510):

Улыбаясь, убывала
Ясность Масленой недели,
Были снегом до отвала
Сыты сани, очи, ели.

[...]

В беге нам мешали прясла,
Нам мешали в беге жерди,
Капли благовеста маслом
Проникали до предсердья.

Гасла даль, и из препятствий
В место для отдохновенья
Превращались жерди. В братстве
На снег падали две тени.

[...]

Мы смеялись, оттого что
Снег смешил глаза и брови,
Что лазурь, как голубь с почтой,
В клюве нам несла здоровье.

"Петухи" (Пастернак 1965, с. 208):

Всю ночь вода трудилась без одышки.
Дождь до утра льняное масло жег.
И валит пар из-под лиловой крышки,
Земля дымит, словно шей горшок.

Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим - все?

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликаая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви - всему, всему.

"Сирень" (Пастернак 1965, с. 210):

Уж где-то телеги и лето,
И гром отмыкает кусты,
И ливень въезжает в кассеты
Отстроившейся красоты.

И чуть наполняет повозка
Раскатистым воздухом свод, -
Лиловое здание из воска,
До облака вставши, плывет.

И тучи играют в горелки,
И слышится старшего речь,
Что надо сирени в тарелке
Путем отстояться и стечь.

"Пространство" (Пастернак 1965, с. 203-204):

Недолго приходится ждать.
Движенье нахмуренной выси, -
И дождь, затяжной, как нужда,
Вывешивает свой бисер.

[...]

Там город, - и где перечесть
Московского съезда соблазны,
Ненастий горящую шерсть,
Заманчивость мглы непролазной?

Там город, - и ты посмотри,
Как ночью горит он багрово.
Он былью одной изнутри,
Как плоскою, иллюминирован.

Он каменным чудом облег
Рожденья стучащий подарок.
В его, как в картонный кремлек,
Случайности вставлен огарок.

Он с гор разбросал фонари,
Чтоб капать, и теплить, и плавить
Историю, как стеарин
Какой-то свечи без заглавья.

Стихотворение "Пространство" показательно и в другом отношении - оно позволяет более определенно уяснить место 'города' в пастернаковском мире (ср. примечание 33). Согласно "Пространству" - 'город' оказывается в 'центре' и одновременно 'вверху'. Его функция - 'светофорична' ("с гор разбросал фонари") и 'перестраивающая' "историю". По отношению к остальному миру он является его точкой устремления:

Во вторник молебен и акт.
Но только ль о том их тревога?
Не ради того и не так
По шпалам проводят дорогу.

Зачем же водой и огнем
С откоса хлеща переезды,

Упорное, ночью и днем
Несется на север железо?,

где "вторник" - родственный четвергу 'день Бога'; "север" - направление к 'центру мира'; "железо" - родственный стали материал 'тверди небесной'. Сам же "город" - "каменное чудо", где "камень" связан как со 'словом', так и с 'локусом божественного начала'. Переименование в "картонный кремлек" соотносит его с моделью 'града небесного'. "Огарок" "случайности" - 'земная история', подлежащая 'переплавке', повторному претворению в "быль", а "быль" - изначально установленные смыслы и судьбы мира ("книга жизни" по "Гефсиманскому саду").

Короче говоря, пространство мыслится в "Пространстве" в соответствии со средневековой моделью мира, центром которого является обнесенный стеной небесный град, а весь остальной мир располагается вне его стен, на периферии, в темноте, в тесноте материальных форм. Задача периферийного мира - стремиться к центру, и только это стремление и сообщает ему смысл.

Эта модель заставляет иначе взглянуть на преобладание у Пастернака 'пригородных' и 'загородных' (или проще: 'внегородских') локусов, на мотив "дороги" или 'пути', который ведет обычно к 'городу'. Этим может объясняться также уподобление гор 'замкам' (например, в "Волнах" или в "Пока мы по Кавказу лазаем..."). Иначе тогда читается и мотив 'оград' определяющих собой локус 'души' (ср. ущелье как "клыки" в "Станции" и 'беззубость' мира в "Дурном сне"; в "Гефсиманском саде" молитва совершается за "оградой", т.е. в саду, за пределами же сада свершается предначертанная судьба, и более того: именно в саду протекает акт общения с Богом, тогда как пространство вне сада определено как "черные провалы, | Пустые, без начала и конца" и как "чаша смерти", а выход из сада - выход принять искупительную смерть; в "Охранной грамоте" в венецианских главах сначала роль 'ограды' играет "рама", потом 'самообрамляющиеся' внутренние пространства Венеции до "ледяной чашки катка" включительно, но - заметим - с локализацией в центре колокольни св. Марка). Естественно, не менее редка у Пастернака и 'открытость' пространства во все стороны, однако тогда эти пространства обладают определенной организацией и уподобляются огромному дому или храму: "Я видел, чем Тифлис | Удержан по откосам, | Я видел даль и близь | Кургом под абрикосом". Первоначальные пространства обычно стремятся у Пастернака 'сжаться', 'уплотниться' до точки, в которой и трансформируются затем в осмысленный организованный космос. Ср. "Как кочегар, на бак...", где мир 'сжимается' до масштаба 'грядки', после чего распаивается в "дом без кром" в "Счастлив, кто целиком...", но это уже вторичная распаиванность, 'вторая вселенная'.

- ¹⁵⁴ Ср. еще в стихотворении "Чирикали птицы и были искренни..." (Пастернак 1965, с. 190) эквивалентность "пенья", "волны", "рукоделья", 'пряжи', "искр" и в последней строфе - "ножей" и 'женского начала':

Чирикали птицы. Из школы на улицу,
На тумбы ложилось, хлынув волной,
Немолчное пенье и шелканье шпудек,
Мелькали косички и цокал челнок.

- ¹⁵⁵ В контексте заключительной строфы предваряющего стихотворения "Окно, пюпитр и, как овраги эхом, -..." (Пастернак 1965, с. 358-359):

И мерил я полуторною мерой
Судьбы и жизни нашей недомер,

В душе ж, как в детстве, снова шел премьерой
Большого неба ветреный пример.

"Ты" стихотворения "Любить иных - тяжелый крест..." - 'душа', а его первый стих отсылает к ветхозаветной заповеди "люби ближнего твоего, как самого себя" (Левит 19: 18).

¹⁵⁶ Ср. в стихотворении "Скромный дом, но рюмка рому..." стих "В слово сплочены слова" (см. примечание 137). Подробнее мотив 'приколоченности' рассматривается в 10.9. и в примечаниях 162, 157.

¹⁵⁷ Стихотворение "Разлука" показательно в нескольких отношениях. В первую очередь в нем эксплицируется тождество 'любимой' и 'души' героя, при этом важно, что данное тождество выражается термином 'приколоченности' (Пастернак 1985а, с. 408):

Она была так дорога
Ему чертой любою,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.

Как затопляет камыши
Волнение после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.

Среди препятствий без числа,
Опасности минуя,
Волна несла ее, несла
И пригнала вплотную.

Ее уход выражен в свою очередь 'неузнаваемостью дома' и полным 'хаосом' в "комнатах" ("С порога смотрит человек, / Не узнавая дома" и "Повсюду в комнатах хаос"). С общеязыковой точки зрения это мелодраматические штампы. В рамках же пастернаковской системы - "неслыханная простота" и крайний трагизм, если помнить, что в ней "дом" - локус жизни и локус души, что именно в "доме" пастернаковский "Я" обретает полную самотождественность и трансформируется в творческую личность (ср. в "Волнах" стихотворение "Мне хочется домой, в огромность..." - Пастернак 1965, с. 344-345). 'Неузнаваемость дома' в этой системе - 'смерть' "Я" (напомним, что духовная полнота "Я" и духовное воскресение покоится как раз на 'узнаваемости', на 'памяти', даже на 'узнаваемости' прежде не встречавшегося, незнакомого, как в "Охранной грамоте", особенно в венецианских главах, где, кстати, 'дома' - не архитектурные сооружения, а обладают статусом "живой личности" и 'жильцов' Венеции: "Венеция - город, обитаемый зданьями" - Пастернак 1982, с. 248).

Чрезвычайно интересны и последние строфы "Разлуки":

И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящиков комода.

Он бродит, и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные лоскуты
И выкройки образчик.

И, наколовшись об шитье
С невынутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

Последовательность "комод" → "ящик" → "иглолка" реализует продвижение вглубь, вплоть до 'основ бытия' или 'жизни' (ср. выше: "Она волной сдбы со дна | Была к нему прибита"). "Шитье" - 'ткань бытия', "иглолка" же может быть истолкована как порог 'жизни-смерти'. Поэтому, с одной стороны, она читается как 'сама смерть' героя и как 'найденная жизнь' (если смотреть на "иглолку" в контексте фольклора - 'бессмертие', а точнее - 'секрет жизни' героя) и возможность 'воскресенья' (ср. аналогичную позицию "мела", обнаруженного в "конуре" после 'ночлега-смерти' в венецианской гостинице). Однако 'воскресенье' как таковое не осуществляется. Правда, в очередном стихотворении говорится о 'свидании', но это "свидание" происходит в неестественном для пастернаковской системы зимнем внешнем локусе, т.е. в локусе именно 'смерти', да и оно само ставится под сомнение, а встретившиеся не идентифицируются (что дополнительно указывает на 'потусторонность встречи') - "Свидание" (Пастернак 1965, с. 409-410):

И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

¹⁵⁸ "Вглубь окон" может означать 'внутри', 'в дом'. Однако наречие "снизу" и мотивы "сна" и "голубя" подсказывают прочтение "окон" как 'окон небесных' и сообщают 'свадьбе' также и мистический смысл. Ср. мотив "голубя" как "лазури" и носителя 'благовеста' в "Улыбаясь, убывала..." (Пастернак 1965, с. 510-511): "Капли благовеста маслом | Проникали до предсердья. [...] лазурь, как голубь с почтой, | В клюве нам несла здоровье". Ср. также эквивалентность "голуби"- "облака" в "Чирикали птицы и были искренни..." (Пастернак 1965, с. 190): "В раскрытые окна на их рукоделье | Сиделись, как голуби, облака".

¹⁵⁹ Все это стихотворение построено на открывающем его 'взгляде назад' (см. примечания 151-153): "Нам открылась картина на диво. | Отдышась, мы взглянули назад". Одновременно это и взгляд 'вспять', 'в прошлое'. Причем первых четыре строфы 'повторно' излагают прежде виденный (пройденный), но не описанный в тексте 'пейзаж-путь' с постепенным нарастанием занчимости и 'памятования чего-то' в отдельных упоминаемых деталях пейзажа. Вот эта 'удвоенная память' и открывает затем историческую перспективу 'вновь обозреваемого'. Любопытно еще, что после строф 'воскресающих' "душ"- "ледников" взгляд направляется "вниз" и этот взгляд вызывает к бытию прошлое Тифлиса ("Точно там, откупаясь данью, | Длился век, когда жизнь замерла | И горячие серные бани | Из-за гор воевал Тамрлан", где явственно

звучит мотив 'очищения-откупления' как 'очищения баней', 'купанием в горячих водах', с одной стороны, а с другой - 'взгляд вниз' играет роль 'воскрешающего взгляда'; ср. такой же 'взгляд вниз' в "Я видел, чем Тифлис..." и "Я помню грязный двор...". приписываемый там 'божественному началу'; возможно, в связи с этим, полагать, что и пастернаковский мотив 'свисающих вниз ниток' подразумевает родственное 'воскресающему действию' значение). Более детальный разбор этого стихотворения см. в: Faugno 1987d.

- ¹⁶⁰ Небезынтересно отметить частый у Пастернака мотив 'афишного столба'. Ср., например, "Сосны" (Пастернак 1965, с. 396-397) или "Вакханалия" (Пастернак 1965, с. 474). "Афиша" как таковая значима у Пастернака в двух отношениях: как правило, ее 'содержание' не излагается, почему она и получает статус 'внебытового сообщения', если и вообще не 'запредельного'; ее эквивалентом может считаться пастернаковский "пропуск" 'в вечность' (ср. стихотворение "Красавица моя, вся статья..." - Пастернак 1965, с. 363). 'Афиша' ('билет', 'репертуар') на "столбе" или на 'стене' (иногда - просто знаки "на стекле" окна, как в "Зимней ночи" - Пастернак 1965, с. 439-440) получает дополнительный смысл от "столба" как 'мировой оси' и повышается в ранге как 'сверхсущностная весть'. В частности, в "Вакханилии" - "Ключья репертуара | На афишном столбе | И деревья бульвара | В серебристой резьбе" - 'репертуар' получает характер 'программы жизни', предрешенной судьбы', с одной стороны, а с другой, в виду "ключьев" - упраздненного 'человеческого плана'. В этом, видимо, и основной полемический тон данного мотива по отношению к Блоковскому плакату в "Двенадцати" (данная переключка отмечается и обсуждается в: Döring-Smirnov 1984, S. 62). Данная значимость повышается еще в контрасте к "серебристой резьбе, которая так или иначе соотносит свой объект с неким высшим началом (будь то сакральное, или же поэтическое), началом 'увековечивающим'. Возможно также, что "ключья" реализуют пастернаковское трансформирующее состояние, переход из состояния бытового в состояние внебытовое (вечности, искусства и т. п.).

- ¹⁶¹ В ранней редакции "Баллады" (Пастернак 1965, с. 589-591) сюжет принципиально иной. В наиболее общих чертах он выглядит так: в осенней слякоти проступают уже черты 'зимы-смерти'; замечая 'деградацию' мира и таящуюся в нем 'измену' (сначала мотив "монетного двора", "дукатов", затем "осин", "из цинка цехинов", "менял" и "смертельной фальши"), "Я" стремится попасть к "графу" либо со срочным предупреждением либо же с требованием отмены данного положения. При этом 'привратник' "графа" оказывается привратником царства смерти-'зимы': "Как белая пена, бела балюстрада. | И факел привратника, как брадобрей", что еще отчетливее видно в следующих стихах:

Сбывает газоны с сада.

Сбывает людей -

Сбывает людей:

До самых дверей.

Мне надо

Видеть графа!

Затем, что ропот стволов - баллада,

Затем, что дыханья не переводя,

Мутясь, мятется ночь измлада,

Затем, наконец, что - баллада, баллада,

Монетный двор дождя.

[...]

Мне надо его видеть - затем, что стихийно

Над графством шафран сентября залинял
И листья осин, как из цинка цехины,
Усеяли парк, как прилавок менял.

Шуршат со смертельной фальшью.
В паденьи - шепот пшена,
А дальше - пруды, а дальше -
Змеею гниет тишина.

[...]

Довольно,
Мне надо
Видеть
Графа.

Я несся бедой в проводах телеграфа,
Вдали клочкотали клочки зарниц,
В котлах, за зубцами лесных бойниц.

Стояла тишь гробовая,
Лапшу полыханий похлебывало
Из черных котлов, забываясь,
В одышке, далекое облако.

В последних имеющихся строфах "Я" все-таки заставляет "привратника" открыть дверь к "графу" и за этой дверью вероятнее всего погибает:

Роса затянула ознобом курганы,
За шторой внезапно замолкли шаги,
Когда в дремоносные сосны органа
Впился - весь отчаянье - вопль пустельги.

Заметим, что равным образом инвертированы тут и другие мотивы: "облака" ('грозы'), которое уподоблено здесь фольклорному губительному локусу; самого "графа", оказавшегося существом родственным Кашею Бессмертному; и реляции "'Я" - "телеграф": "Я" оказывается самой 'вестью' или самим 'Словом', несущимся в "проводах телеграфа".

Все это значит, что идея "Я" как воскресающего и возвращающегося 'Слова-плоти' (история "Я" в тексте 1928 года объемлет собой весь годовой цикл в IX-X, повторенный затем в последовательности 'зима - весна - лето - "август" как преддверие очередной осени в строфах XV-XXII) и идея сложно устроенной (по средневековому образцу) 'души', 'души'-'посредника' (и отчасти икупительной 'души-распятия') - идея более позднего Пастернака, хотя основной ее базис сохраняется тот же: тождество 'слова' и "Я"- 'поэта', а тем самым и его эквивалентность 'слову-миру'. Не исключено, что с конца 20-х годов мы имеем дело с переосмыслением Пастернаком его исконного и устойчивого принципа удвоения, идущем теперь в сторону 'пассийности', особенно 'пассийной' миссии искусства, в том числе и 'поэтического слова', 'поэта', и их тождества с 'жизнью' (понимаемой как 'воплощенное Слово').

¹⁶² Попутно остановимся еще на нескольких аспектах и контекстах пастернаковских 'вштемплеванностей' и 'прикреплений'.

Самый древний и самый устойчивый в культуре механизм - удвоение объекта или субъекта, где дублирующий двойник конституирует и идентифицирует объект/субъект в его сущностном содержании. Без такой дубликации объект/субъект потеряют свою объектность/субъектность, останутся бессодержательными. Такой конституирующий и идентифицирующий дубль не обязательно должен быть изоморфен дублируемому, он может получить вид, например,

родимого пятна, некоей уникальной способности и т. п. (ср. смысл слов "и самый зоркий сыщик | Вдоль всей души, всей - поперек! | Родимого пятна не сыщет!" в стихотворении "Тоска по родине! Давно..." Цветаевой). У Пастернака по отношению к его "Я"-«поэту» таким конституирующим моментом его "Я" как «поэта» является отмеченность «хромотой», «помазанием-испачканностью» и т. д. Такое "Я" может реализовать себя только с помощью активизации и выявления этой своей отмеченности. В наиболее инвариантном решении это получает вид «царапины». Таков, к примеру, смысл оставленного на билете пятнышка крови от уколотого пальца поэтом Релинквимини поэту Гейне и таков смысл заглавия данного рассказа - "Апеллесова черта" Пастернак 1982: 19-20. Таков же и глубинный смысл заглавия "Охранная грамота" с настойчивым в ней мотивом «резцов» и «царапин». Это же значение стоит и за «графом» и «резьбой-чеканкой» в "Балладе". Последнее станет очевидностью, если учесть, что греч. *ggrapho* значит не только «пушу», но и «царапаю» (см.: Гамкрелидзе, Иванов 1984: 624). "Граф"-«Бог», таким образом, является тут и «царапающим» и «царапиной»-исходной инстанцией, конституирующей объектность/ субъектность всего сущего.

Богословский контекст покоится на той же дубликации: в каждой твари изначально наличествует «вчеканенный» в нее «логос», задача которого состоит в движении, самосовершенствовании и постороннем воссоединении с причинной и целью всего сущего - с Логосом (см. Meyendorff 1979 и изложение этой концепции в связи с ее реализацией у Цветаевой в: Faryno 1985f, S. 236-238, 393-408).

Эта концепция не только позволяет объяснить стремление "Я" попасть к «графу» или финальные слова «сверстник сердца моего», сказанные "Я" о «графе», но и повсеместную у Пастернака устремленность мира к "Я"-«поэту» (что на поверхностном уровне опознается как «контакт») и к непрерывным трансформациям-пресуществлениям (таково же и стремление мира вновь стать «словом поэта» у Цветаевой или у Ахматовой).

Что касается «ушей» «зарниц», которые «органист» «Крюками прибил к проводам телеграфа» (строфа VIII «Баллады»), то тут реализуется библейский образ «пробитого уха» и смысл евангельской любви:

"Но если раб скажет: »люблю господина моего, жену мою и детей моих; не пойду на волю«,

То пусть господин его приведет его пред богов, и поставит его к двери или к косяку, и проколет ему господин его ухо шилом, и он останется рабом его вечно" (Исход 21: 5-6) и:

"А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше" (1-е Коринфянам 13: 13).

¹⁶³ А вот еще один приер аналогичной «пригвожденности» «света-звука», на этот раз - к «круче»: "Опять весна" (Пастернак 1965, с. 405-406):

Поезд ушел. Насыпь черна.
Где я дорогу впотьмах раздобуду?
Неузнаваемая сторона,
Хоть я и сутки только отсюда.
Замер на шпалах лягз чугуна.
Вдруг - что за новая, право, причуда?
Бестолочь, кумушек пересуды.
Что их попутал за сатана?

Где я обрывки этих речей
Слышал уже как-то порой прошлогодней?
Ах, это сызнова, верно, сегодня

Вышел из рощи ночью ручей.
 Это, как в прежние времена,
 Сдвинула льдины и вздулась запруда.
 Это поистине новое чудо,
 Это, как прежде, снова весна.

Это она, это она,
 Это ее чародейство и диво,
 Это ее телогрейка за ивой,
 Плечи, косынка, стан и спина.
 Это Снегурка у края обрыва.
 Это о ней из оврага со дна
 Льется без умолку бред торопливый
 Полубезумного болтуна.

Это пред ней, заливая преграды,
 Тонет в чаду водяном быстрина,
 Лампой висячего водопада
 К круче с шипеньем пригвождена.
 Это, зубами стуча от простуды,
 Льется чрез край ледяная струя
 В пруд и из пруда в другую посуду.
 Речь половодья - бред бытия.

Пастернаковский путь всегда дискретен - он предполагает "станции", "полу-станции", "остановки", 'высадки', 'пересадки', 'перерывы'. Сами по себе эти 'станции' или 'вокзалы' знаменуют переходной локус, выход из одного состояния и переход в другое и тем самым дискретный физический путь переводят в недискретный 'духовный путь' (ср. в "Охранной грамоте" сравнение мелькающих швейцарских станций с "мотыльками" = 'душами', после чего следует мотив "воскресной тишины", "ласточек", 'зрячего' города и языковой смеси, еще не полностью но уже организующейся в плавное единство и в шифрограмму понятия 'души человека', в '2' и '40', и трансформирующего локуса, родственного символической 'смерти' как 'сну' - Пастернак 1982, с. 241: "Итак - станции, станции, станции. Станции, каменными мотыльками пролетающие в хвост поезда.

В Базеле была воскресная тишина, так что слышно было, как ласточки, снуя оцарапывали крыльями карнизы. [...] Весь город шурил и топырил их [крыши - J.F.], как ресницы. [...]

«Zwei francs vierzig centimes», - изумительно произносит в лавке крестьянка в костюме кантона, но место слиянья обоих речевых бассейнов еще не тут [...]

И такое-то место я проспал, утомленный ночными бденьями двухсуточной дороги! Единственную ночь жизни, когда не подобало спать, - почти как какое-то «Симон, ты спишь?» - да простится мне".

Кстати, аналогична и шифровка поездов в стихотворении "На ранних поездах" - Пастернак 1965, с. 404-405, предворяющем стихотворение "Опять весна": "Обыкновенно у задворок | Меня старался перегнать | Почтовый или номер сорок, | А я шел на шесть двадцать пять", где "сорок" предполагает связь со 'смертью', "шесть" - с 'душой', а "двадцать пять" - с '7' и 'воскресеньем', которое потом и осуществляется в финале стихотворения, являющем собой выход 'из-под земли' - "Мы выходили из метро", выход в 'детство' - "Потомство тискалось к перилам", и 'преображение-очищение' - "И обдувало на ходу | Черемуховым свежим мылом | И пряниками на меду"; причем мотив 'мыла' связан с частым у Пастернака мотивом 'бани', с одной стороны, а с другой - если учесть "Охранную грамоту" - с состоянием предворяющим переход к "шоко-

ладу", "халве" и 'меду'; ср. ассоциацию скрябинского "Экстаза" с "тугою мыльною оберткой", которая затем будет трансформирована в Альпах в "шоколадную обертку" и "музыцирующее стадо" - Пастернак 1982, с. 195 и 242).

Как правило, 'высадки', 'пересадки', 'мена транспортных средств' ведут у Пастернака 'вспять'. Обычно в более 'старые' виды транспорта. Так, в "На ранних поездах" поезд "номер сорок" пропускается, а "шесть двадцать пять" уже не именуется 'поездом' - он уподоблен "повозке": "в горячей духоте вагона [...] Сквозь прошлого перипетии | И годы войн и нищеты | Я молча узнавал России | Неповторимые черты. [...] Рассевшись кучей, как в повозке, | Во всем разнообразьи поз, | Читали дети и подростки, | Как заведенные, взасос". В "Охранной грамоте" это, например, мена "курьерского" на "пару пристяжных" в случае Рильке; мена "поезда" на 'пеший ход' к "другому", за альпийским обвалом, но этот 'другой поезд' уже не упоминается, зато в Венеции речь о "пароходике" и "катере", подменивших "тут травмой" - Пастернак 1982, с. 216, 242, 243.

'Пересадка вспять' - не только в более древний вид 'движения', но и в 'культурный пре-текст', с одной стороны а с другой в - 'семиосферу'. В "На ранних поездах" это - 'детство' и 'чтение' эквивалентное 'узнаванию России'. В 'пересадке' Рильке - в "русскую", т.е. в 'пляску', а в самом глубоком смысле - 'в лирику' или 'поэтическое слово вообще'. Ср. приводимую Флейшманом (1981, с. 201, примечание 14) выдержку из статьи: Тименчик, Лавров 1976, с. 79: "Б. Пастернак говорил о Поэме [имеется в виду "Поэма без героя" Ахматовой - J.F.] как о танце. Две фигуры «Русской». «С платочком», «отступая» - это лирика - она прячется. Вперед, раскинув руки, - это поэма. Говорил, как всегда, необычайно - не повторить, не запомнить, а все полно трепетной жизни". 'Пересадка' в Альпах - выход в 'мировую музыку' и 'речь бытия', а в Венеции - движение к 'истокам искусства' и культуры и к преобразованию в 'евангельское Слово'.

'Оборванность пути' подразумевает локус принципиального 'перерождения-воскресенья', почему он в равной степени наделен признаками 'локуса смерти' и 'локуса духовности'. В "На ранних поездах" поезд "номер сорок" продолжается в мотиве "войн и нищеты" и в мотиве "метро" как 'подземного', но мена на иной "вагон" вводит мотив 'перерождения' в последней строфе. В "Воробьевых горах" (Пастернак 1965, с. 131-132) последовательность "Здесь пресеклись рельсы городских трамваев. Дальше стужат сосны. Дальше им нельзя. Дальше - воскресенья" подразумевает прочтение "сосен" как соотносимых со 'смертью', после чего и идет мотив "воскресенья". В "Охранной грамоте" эта система более сложна. В пассаже о Рильке 'пересадка' происходит на станции "Козлова Засека" со всеми ее мифологическими коннотациями (см. разбор "Баллады" и примечание 97). В Альпах - мотив "сна" и "просыпания"; в Венеции - мотив 'неопознаваемой' "злокачественной" 'черноты' и затем мотив 'рождественской' "звездной ночи" (уже после 'пересадки' на "катер"). В Марбурге 'дорога' и 'транспорт' прерываются более радикально (Пастернак 1982, с. 1215-216):

"Я снял комнату на краю города. Дом стоял в ряду последних по Гиссенской дороге. [...]"

При комнате был дрянной балкончик, выходивший на соседний огород. Там стоял снятый с осей вагон старой марбургской конки, превращенный в курятник.

Комнату сдавала старушка чиновница. Она жила вдвоем с дочерью на тощую вдовью пенсию. Мать и дочь были на одно лицо. [...] в эти мгновенья мне воображались детские воздушные шары, собранные к кончику ухом и натуго перевязанные. [...]"

Их глазами, [...], смотрел в мир старый прусский пиетизм.

[...]

За полями, подступавшими к мудреному птичнику, виднелась деревня Окерсгаузен. Это было длинное становище длинных риг, длинных телег и здоровенных першеронов. Оттуда вдоль по горизонту ташилась другая дорога. По вступлении в город она окрещивалась Barfusserstrasse. Босомыгами же в средние века звали монахов францисканцев.

Вероятно, по ней именно каждый год приходила сюда зима. [...]

Марбургская "конка" 'деградировала' до "курятника". Живущая "вдвоем с дочерью" "старушка чиновница" соотносится с венецианской 'сказочной старушкой' - 'землей-мудростью'. Поэтому, дублируемая "дочерью", "старушка" уводит и вспять, в историю, в "старый прусский пиетизм", где "пиетизм" - не только 'бережное хранение', но и 'культ' и одновременно 'пьята' - 'страсти' (сама "старушка" - 'вдова', а через несколько абзацев пойдет речь о "будущей святой", Елизавете Венгерской). "Огород" и "детские воздушные шары" предполагают локус 'возрождающей земли', но возрождающий не столько 'плодородием', сколько 'духовностью'. "Курятник" в этом контексте начинает обладать статусом 'локуса петухов' и смыслом 'петуха' как глашатая нового мира (что является у Пастернака устойчивым и эксплицитно выражаемым мотивом - ср. хотя бы стихотворение "Петухи"). Этот мотив поддерживается мотивом "воздушных шаров" с "ухом", что вводит в семантику "старушки" "вдвоем с дочерью" признак 'вещей далекой - слышимости', с одной стороны, а с другой - переименованием "курятника" в "мудреный птичник", с почти эксплицитной семьей 'Мудрости'. ("Гиссенская дорога" дублируется другой, ведущей в город. Обе вместе образуют 'кольцо трансформаций', а критический трансформирующий локус как раз и есть "дом" "старушки" и "вагон" - "курятник". Надо только досказать во избежание недоразумений, что это 'кольцо' не замыкается, обратный 'вход' в город по "другой" дороге - это уже 'вход-воскресенье', вход через "речное масло Лана" и в преданье о "канонизации" Елизаветы Венгерской (см. промежуточный пассаж, разбираемый в примечании 152).

Без 'высадки' пастернаковский 'путь' должен непременно 'сужаться' до 'игольного ушка', исчезать "за углом", 'поворачивать' и т. д., ибо иначе он не будет 'путем перерождения'. Так, к примеру идет трамвай по Москве, а 'падение-воскресенье' озаглавлено "петухами" (Пастернак 1982, с. 281, 16-ая глава третьей части "Охранной грамоты"):

"По резиновой грязи бродил внешний слабоногий воздух и точно учился ходить. Петухи и дети заявляли о себе во всеуслышанье. Ранней весной их голоса странно доходят, несмотря на городскую деловую трескотню.

Трамвай медленно взбирался на вшивую горку. Там есть место, где сперва правый, а потом левый тротуар так близко подбираются под окна вагона, что, хватаясь за ремень, невольным движением нагибаешься над Москвой, как к поскользнувшейся старухе, потому что она вдруг опускается на четвереньки, скучно обирает с себя часовщиков и сапожников, подымает и переставляет какие-то крыши и колокольни и вдруг, встав и отряхнув подол, гонит трамвай по ровной и ничем не замечательной улице", где "обирает с себя часовщиков и сапожников" и "отряхнув подол" - акты освобождения от 'времени' и 'временного', от 'праха земного' (в очередном абзаце весь этот эпизод воспринимается пастернаковским "Я" как 'поэтический', как "отрывок из застрелившегося", т.е. из Маяковского, но данного тут метонимией: "Облако").

В свете предложенных контекстов первых две строфы уже, собственно, комментария не требуют. Тут налицо и мотив 'неузнаваемости' как признака локуса 'потустороннего', но одновременно и 'перерождающего', и мотив 'высадки вспять' ("Ах, это сызнова, [...]. Это, как в прежние времена") и 'обновления' ("Это поистине новое чудо"), и 'распахнутости пространства' ("сегодня Вышел из роши ночью ручей", "Сдвинула льдины и вздулась за-

пруда"), и выхода в 'речегенное состояние' ("Где я обрывки этих речей! Слышал уже как-то порой прошлогодней?").

В третьей строфе причиной всех этих превращений называется "Снегурка". Сохраняя свою связь с народной обрядовой Снегуркой, знаменующей собой конец зимы и начало весны, эта осложнена дополнительными пастернаковскими смыслами. Прежде всего она атрибутирована "телогрейкой" и "косыпкой", которые могут читаться и как волшебная фольклорная науза, и как ипостась 'души' (кстати, синоним "телогрейки" в русском языке - 'душегрейка', а иногда вообще 'душка'). У самого Пастернака в этом значении выступает, например, "фуфайка" - ср. стихотворение "фуфайка больного" из цикла "Болель" (Пастернак 1965, с. 170):

От тела отдельную жизнь, и длинней
Ведет, как к груди непричастный пингвин,
Бескрылая кофта больного - фланель:
То каплю тепла ей, то лампу придвинь.

Ей помнятся лыжи. [...]

[...]

Скрипели, дышали езда и ходьба.

[...]

Забор привлекало, что дом воспален.

Снаружи казалось, у люстр плевроит.,

где "фуфайка" - трансформация "шубы" и "Духа" (из "Может статься так, может иначе..." - Пастернак 1965, с. 169-170), а эти - "сада рогатого" и "тени пастушьей" (из "С полу звездами облитого..." - там же, с. 168), который восходят к открывающему цикл "Больной следит. Шесть дней подряд..." (с. 167-168) и инициирующему основной его сюжет - переоформление 'души' "Я" (в период Рождества и Нового Года). Быв "шубой" (а прежде 'тенью пастушьей') 'душа' трансформируется сначала в "фуфайку", потом в еще более 'тонкую' "фланель" (которая сохраняет свою этимологическую и парадигматическую связь с 'шерстью' и 'волохатостью'), затем в 'воспаленный дом' и, наконец, в эксплицированное именование ее 'пламенеющей душой' (в "Кремль в бурю конца 1918 года" - Пастернак 1965, с. 170-171: "Бредущий через силу в валяных, | Как пред концом в упадке сил, | С тоски взывающий к метелице, | Чтоб вихрь души не угасил, | К поре, как тьмою все застелется").

Контекст "Болезни" позволяет определить место "телогрейки" и "Снегурки" в общей системе трансформаций как промежуточное звено, предваряющее переход в более духовное (более истонченное) состояние. В данном стихотворении оно выражено локализацией "Снегурки" "у края обрыва", которая означает и 'верх-воспарение' (ср.: "Это о ней из оврага со дна | Льется без умолку бред [...] болтуна", где "со дна" - 'снизу', но "Льется [...] бред" подразумевает направление 'вверх', что мотивируется тождеством 'воды' и 'речи'), и 'распахивающийся простор'.

"Обрыв" и картина последней строфы - едва ли не буквальный повтор "обрыва", "террасы" и "низины" в Марбурге (главка 1 второй части "Охранной грамоты" - Пастернак 1982, с. 218):

"По мере приближенья к университету улица, летевшая под гору, все больше кривела и суживалась. В одном из фасадов, [...], имелась стеклянная дверь. Она открывалась в коридор, выводивший на один из северных обрывов. Там была терраса, уставленная столиками и залитая электрическим светом. Терраса висела над низиной, [...]. Низина же, [...], по-прежнему приводимая в движение чудесами, шагала в полную ногу с временем.

С нее тянуло ночной сыростью. На ней бессонно громыхало железо [...]. Что-то шумное поминутно падало и подымалось. Водяной грохот плотины до утра поддерживал ровную ноту, оглушительно взятую с вечера. Режущий визг лесопилы в терцию подтягивал быкам на бойне. Что-то поминутно лопалось и озарялось, пускало пары и опрокидывалось. Что-то ерзало и заволакивалось крашеным дымом".

"Низина" - пастернаковский 'алхимический' перестраивающий локус. "Терраса" с ее "электрическим светом" - локус 'души' (что в данном пассаже выражено и буквально словами: "шестнадцатое столетие", "душевный покой", нарушаемый именно "низинной"). Некоторое 'несовершенство' этой "террасы" ощущается в ее локализации все-таки 'внизу' (на улице, которая летела "под гору"), вблизи "к университету" и в ее функции: она - "кафе", которое "посещалось преимущественно философами. У других были свои". С этой точки зрения, данная "терраса" - еще не 'поэтический локус' и поэтому еще не окончательно 'духовна', хотя и предрасположена к такой роли в системе Пастернака.

В стихотворении "Опять весна" аналогичный "обрыв" - локус формирования 'чистой духовности': "Тонет в чаду водяном быстрине" - 'смесь' 'воды' и 'огня-угара'; эта же "быстрина" уподоблена "лампе" - 'самородному свету'; 'пригвожденность' к "круче" соотносит ее с локусом 'богоявления', здесь - 'речевывления'; упоминание "зубов" ("зубами стуча") - указание на 'внутреннюю духовность'; 'переливание из пустого в порожнее' ("В пруд и из пруда в другую посуду"; ср. эпизод перехода через Альпы в "Охранной грамоте") связывает эту "Речь половодья" с 'речью поэтической', уже 'безреферентной' ("бред бытия"), тождественной самому "бытию" (что и отличает данный "обрыв" от марбургской "террасы", посещаемой "философами", растождествляющими 'речь' и 'бытие' и превращающими 'бытие' в объект речи).

Небезынтересно еще отметить, что в "Стихотворениях Юрия Живаго" - "Гамлет" и "Гефсиманский сад" - сходная ситуация 'на краю обрыва' моделирует обратную трансформацию: 'выход в жизнь', оформление 'духа в плоть' и приятие на себя судеб мира сего. Однако это не механическая мена знаков. В "Гамлете" она вводится мотивом "дверного косяка" и 'сцены', а в "Гефсиманском саде" сужением 'мира-жизни' до масштаба "сада"- 'души', тогда как все остальное пространство становится "краем | Уничтоженья и небытия". Это мотивы, которые и прежде моделировали пастернаковский мир 'гибели', однако исключительно редко и преимущественно в его 'зимнем', 'буранном' состоянии.

¹⁶⁴ "Обрыв повторяет тут инициальное в "Немолчный плеск солей..." "Скалистое ущелье". Это значит, что 'стол-небо' - такой же повтор прежнего 'стола по елью', но на высшем уровне. Определенный свет на эту трансформацию проливают два контекста - один из них уже не раз оговаривался, это "Станция" из "Уральских стихов". Другой - следующий эпизод из "Доктора Живаго" (глава 1 "Рябины в сахаре"; Пастернак 1959: 412-413):

"Другое место в лесу было еще замечательнее.

Оно было на возвышенности. Возвышенность эта, род шихана, с одного края круто обрывалась. Казалось внизу под обрывом предполагалось что-то дурное, чем наверху, - река или овраг, некошенной травой поросший луг. Однако под ним было повторение того же самого, но только на головокружительной глубине, на дургом, вершинами деревьев под ноги ушедшем, опустившемся уровне. Вероятно, это было следствие обвала.

[...]

Но не этим, другой особенностью была замечательна лесная возвышенность. Всю ее по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они

были похожи на плоские отесанные плиты доисторических дольменов. [...] Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капище неизвестных идолопоклонников, место их священно-действий и жертвоприношений.

На этом месте холодным пасмурным утром приведен был в исполнение смертный приговор одиннадцати наиболее виновным по делу о заговоре и двум санитарам самогонщикам."

В главе 7 "Окончания" "Доктора Живаго" (Пастернак 1959: 560) есть еще такая фраза: "Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту".

"Клыки ущелий" в "Станции", "Скалистое ущелье" в "Путевых записках", "ребром стоявшие гранитные глыбы" в "Докторе Живаго" - все это варианты инвариантного представления о 'душе мира' в ее материальном языческом воплощении.

'Клинья' "столетних елей" в "Станции" подсказывают, что "ели" занимают место 'клыков-зубов' и вертикальной оси одухотворения.

В "Путевых записках" "ели" появляются неожиданно, если не считать вездесущей подспудной семы 'елей'. Но если внимательнее присмотреться, то окажется, что эти 'ели' - сущностный атрибут "ущелий". На это указывает как систематическая рифмовка у Пастернака "ущЕЛий - ЕЛей", "ущЕЛье - ЕЛью", так и явление "елки" сквозь "скважину" и "шелку" в "Вальс с чертовщиной" (Пастернак 1965: 402): "вижу в замочную скважину: [...] Это за шелкой елку зажгли". Сами по себе 'ущелье' и 'щель' - пустоты. 'Ель' же оказывается сущностью этих 'пустот'. Это значит, что пастернаковская 'ель' - апофатическая сущность мира, не имеющий собственного плана выражения 'мировой центр'. Предполагающий некую воплощенность 'елей' "Еловый бурелом" и есть в этом контексте высвободившийся ото всякой материальности 'дух-Бог'. Он сохраняется в виде семы 'стол', т.е. в виде 'питающего собой все сущее'. Небезынтересно при этом отметить, что и "стол" - производное от "елей": "СТвоЛы - СТол".

"Стол", как уже не раз говорилось, связан у Пастернака с *mens* - 'мысль'. Одновременно он и локус трансформаций и воскресения. Ср. эксплицитно выраженное это значение 'стола' в "Письмах из Тулы" (Пастернак 1982: 46): "А когда настала ночь, он присел к столу, подпер голову рукой и задумался. Он решил, что это смерть его. [...] Старик встал. Он преобразился". (Детальный разбор этого рассказа см. в: Фагуно 1987а).

Желательно еще остановиться на мотиве "бурелом". Своим составом слово "бурелом" связывается с пастернаковским 'бурый' и 'лом'. 'Бурый' - атрибут пастернаковского 'черноликого Бога'-'земли'. 'Лом' же - вариант 'ломки-дробления'-'преображений', а как орудие - поворачивающего мир на его оси 'рычага'. Небезынтересно тут отметить и особую значимость имени "Ломоносов" в марбургской первой главке. "Охранной грамоты". 'Нос' у Пастернака связывается с интеллектуальным началом, с мыслью. Так вот, повторяя движение "Ломоносова", "Я" едва ли не буквально 'ломает' свои прежние мысли-представления. Позже это будет эксплицировано лексемой 'головоломность' (ср. "до головоломности прокуренную роль" Софи Андреевны в начале "Охранной грамоты" - Пастернак 1982: 192).

¹⁶⁵ В какой-то мере мотив "градаций" у Пастернака аутотематичен, т.е. эксплицирует внутреннюю 'лестницу' постепенных трансформаций пастернаковского мира и текста. В рамках же цикла он, в первую очередь, возобновляет и эксплицирует отправные мотивы 'трапов', 'гряд' и 'грядок' стихотворения "Как кочегар, на бак...". В ближайшем же контексте эти градации читаются как сема, выведенная из омонима 'скалы' - 'ска́ла', т.е. как музыкальный термин, обозначающий последовательную упорядоченность звуков в октаве или звуковых

возможностей музыкального инструмента. К такому пониманию 'скалы' - "градаций" подводит стих "шум прибит к скале" из "Немолчный плеск солей..", где 'скала' уже не 'скалиста' (как в начале стихотворения), а "шум" - "шум" "ключей" - 'ниток' с возможной ассоциацией со 'струнами' (ср. мотив "волынки" в варианте стихотворения "Чернее вечера..." и ср. "Балладу" 1916 года).

- ¹⁶⁶ Имя "Роден" здесь явственно семантизируется и затем эксплицируется по созвучию с 'родина' и 'род', 'народ'. В связи с этим "Роден" как 'художник' понимается как 'рождающий' и 'рождающийся'. При таком подходе иначе читается и "в глыбе поселен", т.е. как акт 'рождения-оплодотворения'. Аналогичным образом тут семантизируется и имя "Бальзак". С одной стороны, оно воспринимается созвучно слову 'бальзам', о чем свидетельствует упоминание "пелен", предполагающих 'рождение-воскресение', а с другой как омоним слова 'базальт', исходный греческий этимон которого *bàsanos* означает 'пробный камень', а в алхимической тардиции - 'философский камень'. В рамках только данного стихотворения это отчетливо видно в наличии мотива "самородок", а затем - "пира перегар".

Сема 'рода/рождения' получает свое эксплицитное выражение в "На Грузии не счесть.." - в стихе "Зачатья пышный клуб", а сема 'пробного камня' - в мотиве "алмазин" и в возможности читать "розу" в рамках символики алхимической тардиции.

- ¹⁶⁷ Пастернаку, как правило, свойственны анахронизмы в рамках годового цикла. Пержде всего они относятся к мотивике 'августа', появляющейся и зимой и весной (ср. триптих "Весна" и его разбор в: Farуно 1987с или "До всего этого была зима"). То же наблюдается и в "Рождественской звезде", где рядом с "сугробами" речь о "горящей скирде". Если учесть контекст стихотворения "Нас мало. Нас, может быть, трое...", то эта "горящая скирда" соотносится с Паликопой (иначе - св. Ильей или с Троицей) который наказывает сжиганием стога тех, кто нарушает в этот день запрет собирать сено. У Пастернака Паликопа осмысляется как 'прекращение дел человеческих' и выход в 'новое время'. В "Докторе Живаго" этот выход понимается как выход в 'историю', основанную Христом, с которой "начался человек" (Пастернак 1959: 17 и 54).

Л и т е р а т у р а

АФАНАСЬЕВ, А.Н.

- 1865 Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Том первый. Москва.
- 1868 Том второй. Москва.
- 1869 Том третий. Москва.
- 1984 Русские народные сказки. В трех томах. Том I. Москва.
- 1986a Том II. Москва.
- 1986b Том III. Москва.

БАЙБУРИН, А.К.

- 1983 Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград.

BJÖRLING, F.

- 1976 "Aspects of Poetic Syntax. Analysis of the Poem "Sestra moja - žizn' i se-godnja v razlive" by Boris Pasternak". - Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm.

BODIN, P.-A.

- 1976a Nine Poems from Doktor Živago. A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry. Stockholm.
- 1976b "Pasternak and Christian Art". - Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm.
- 1979 "Three Soviet Poets round the Epitaphios". - Scando-Slavica 25.
- 1987 "The Sleeping Demiurge: an Analysis of Boris Pasternak's "Durnoj son"". - Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson. Stockholm.

CIRLOT, J.E.

- 1981 A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. New York.

ЦИВЬЯН, Т.В.

- 1979 "Категория видимого/невидимого: балканские маргиналии". - Bal-canica. Лингвистические исследования. Москва.

ДАЛЬ, В.В.

- 1978 Толковый словарь живого великорусского языка. Том I. Москва.
- 1979 Том II. Москва.
- 1980a Том III. Москва.
- 1980b Том IV. Москва.

DÖRING, J.R.

- 1973 Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934. München.

DÖRING-SMIRNOV, J.R.

- 1984 "Ein Karnevaleskes Spiel mit Fremden Texten. Zur Interpretation von B. Pasternaks Poem *Vakchanalija*". - Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holt-husen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov - Peter Rehder - Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner, München.

ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И. Р., СМІРНОВ, И. П.

- 1982 Очерки по исторической типологии культуры. ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ... Salzburg.

EVDOKIMOV, P.

- 1964 Prawosławie. Przełożył ks. Jerzy Klinger. Warszawa (transl. from P. EVDOKIMOV, L'orthodoxie. Neuchâtel 1959).

FARYNO, J.

- 1970 "Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka". - *Slavia Orientalis* 3.
- 1971 "К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин - Евтушенко - Цветаева)". - *Studia Rossica Posnaniensia*, 2. Poznań. [Частично перепечатано в: Учебный материал по анализу поэтических текстов. Составление и примечания М.Ю. Лотмана. Таллин 1982, с. 55-62].
- 1972a "Nad przekładami Juliana Tuwima z Pasternaka i Swiętłowa". - Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym. Pod red. B. Galstera i K. Sierockiej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- 1972b Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego. Wydawnictwa UW, Warszawa.
- 1974 "Любовная лирика Пушкина. Семиотический этюд". - *Russian Literature* 6.
- 1976 "Два поэтических портрета (Ахматова → ← Пастернак)". - Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm.
- 1978 "К проблеме кода лирики Пастернака". - *Russian Literature* VI-1.
- 1979 "Pasternakova pjesma 'Ešće bolee dušnyj rassvet'". Prevela Magdalena Medarić. - *Književna Smotra* 33.
- 1980a Введение в литературоведение. Часть II. USI, Katowice.
- 1980b Введение в литературоведение. Часть III. USI, Katowice.
- 1980c ""Тайны ремесла" Ахматовой". - *Wiener Slawistischer Almanach* 6.
- 1984 ""Сеновал" Мандельштама". - Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holt-husen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov - Peter Rehder - Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner, München.
- 1985a Мифологизм и теологизм Цветаевой. ("Магдалина" - "Царь-Девница" - "Переулочки"). *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 18, Wien.
- 1985b "Chlebnikovs Gedicht 'Ra - Vidjaščij oči svoj...'". - Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. April 24 1983. Editor: Nils Åke Nilsson. Stockholm.
- 1985c ""Я помню (чудное мгновенье...) и "Я (слово...) позабыл"". - *Wiener Slawistischer Almanach* 16.

- 1986 "Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова ("В этот день, когда вянет осеннее..."). - Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Edited by Willem G. Weststeijn. Rodopi, Amsterdam.
- 1986b "What Was It: 'Carnivalization', 'Theatricalization' or 'Metamorphosis'?". - Soobstož avantgard - Coexistence among the Avant-gardes - La coexistence des avant-gardes - Koexistenz der Avantgarden. Volume I - Heft I. Društvo za Estetiko, Ljubljana.
- 1987a "Архепоэтика "Писем из Тулы" Пастернака". - Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Wien.
- 1987b "Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака)". - Studia Slavica Hungarica, XXXIII: 1-4. Budapest.
- 1987c "Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака". - Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum - Boris Pasternak. Szeged.
- 1987d "Некоторые вопросы поэтики Пастернака ("Вечерело. Повсюду ретиво..."). - Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum - Boris Pasternak. Szeged.
- 1987e ""Кусок" Хлебникова (Опыт интерпретации)". - Dissertationes Slavicae, XIX. Szeged.
- 1987f "Литература как "повтор прекращенного повтора"". - Wiener Slawistischer Almanach, Band 20. Wien.
- 1987g "Роль текста в литературном произведении". - Studia Russica, XI. Budapest.
- 1988a "Дешифровка II: Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда". - Wiener Slawistischer Almanach, Band 21. Wien.
- 1988b "Иконизм и иконность поэтики Пастернака (Тезисы)". - VIII Musica Antiqua, vol. 2: Acta Slavica: Kultura bizantyjska. Jej późniejsze słowiańskie wcielenia i kontynuacje. Materiały Sekcji bizantino-słowianoznawczej. Bydgoszcz.
- 1988c "Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака". - Dissertationes Slavicae, XX. Szeged.
- 198? "Белая медведица - Оляха - Мотовилиха и - Хромой из господ (Архепоэтика "Детства Люверс" Пастернака)". - в печати;
- 1989 "Дешифровка, I." - Pojmovnik ruske avangarde. Sedmi svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb. Русскоязычный вариант в: Russian Literature, XXV-II. Amsterdam.

ФАСМЕР, М.

- 1986a Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева. Под редакцией и с предисловием проф. Б. Ф. Ларина. Издание второе, стереотипное. В четырех томах. Том I. Москва.
- 1986b Том II. Москва.
- 1987a Том III. Москва.
- 1987b Том IV. Москва.

ФЛЕЙШМАН, Л.С.

- 1977 "Автобиографическое и 'Август' Пастернака". - Slavica Hierosolymitana, vol. I.
- 1978 Статьи о Пастернаке. K-Presse, Bremen.
- 1981 Борис Пастернак в двадцатые годы. Wilhelm Fink Verlag, München.
- 1984 Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem.

ФЛОРЕНСКИЙ, П.

- 1972 "Иконостас". - Богословские Труды, 9. Москва.
- 1985 Собрание сочинений, I: Статьи по искусству. Под общей редакцией Н.А. Струве. Ymca-Press, Paris.

ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М.

- 1978 Миф и литература древности. Москва.
- 1982 "Мотивы". - Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Составители Дьюла Кирай - Арпад Ковач. Budapest.

ГАМКРЕЛИДЗЕ, Т. В., ИВАНОВ, ВЯЧ. ВС.

- 1984 Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. I-II. Тбилиси.

ХАЕВ, Е.С.

- 1980 "Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак: "Тема с вариациями")". - Природа художественного целого и литературный процесс. Межвузовский сборник научных трудов. Кемерово.

HILDEBRAND, O., KAMINSKI, J., KLEBERG, L.

- 1975 "Till analisen av en Pasternak-dikt". - Slovo 6. Uppsala.

ИВАНОВ, ВЯЧ. ВС.

- 1983 "Стихотворение Б. Пастернака "Бабочка-буря"". - Tekst i zdanie. Zbiór studiów. Pod redakcją Teresy Dobrzyńskiej i Elżbiety Janus. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.

ИВАНОВ, В.В., ТОПОРОВ, В.Н.

- 1974 Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва.

JENSEN, P. A.

- 1987 "Boris Pasternak's "Opredelenie poezii"". - Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson. Stockholm.

ЛЕВИН, Ю.И.

- 1966 "О некоторых чертах плана выражения в поэтических текстах". - Структурная типология языков. Москва.

LEWIS, C.S.

- 1964 The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge University Press, Cambridge.

ЛОТМАН, Ю.М.

- 1970 Структура художественного текста. Москва.
1972 Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград.

LOTMAN, J.M.

- 1980 "Wędrówka Ulissesa w 'Boskiej Komедии' Dantego". - Pamiętnik Literacki 4, Wrocław.

LÖNNQVIST, B.

- 1979 Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem 'Poët'. Stockholm.

MEYENDORFF, J.

- 1979 Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes. Fordham University Press, New York.

МИФЫ

- 1980 Мифы народов мира, Энциклопедия. Том первый. Москва.
1982 Том второй. Москва.

МОКИЕНКО, В.М.

- 1986 Образы русской речи. Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии. Ленинград.

НЕКРАСОВА, Е. А., БАКИНА, М.А.

- 1982 Языковые процессы в современной русской поэзии. Москва.

NIVAT, G.

- 1986 ""Uczta" Pasternaka". Przełożył Józef Waczków. - Literatura na Świecie, 3 (176). Warszawa

ПАСТЕРНАК, Б.Л.

- 1959 Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale, Paris.
1965 Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград.
1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва.
1985a Избранное в двух томах. Том первый: Стихотворения и поэмы. Москва.
1985b Том второй: Проза. Стихотворения. Москва.
1981 Переписка с Ольгой Фрейденберг. Под редакцией и с комментариями Эллиота Моссмана. New York and London.

PASTERNAK, B.

- 1963 Il salvacondotto. Traduzione di Giovanni Crino. Editori Riuniti.
1971 Sicheres Geleit. Übersetzt von Johannes von Guenther. Philipp Reclam jun. Stuttgart.

- 1988 L'infanzia di Zenja Ljuvers e altri racconti. Prefazione di Vittorio Strada. Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

ПАСТЕРНАК, ЕЛЕНА

- 1976 "Из первых прозаических опытов Бориса Пастернака. Публикация II." - Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm.

ПОМОРСКА, К.

- 1972 "Ochrannaja gramota". - Russian Literature 3.
1973 "Music as Theme and Constituent of Pasternak's Poems". - Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. Edited by Roman Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth. Mouton, The Hague-Paris.

САЛТЫКОВ, А.А.

- 1974 "Семантическая структура 'Троицы' Андрея Рублева в свете ареопажитик". - Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту.

СЛОВАРЬ

- 1974 Словарь библейского богословия. Под редакцией Ксавье Леон-Дюфура и др. Bruxelles.

СМИРНОВ, И.П.

- 1973 "Б. Пастернак: 'Метель'". - Поэтический строй русской лирики. Ленинград.
1985a Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien.
1985b "О специфике художественной (литературной) памяти". Wiener Slawistischer Almanach, 16.
1985c "Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА". Wiener Slawistischer Almanach, 15.

СМИРНОВ, И. П.

- 1987 На пути к теории литературы. Rodopi. Amsterdam.

ТАРАНОВСКИЙ, К.

- 1984 "Простая песенка Мандельштама". - Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov - Peter Rehder - Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner, München.

TARANOVSKI, K.

- 1985 "Mandeljštam i Pasternak". - Književna Smotra" 57/58.

ТИМЕНЧИК, Р.

- 1981 "Храм Премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой 'Широко распахнуты ворота...'" - Slavica Hierosolymitana, vol. V-VI.

ТИМЕНЧИК, Р.Д., ЛАВРОВ, А.В.

- 1976 "Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном Отделе Пушкинского дома". - Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 год. Ленинград.

ТОПОРОВ, В.Н.

- 1977 "ΜΟΥΟΑΙ 'ΜΟΥΖΥ': соображения об имени и предыстории образа (К оценке фракийского вклада)". - Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. Москва.
- 1978 "Русское 'заби(ва)ть козла'". - *Studia Linguistica*. A.V. Issatchenko. Lisse.

ТРОИЦА

- 1981 Троица Андрея Рублева. Антология. Составитель Г.И. Вздорнов. Москва.

УСПЕНСКИЙ, Б.А.

- 1982 Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). Москва.

ЖОЛКОВСКИЙ, А.К.

- 1974 К описанию смысла связного текста. V. Москва (Институт Русского Языка АН СССР, Предварительные публикации. Выпуск 61).
- 1976 "Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака". - Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm
- 1978 "Место окна в поэтическом мире Пастернака". - *Russian Literature* VI-1.
- 1980 "Тема и вариации. Пастернак и Окуджава: опыт сопоставительного описания". - А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов, Поэтика выразительности. Сборник статей. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2. Wien.
- 1982 "Distributive Contact: a Syntactic Invariant in Pasternak". - Wiener Slawistischer Almanach 9.
- 1983 "Поэзия и грамматика пастернаковского 'Ветра'". - *Russian Literature* XIV-III.

ZHOLKOVSKY, A.

- 1984 Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness. Cornell University Press, Ithaca and London.

ЖОЛКОВСКИЙ, А. К., ЩЕГЛОВ, Ю. К.

- 1986 Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Составление и редакция А. К. Жолковского. Hermitage, Tenaflly N. J.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl - tekst", 1980, 125 S., öS 120.-, DM 17.- (*vergriffen*).
2. A.K. ŽOLKOVSKIJ / Ju.K. ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., öS 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 308 S., öS 250.-, DM 35.- (*vergriffen*).
4. I.P. SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., öS 200.-, DM 29.-
5. A. STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharmis and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., öS 180.-, DM 25,70
6. E. MNACAKANNOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., öS 150.-, DM 21,40.
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., öS 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 279 S., öS 250.-, DM 35.-.
9. Th.LAHUSEN, Autour de "l'homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIX^e siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 336 S., öS 200.-, DM 28,50
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAÁL und G.NEWEKLOWSKY, 1983, LXX+339 S., öS 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., öS 200.-, DM 28,50
12. B. GASPAROV, Poëtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S., öS 300.-, DM 42.-.
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., öS 200.-, DM 28,50.
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.-.
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F.MARTYNOV, 1984, 212 S., öS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., öS 200.-, DM 28,50.- (*vergriffen*).
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena" - "Car' - Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., öS 280.-, DM 40.-.
19. G.NEWEKLOWSKY / K.GAÁL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W.Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.-
21. Zabytyj avangard. Rossiya - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.-
22. J.FARYNO, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, ca. 400 S., DM 49.-

23. Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Edited by John E.Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G.NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
26. Ju.K.ŠČEGLOV, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom 1990, ca. 330 S., DM 43.-
27. B.M.GASPAROV, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1990, ca 400 S., DM 49.-
28. M.DROZDA, Narrativnye maski ruskoj chudožestvennoj prozy. To Puškina do Belogo, 1990, ca. 220 S., DM 35.-
29. Festschrift für L.D'durovič. On the occasion of his 65th birthday. Edited by A. Binder, F. Björling, T. Paulsson, M. Slavičková, 1990, ca. 400 S., DM 55.-
30. I.P.SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifikke i logike istorii, 1990, ca. 200 S., DM 35.-

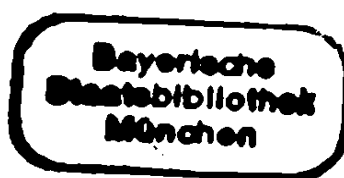
Bestellen über: Buchvertrieb A.Neimanis, Bauerstr. 28, D-8000 München

Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin

Edited by John E. Malmstad

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, SONDERBAND 24
Wien, Juli 1989, 212 S., DM 35.-

Inhalt: J.A. BARNSTEAD, Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin.; S. KARLINSKY, Kuzmin, Gumilev and Cvetaeva as Neo-romantic Playwrights; G. SHMAKOV, Mixail Kuzmin i Rixard Wagner; S. TCHIMICHKIAN-JENNERGREN, L'art en tant que résurrection dans la poésie de M. Kuzmin; I. PAPERNO, Dvojničestvo i ljubovnyj treugol'nik: poëtičeskij mif Kuzmina i ego puškinskaja proekcija; B. GASPAROV, Ešče raz o prekrasnoj jasnosti: estetika M. Kuzmina v zerkale ee simvoličeskogo voploščeniya v poëme "Forel' razbivaet led"; J.E. MALMSTAD, "You must remember this": Memory's Shorthand in a Late Poem of Kuzmin; M.-L. BOTT, O postroenii p'esy Mixaila Kuzmina "Smert' Nerona" (1928-1929 g.); Letters of N.N. Sapunov to M.A. Kuzmin, Publication of J.E. MALMSTAD; From the History of the "Teatry miniatjur": Two Plays of M.A. Kuzmin, Publication of J.E. Malmstad; Letter of M.A. Kuzmin to Ja.N. Blox, Publication of J.E. MALMSTAD; J.E. MALMSTAD, "Two Elements" - two Versions; J.E. MALMSTAD, Vladislav Xodasevič in the Theater; Popravki i dobavlenija k izdaniju stixov Kuzmina.



Aage A. Hansen-Löve

Der russische Symbolismus

System und Entfaltung der poetischen Motive

I. Band: Diabolischer Symbolismus

Wien 1989 (*Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 7; Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse, 544. Band*) 564 Seiten, Oktav, broschiert
S 490,— DM 70,— (ISBN 3 7001 1645 4)

Studien zur Mythopoesie und zum Symbolismus im allgemeinen und zu den entsprechenden Bewegungen der russischen Moderne im besonderen gibt es zahlreiche, zumal die Beschäftigung mit der archaisch-mythischen Substruktur der Hochkulturen am Ende unseres Jahrhunderts in faszinierender Weise die Fragestellungen der letzten Jahrhundertwende wieder aufgreift. Wie schon in seiner Arbeit *Der russische Formalismus* (Wien 1978), versucht der Autor dieses Buches die Rekonstruktion eines mehrere Jahrzehnte umfassenden Literatur- und Kunstsystems nunmehr aber nicht auf der Ebene der Theoriebildung und der literarischen Techniken, sondern unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus und der Entwicklung eines semantischen Kode und der dazugehörigen Symbolwelt.

Während im russischen Formalismus der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts Fragen der literarischen Verfahren, ihrer Funktion und Evolution im Vordergrund standen, die Semantik der Kunsttexte oder gar ihre mythologische, religiöse bzw. kunstphilosophische Wertordnung ausgeklammert war, so bildet eben jene Sphäre des Symbolischen den Hauptgegenstand der vorliegenden Rekonstruktion, die in fünf Bänden die drei Hauptphasen der Symbolbildung im russischen Symbolismus nachvollziehbar machen soll. Vorgestellt werden u. a. folgende Motivkomplexe: Isolation, Entfremdung, Narzißmus, Weg und Bewegung, Leidenschaft und Erschöpfung, Leere und Nichts, Mond- und Schattenwelt, Tag- und Nachttraum, Erinnern – Vergessen, Ästhetik des Bösen, Kunstreligion usw.

Der I. Band konzentriert sich dabei auf den russischen Frühsymbolismus der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, auf die destruktive bzw. nihilistische Herausbildung eines literarischen „Diabolismus“, dessen Hauptmotive und Entwicklungstendenzen anhand aller repräsentativen poetischen und theoretischen Texte der Autoren dieser Epoche analysiert und präsentiert werden. Im Mittelpunkt stehen die Werke von V. Brjusov, F. Sologub, D. Merežkovskij, Z. Gippius, K. Bal'mont – aber auch vieler *minor classics* der Spätromantik der achtziger Jahre, deren Bezug zum Symbolismus bislang noch kaum berücksichtigt wurde.

Die Nachfolgebände sollen jeweils im Jahresabstand erscheinen.



VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN