

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-145-157

© Д. К. Поливанова, © К. М. Поливанов

**ТЕМА РОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА И ВАРИАЦИИ ШЕКСПИРА
В ЦИКЛЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ»***

Анализ и интерпретация отдельных стихотворений русских поэтов, и в частности стихов Бориса Пастернака, — достаточно давний жанр филологических исследований, можно вспомнить давно ставшие классическими разборы К. Ф. Тарановского, Н. О. Нильсона, А. К. Жолковского, Л. С. Флейшмана, М. Л. Гаспарова. Особенностью поэзии рубежа XIX–XX веков стала особая принципиальная связность и смысловое единство лирических циклов и книг лирики. Циклам и подциклам Пастернака были посвящены работы П. А. Бодина, А. А. Долинина и многих других исследователей. Нам уже доводилось писать о циклах «Зимнее утро» и «Тема с вариациями» из четвертой книги лирики поэта «Темы и вариации». ¹ В настоящей работе мы предлагаем последовательный анализ цикла «Сон в летнюю ночь» из той же книги, который к тому же входит в больший раздел книги — «Нескучный сад». Отдельные стихотворения этого цикла уже рассматривались исследователями, в частности, третье «Пианисту понятно шнырянье ветошниц...» стало предметом специального разбора как одно из пяти стихотворений «Тем и вариаций», посвященных теме художественного вдохновения, в книге Йессики Карлзон. ² Исследовательница вычленяет сложную логику метафор, метонимий и сравнений и одновременно постоянно обращает внимание к многозначным словам и конструкциям в этом стихотворении. Последнее же стихотворение «Пей и пиши непрерывным патрулем...» подробно анализируется, в том числе на основе реального комментария и исторического контекста, А. А. Долининым в работе «Где спрятан Маяковский?». ³ Однако мы полагаем, что сопоставление с другими стихотворениями цикла позволит и в них разглядеть дополнительные оттенки.

В основе нашего подхода — последовательное пристальное чтение, выделение принципов композиции и особенностей разворачивания основной темы: возникновения искусства, — описанной с присущей Пастернаку парадоксальностью. Мы исходим из предположения, что тема возникновения искусства «варьирует» сюжет и отдельные микросюжеты и эпизоды шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» (для сопоставления с текстом Пастернака мы пользовались, возможно, известным ему переводом Аполлона Григорьева), а также предлагаем возможное объяснение логики появления упоминаний других «художников» — прежде всего Шопена и его музыки, а также Рембрандта — в тексте цикла. Как и во многих стихотворениях книги «Темы и вариации», тема искусства тесно переплетается с темой окружающей поэта революционной повседневноности (что отмечалось в отношении цикла «Сон в летнюю ночь» и Карлзон, и Долининым), что также, на наш взгляд, можно объяснить и через шекспировский подтекст. Власть, могущество искусства в цикле приобретает и «медицинское» метафорическое, и гиперболическое измерение — музыка способна противостоят болезни подобно карантину — «прикосновение руки — и полвселенной в изоляции» — чему в свою очередь предшествует необходимость исцелить «врачевателя» — музыку — «когда ее не излечить, все лето будет в дифтерите» (неожиданно эти смыслы приобретают новое звучание сегодня, впрочем, не забудем, что в годы писания

* Мы чрезвычайно признательны за множество важнейших советов и рекомендаций С. Витт, А. Долинину, Б. Кацу и А. Немзеру, которые взяли на себя труд внимательного чтения первоначальной версии нашей работы.

¹ Поливанова Д., Поливанов К. Темы и вариации Чайковского: К интерпретации цикла «Зимнее утро» Бориса Пастернака // Russian Literature. 2018. Vol. 100–102. P. 235–251.

² Carlzohn J. Entangled Figures: Five Poems from *Temy i variacii* by Boris Pasternak. Lund, 2009.

³ Долинин А. Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве «Тем и вариаций») // Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде / Под ред. Л. Флейшмана. М., 2017. С. 374–396.

пастернаковского цикла в России свирепствовала эпидемия тифа, а во всем мире — эпидемия «испанки»).

«Сон в летнюю ночь» — один из самых загадочных циклов четвертой книги стихов Бориса Пастернака «Темы и вариации». Заглавие книги — название музыкальной формы или жанра, и вариации на темы Гете и Пушкина в ней эксплицитно заявлены. Шекспир, тексты которого многократно обыгрываются в книге и которому посвящено отдельное стихотворение, также играет, безусловно, важную роль.

Как показал в своей работе А. А. Долинин,⁴ за словами о Шекспире (как, впрочем, и о Пушкине и Гете) и обыгрыванием шекспировских мотивов и сюжетов всегда так или иначе стоят одновременно и мотивы творчества как такового, а также сюжеты, связанные с обстоятельствами современной для Пастернака действительности: так, в стихотворении «Шекспир» рядом с автором и его героями угадывается портрет Маяковского (о чем писала ранее и Е. В. Пастернак⁵).

Цикл «Сон в летнюю ночь» представляет собой пять стихотворений, все они, кроме второго, отчетливо связаны с картинами окружавшей Пастернака московской жизни. Цикл разворачивается в городском пространстве конца весны — начала лета; если время года легко определяется — то год, возможно намеренно, не определим — можно допустить, что даты под стихотворениями как раз и указывают не столько на время написания, сколько на разные московские лета — в первом 1918 года, а в последнем 1922-го.

Во всех пяти стихотворениях демонстрируется высокая степень метрического разнообразия — использованы все пять классических метров — сперва двусложники: шестистопный хорей (исключительно с женскими клаузулами) и четырехстопный ямб с тремя разными типами окончаний строк (ММЖЖ, МЖМЖ (2–4 строфы) и МДЖМ); затем трехсложники уже без вариаций в окончаниях строк: четырехстопный амфибрахий (со стандартной рифмовкой ЖМЖМ), трехстопный анапест и четырехстопный дактиль (ЖДЖД).

На первый взгляд, в пастернаковском цикле не видно никакой отчетливой связи с шекспировской комедией. Однако при внимательном разборе связей оказывается довольно много: как было сказано выше, основным временем действия является лето, в трех стихотворениях действие происходит именно ночью, можно отметить и композиционное сходство с комедией на уровне пространства: город (в первом стихотворении) — сельское пространство (во втором) — и вновь город (в третьем, четвертом и последнем). Во втором и пятом стихотворении прямо упомянуты сны. Наконец, в третьем стихотворении толпа тряпичниц — люди явно из другого социального слоя, чем появляющийся там же пианист, — может напомнить о шекспировских актерах-мастеровых, причем именно в стихотворении, где они присутствуют, наиболее отчетливо говорится о процессе создания произведения (музыкального) — так и у Шекспира внутри комедии отдельной линией представлено создание спектакля. Появляющиеся ужонок, розан, баллада, наделенные человеческими чертами, могут напоминать о волшебных эльфах из свиты Титании (Горох душистый, Моль, Горчичное зерно и Паутинка), олицетворяемый же забор из четвертого стихотворения (как, впрочем, и баллада из второго) может напоминать о прологе, стене и луне, которых в шекспировской пьесе будут исполнять как отдельные «роли» актеры. Наконец, страшные последствия для всей земли от размолвки Титании и Оберона могут прочитываться как параллель к последствиям Гражданской войны, которая тянется в Советской России с 1918 до 1921 года. Помимо этого, значительные связи обнаруживаются и на уровне центральных тем. Так, важными для Пастернака и находящими аналогию в пьесе Шекспира здесь оказываются дождь, размолвка влюбленных, сновидения, музыка, место художника

⁴ Долинин А. Где спрятан Маяковский? С. 374–396.

⁵ Пастернак Е. «Ты — царь, живи один...». К истории отношений Пастернака и Маяковского // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. М., 2015. Вып. 3 / Отв. ред. А. С. Акимов. С. 173–176.

и происхождение его творений. В «зеленоглазой жажде гигантов» также угадывается Шекспир (вспомним «Чудовище с зелеными глазами» в «Отелло»). К сугубо пастернаковским чертам при этом нужно отнести присутствующий мотив влаги, дождя, грозы, который оказывается сопряжен и с мотивами творчества, и с мотивами истории.

Перейдем к последовательному анализу пяти стихотворений.

Крупный разговор. Еще не запирали,
Вдруг как: моментально вон отсюда! —
Сбитая прическа, туча препирательств,
И сплошной поток шопеновских этюдов.

Вряд ли, гений, ты распределяешь кету
В белом доме против кооператива,
Что хвосты луны стоят до края света
Чередой ночных садов без перерыва.

Первое стихотворение воспроизводит жизнь современной Москвы, в которой парадоксальным образом из самых «непоэтических» явлений, и прежде всего городских звуков: крупного разговора (перебранки), запираания дверей, «моментально вон отсюда!», ссоры, метонимически представленной «сбитой прической», кооператива, «распределения кеты» (выдачи продуктов по карточкам; возможно, дополнительно о распределении продуктов напоминает и «крупный разговор», в котором присутствует «крупа») — возникает музыка, причем ее появление метафорически разворачивается и в природе с отчетливым тождеством с мотивом воды/влаги: «туча препирательств» завершается «*потоком* этюдов». И дальше несколько волшебный природный мир (луна и ночные сады) в свою очередь приобретает черты людской жизни: *хвосты* луны стоят *чередой* ночных садов (хвосты — и названия очередей, причем очереди в военной и революционной России становятся регулярной частью повседневности, тут возможна дополнительная ассоциация с рыбьим хвостом). Волшебство или фантастичность картины дополнительно мотивированы общим заглавием — «сон», впрочем, она возникает после «потока этюдов», можно допустить, что парадоксально возникшая музыка начинает менять мир вокруг себя.

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

Синеет белый мезонин.
На мызе — сон, кругом — безлюдье.
Седой малинник, а за ним
Лиловый грунт его прелюдий.

Кому ужонок прошипел?
Кому прощально машет розан?
Опять депешей Шопен
К балладе страждущей отозван.

Когда ее не излечить,
Все лето будет в дифтерите.
Сейчас ли, черные ключи,
Иль позже кровь нам отворить ей?

Прикосновение руки —
И полвселенной — в изоляции,

И там плантации пылятся
И душно дышат табаки.

Второе стихотворение отличается от первого (и от остальных) не только пространством (сад с мызой), но и временем — «утро с десяти до двух». Здесь снова возникают музыка, Шопен и дополняются прелюдией и балладой. Рядом с появлением музыки — «отворить черные ключи» — и предшествуя ей возникают загадочно и не вполне логично переплетенные запахи, цвета, цветы и созвучия, создающие грунт — почву возникновения искусства. Наполняющие сад запахи (дух сада: озона, змей, розмарина, олеандра, дышащие табаки), цвета (синеет белый, лиловый грунт, седой малинник) превращаются в созвучия, образуемые названиями находящегося в саду: мыза — мезонин — розмарин — розан; плантации — пылятся. Цветам, запахам, всему состоянию сада свойственна (возможно, мотивированная сном) размытость и в то же время слитность (синестезия) — дух объединяет разные запахи, белизна переходит в синеву, плантации покрываются пылью («пылятся»), малинник оказывается «седым» (впрочем, в осенних стихах Пастернака уже был раньше такой цвет: «засребряются малины кусты»).

В этом саду нет людей («кругом безлюдье») — Шопен «депешью отозван» (из сада) от «грунта <...> прелюдий» (т. е. от почв музыкального творчества) к «страждущей балладе», а затем он появляется метонимически — через «прикосновение руки» (видимо, к клавиатуре фортепьяно). Причем его излечению «баллады» — отворению ключей придается вновь водная и музыкальная природа: «ключи» — источник воды, «ключи» — знаки, открывающие нотный стан.

Обилие цветов и слово «грунт» могут указывать на появление не только музыки, но и живописи, искусства вообще; причем возникновение красок в стихотворении подобно «процессу» создания картины: сначала неопределенный туманный фон, поверх которого тут же появляются краски («синеет белый мезонин»), а дальше появляются отчетливые цвета, как будто прочерчиваются детали («черные ключи», «отворить кровь», естественно, красную). Это можно связать и в принципе с происхождением жизни из эдемского сада, и с традиционной метафорой — поэзия-сад.

Отметим, что дополнительно Шопен и его музыка акцентированы подчеркнута фонетическими полонизмами (*шип, ши, шп*) — прошипел, депеша, Шопен.

Эффект загадочности или алогичности (вспомним заглавие «Сон...») создается задаваемыми вопросами без ответов — кому машет? кому прошипел? сейчас ли отворить?

Стихотворение завершается отчетливо возникающей темой способности музыки (искусства) управлять окружающим миром. Исцеление баллады становится условием излечения мира от болезни — «когда ее не исцелить — все лето будет в дифтерии». Музыкант «прикосновением руки» оказывается способен изолировать «полвселенной».

В стихотворении возникают метаморфозы, подчеркивающие тему создания, возникновения искусства (отчасти перекликающиеся и с Шекспиром, и с его античными «претекстами»), — как будто змея превращается в ужонка, а из розмарина возникает розан.

Как уже было отмечено выше, здесь можно увидеть сходства с Шекспиром на разных уровнях: от центрального мотива сна — как и в других стихотворениях, до очеловечивания обитателей загадочного сада (у Шекспира леса). Можно отметить и сходство пространственно-композиционное — действие второго стихотворения в саду, а не в городе, — подобно этому у Шекспира герои перемещаются из Афин в лес, а затем снова оказываются в Афинах. Наконец, именно здесь возникающая столь явно тема искусства опять-таки связана с разнообразнейшими вариациями этой темы в комедии Шекспира.

Фантазмагоричность, присущая сну, в этом стихотворении подчеркнута странностью и времени (парадоксальное утро — «до двух»), и пространства (сад, из которого музыканта отзывают к больной).

Пианисту понятно шнырянье ветошниц
С косыми крюками обвалов в плечах.
Одно прозябанье корзины и крошни
И крышки раскрытых роялей влачат.

По стройкам таскавшись с толпою тряпичниц
И клад этот где-то на свалках сыскав,
Он вешает облако бури кирпичной,
Как робу на вешалку на лето в шкаф.

И тянется, как за походную флягой,
Военную карту грозы расстелив,
К роялю, обычно обильному влагой
Огромного душного лета столиц.

Когда, подоспевши совсем незаметно,
Сгорая от жажды, гроза четырьмя
Прыжками бросается к бочкам с цементом,
Дрожащими лапами ливня гремя.

В третьем (центральном) стихотворении цикла описывается непосредственно возникновение музыкального произведения. Отметим, что и в комедии Шекспира одной из центральных сцен (в третьем действии!) является создание пьесы, репетиция, где достаточно абсурдно актеры обсуждают вымышленность происходящего, говорят о создании пролога, в котором нужно было бы объяснить зрителям, что лев не настоящий и не стоит его бояться, что убийство происходит понарошку.⁶ Также говорят о невозможности внести на сцену настоящую стену и луну и договариваются о том, что один из них будет стену изображать.⁷

На этом фоне логично, что после строк «прикосновение руки — и полвселенной в изоляции», которые свидетельствуют о силе и власти музыки, Пастернак обращается к описанию того, как, собственно, музыка возникает. Создание музыки здесь сопоставляется со сбором ветоши в корзины на свалках, а также со строительством (стройки, буря кирпичная, бочки с цементом). Однако пианист, появляющийся в первой строфе, который как раз, подобно ветошницам и тряпичницам, находит «клад» и затем «вешает облако бури кирпичной», как будто бы исчезает, и во второй половине стихотворения музыка начинает создаваться сама, движимая какой-то высшей силой, подобно ливню: рояль уподобляется огромной грозовой туче, кирпичное облако преобразуется, и начинается «подоспевшая» гроза, которая гремит лапами ливня. (Стоит, конечно, обратить внимание на игру слов: склад — клад, строй — стройка, опять музыка связана с дождем: буря, гроза, ливень, жажда; духота и пыль еще из прошлого стихотворения.)

⁶ «Рыло. Значит, нужен еще другой пролог, на счет льва. — Основа. Нет! Надобно только по имени его назвать и чтобы половина человеческого лица видна была из-за львиной гривы и сам он пусть скажет вот что, или что-нибудь в этом роде: „Сударыни, дескать“, или „прекрасные госпожи, — убеждаю“ мол „вас я“ или: „прошу вас я“, или „умоляю“, мол „вас я, не извольте пугаться, не извольте дрожать: жизнью“ дескать „за вас отвечаю. Если вы полагаете, что я заправский лев, — это, я вам скажу, жалкое заблуждение. Нет! я вовсе не такая дикая, необузданная скотина; я человек, как все люди“. Ну, и потом, пусть назовет себя по имени и объявят, как следует, что он дескать Бурав — столяр» (Библиотека для чтения. 1857. Т. 144. С. 222); см. также: «Напишите мне пролог — ну, и в прологе-то пусть будет сказано, что мы нашими обнаженными мечами никому дурно не сделаем и что Пирам зарежется не взаправду, а так, для примера, и, для большего обеспечения, сказать, что Пирам дескать не настоящий Пирам, а Основа ткач. Это их избавит от всякого страха» (Там же).

⁷ «Рыло. Ведь не ухитримся притащить стену в комнату, как вы, Основа, скажете? — Основа. Кто-нибудь должен представлять стену — и пусть он будет обмазан известью, или глиной, или, пожалуй, облеплен штукатуркой, чтобы ясно обозначалось, что он, дескать, стена, и пусть его держат пальцы, растопыря вот эдаким манером: таким образом и выйдут щели, через которые будут шептаться Пирам и Тизба» (Там же. С. 223).

«Понимание» пианистом «ветошниц» строится, видимо, на сходстве кажущихся беспорядочным («шнырянье») движений рук или пальцев пианиста по клавиатуре и ветошниц, «отыскивающих» что-то ценное в хламе. Причем пианист здесь, похоже, не исполнитель, а скорее импровизатор или композитор, его руки должны отыскать, извлечь из инструмента (как ветошницы извлекают из хлама) музыку. Сходство судеб крышек открытых роялей и корзин на плечах ветошниц в том, что они способны рождать прекрасное (ср. «дольней лозы прозябанье»), и оно тоже может быть вызвано зрительными ассоциациями: внешним подобием провалов плеч ветошниц, крышек роялей и плеч пианиста у рояля; также и подобие внутреннее — рояли (метонимическая замена музыки) вбирают в себя разнообразную жизнь (прошлое и настоящее), как корзины ветошниц. Йессика Карлзон отмечает в понимании пианистом ветошниц еще и важную примету первых послереволюционных лет — возникающее единство судеб женщин-старьевщиц и художника (пианиста), вспоминая письмо Пастернака 1921 года, где он описывает необходимость воровать дрова.⁸ Это, очевидно, продолжает уже возникший в первом стихотворении мотив художника в новой советской бытовой жизни — «гений», «распределяющий кету».

Во второй строфе герой (пианист, музыкант) уже не только «понимает», но и сам вместе с «тряпичницами» занят поисками «клада», который отыскивается «на свалках», но при этом «таскается» в компании с тряпичницами «по стройкам». Обратим внимание на несколько каламбурное лексическое родство «строек» и музыкального строя, т. е. пианист на стройках отыскивает основу для музыки (Й. Карлзон предполагает здесь еще метафорическое строительство нового социального мироустройства). Причем результат прогулок определяется достаточно естественно — «клад», но само это приобретение парадоксально — «облако бури кирпичной», которое, как отмечает Карлзон, помещается в нарочито привычный и будничней контекст — уборки зимних вещей в шкаф.⁹ И здесь снова склеиваются Пастернак и Шекспир — «буря кирпичная» может быть аналогом парадоксов из пьесы английского драматурга: актер, исполняющий роль стены, которая разделяет влюбленных, или луны, или «не настоящего льва». Не забудем также, что одним из популярных у русских переводчиков творений Шекспира была «Буря» (Н. М. Карамзин в 1803 году, Н. М. Сатин в 1840-м, Л. А. Мей в 1862-м, П. А. Каншин в 1893-м), причем именно в ней речь идет о способности музыки врачевать и исцелять (как в предыдущем стихотворении). Возможно, что «облако бури кирпичной» — это метафора впечатления художника не столько от городскихстроек и свалок, а от «метеорологического» симптома строительства нового мира. И буря, и гроза в литературе революционных лет превратились в устойчивую метафору революции и революционных преобразований (ср. у Пастернака «Нашу родину буря сожгла»). Так, Блок в революции видел музыку и циклон.

В третьей строфе пианист показан в своей комнате рядом с инструментом — сравнение «как за походную флягой, военную карту грозы расстелив» может представлять движение его рук к клавиатуре, из которой извлекается музыка (как вода из «походной фляги») и над которой стоят ноты («военная карта») — Й. Карлзон в военной карте видит прямой отголосок недавней революции и Гражданской войны (тем более, добавим от себя, что в 1920-х уже существовало в метеорологии понятие «грозового фронта»), отметим, впрочем, что к фляге тянутся скорее одной рукой. Соответственно здесь пианист уподобляется «демиургу», если не прямо Богу (идея, близкая пастернаковскому кумиру Скрябину), который извлекает звуки из рояля — черной грозовой тучи (или напротив, грозовая туча подобна звучащему роялю), подспудно музыка уподобляется дождю (ливень и «походная фляга») и грозе (и одновременно гроза сама подобна музыканту). Вспомним, что уже в первых стихотворениях музыка оказывалась «влажной»: «поток этюдов» из «тучи препирательств», ключи — соединявшие значения влаги, музыки (открывающие нотный стан) и крови (отворить).

К последней строфе становится ясно, что напряжение, появившееся в первом стихотворении, томление, духота из второго, явно связанные с ожиданием грозы, создаю-

⁸ Carlzohn J. Entagled Figures. P. 141.

⁹ Ibid. P. 153.

щие поток этюдов и прелюдии, доходят до максимума — разражается гроза и «гремит» музыка, а ливень устремляется к строительным бочкам с цементом в максимальном эмоциональном напряжении — «дрожащими лапами <...> гремя». Й. Карлзон отмечает переход от беспорядочных, но неинтенсивных движений: «шнырянье», «таскавшись», «тянется» — к энергичнейшим действиям грозы и ливня и видит здесь и деятельное участие возникшей музыки в строительстве нового мира.¹⁰

За этой сверхнапряженной картиной появляется четвертое стихотворение, где впервые появляется «Я» автора, но так же, как в третьем стихотворении, музыка начинает звучать самостоятельно, равная силам природы, автор здесь лишь инструмент в руках высшей творческой силы. «Я» висит и крепится «на перу у творца». Напряжение в этом тексте, казалось бы, спадает, после прошедшей грозы все успокаивается — появляются слезы — доносятся лишь загадочные звуки из канав.

Я вишу на перу у творца
Крупной каплей лилового лоска.

Под домами — загадки канав.
Шибко воздух ли соткой и коксом
По вокзалам дышал и зажегся,
Но, едва лишь зарю доконав,
Снова розова ночь, как она,
И забор поражен парадоксом.

И бормочет: прерви до утра
Этих сохлых белил колебанье.
Грунт убит и червив до нутра,
Эхо чутко, как шар в кегельбане.

Вешний ветер, шевьот и грязца,
И гвоздильных застав отголоски,
И на утренней терке торца
От зари, как от хренной полоски,

Проступают отчетливо слезки.
Я креплюсь на перу у творца
Терпкой каплей густого свинца.

При подчинении «Я» автора «Творцу» он (поэт / художник / композитор) уподобляется капле, «лиловость» которой может ассоциироваться с чернилами и, соответственно, рукописью словесного или нотного текста, а «лоск» с тем, как он — художник-творец должен будет представить окружающий мир. Лоск может быть связан и с блеском предметов, облитых дождем. Само уподобление капле подчеркивает связь автора с водяными мотивами музыки в трех предшествующих стихотворениях.

Располагающийся в этом стихотворении под пером творца город (сам по себе подобный поэтическому или музыкальному произведению — вспомним о «стройках» в предыдущем стихотворении) состоит из домов, загадок канав, торцов, вокзалов, застав и звуков.

Звуки складываются из отголосков «гвоздильных застав» — городских окраин, где располагались заводы, в том числе и производящие гвозди. Город наделен способностью «бормотать» и одновременно воспринимать и слушать: «Эхо чутко, как шар в кегельбане».

Пространство под пером творца таинственно организовано (как и у Шекспира): канавы под домами — становятся загадками, парадоксом поражен забор, дышит здесь сам воздух — как и поэт парадоксально висит на перу, а не пишет им, и висит не

¹⁰ Ibid. P. 149.

«капель воска», а «капель лоска», крепится терпкой каплей свинца, вместо того чтобы «опьянеть» от терпкой капли (не забудем при этом, что уже в хрестоматийном тексте «Сна» Лермонтова читатели склонны были видеть двусмысленность «свинцом — с винцом»).

«Свинец» может напоминать о подспудно присутствующем в цикле мотиве войны, распри: *депешы, военной карты, горнистов Самсонова*, — а отчасти и ссоры, распри в первом стихотворении цикла (впрочем, свинец неподалеку от «сохлых белил» может создавать и отголосок живописной парадигмы творчества).

Пространство города находится в «переходном» времени и суток — заря (вечерняя, на смену которой приходит розовая ночь и хренная полоска новой зари — не забудем про классическое «одна заря сменить другую...»), и года — поздняя весна.

«Переходность» не только временная, но пространственная — вокзалы, заставы — и метонимически присутствующий поезд/паровоз — вокзальный воздух, отдающий запахом угля — коксом и, видимо, водочным перегаром — сотка, единица измерения водки, создают реализацию классического пастернаковского инварианта — «творчество требует перемещения за город» («Февраль...», «Я их мог позабыть...», «Сестра моя жизнь...»).

Впрочем, и этот мотив связи творчества с перемещением в загородный мир может заимствоваться Пастернаком из «Незнакомки» Блока, и тогда, соответственно, в «загадках канав» можно увидеть параллель к сниженным картинам «среди канав гуляют с дамами», над которыми потом замерещится «очарованный берег», а от «иль это только снится» недалеко и до Шекспира, в пере же творца — едва ли не отзываются «перья страуса» на фоне «терпкой капли» и питья пива в следующем стихотворении.

Время перед рассветом, тем более, видимо, на границе сна и яви, определяет размытость и неопределенность картины — не вполне ясно, кто «бормочет», почему ночные туманные сумерки названы колышущимися сохлыми белилами — все это вместе вытекает из представления о ночном городе, на который только что обрушился «творческий» ливень, и все в городе еще никак не может вернуться в свое прежнее состояние.

Четвертое стихотворение (как и следующее за ним) возвращает читателя в ночное время суток, продолжая изображение полного парадоксов города, который исчезал только во втором стихотворении. Это же продолжается и в последнем:

Пей и пиши, непрерывным патрулем
Ламп керосиновых подкарауленный
С улиц, гуляющих под руку в июле
С кружкой пива, тобою пригубленной.

Зеленоглазая жажда гигантов!
Тополь столы осыпает пикулями,
Шпанкой, шиповником — тише, не гамте! —
Шепчут и шепчут пивца загогулины.

Бурная кружка с трехгорным Рембрандтом!
Спертость предгрозя тебя не испортила.
Ночью быть буре. Виденья, обратно!
Память, труби отступленья к портерной!

Век мой безумный, когда образумлю
Темп потемнелый былого бездонного?
Глуби Мазурских озер не разуют
В сон погруженных горнистов Самсонова.

После в Москве мотоцикл тараторил,
Громкий до звезд, как второе пришествие.
Это был мор. Это был мораторий
Страшных судов, не съезжавшихся к сессии.

Стихотворение начинается императивом, обращенным к поэту: «Пей и пиши...», подобным «достать чернил и плакать». Здесь автора провоцируют к творчеству ночные фонари и атмосфера городских улиц («...патрулем / Ламп керосиновых подкарауленный»), которые сами гуляют с пивными кружками («с улиц, гуляющих под руку в июле»; вспомним о «толстых пивных кружках» из «Где дамы щеголяют модами...» Блока — двойника «Незнакомки»), одну из которых пригубил поэт. Деревья, «зеленоглазые гиганты»,¹¹ обсыпают столы тополиными почками, которые уподоблены закуске к пиву. Деревья охвачены той же «жаждой», что и пьющие пиво улицы и автор. Как пишет А. А. Долинин, «в историческом контексте 1922 года, которым датировано стихотворение, мотив приобретает особый смысл. Дело в том, что в период с конца 1914 до начала 1922-го года из-за действия серии „сухих законов“ производство и продажа пива в России (а позже и в РСФСР), сначала были существенно ограничены, а затем и вовсе запрещены. Только 3 февраля 1922 г. было принято постановление ВЦИКа и Совнаркома, снимающее этот запрет, а в июне Моссовет разрешил торговать пивом в садах и парках. Таким образом, возможность выпить „бурную кружку“ трехгорного пива летом 1922 года не могла не восприниматься как знак нормализации, восстановления мирного быта, разрушенного войнами и революциями, частичного возвращения „к портерной“, то есть к старым довоенным порядкам. Даже само пиво, которое пьет Пастернак, пришло из прошлого, из дореволюционного „предгрозя“ — за несколько месяцев после снятия запрета закрытые или перепрофилированные пивоваренные заводы не успели наладить производство, а выставляли на продажу сохранившиеся на складах запасы. Так, 10 мая 1922 г. *Известия* напечатали объявление Моссельпрома, извещающая москвичей, что в магазинах Государственной колбасной фабрики № 1 (бывшая Чичкина) можно купить „пиво бывшего трехгорного завода“, хотя варка пива на нем возобновилась лишь больше полугода спустя. <...> Пастернак мог вспомнить знаменитую картину Рембрандта из Дрезденской галереи <...> На ней художник изобразил себя в момент полного счастья — с красивой женщиной на коленях и бокалом пива в поднятой руке; он смеется и смотрит на зрителя, как бы приглашая нас порадоваться его радости. В первой половине стихотворения угадывается подобное эйфорическое состояние поэта, испытывающего творческий подъем и наслаждающегося июльской вечерней идиллией. Однако трагические воспоминания о недавних ужасах „безумного века“ прерывают этот сладкий „сон в летнюю ночь“. Сначала Пастернак вспоминает солдат и офицеров разгромленной армии генерала Самсонова, polegших на подступах к Мазурским озерам¹² во время неудачного наступления в первый месяц войны, а затем красный террор («мор») — бессудные расстрелы на Лубянке под громкое тарыхтение автомобильных (и мотоциклетных?) моторов».¹³

Обратим внимание, что гибель армии Самсонова в августе 1914 года должна была восприниматься как первое из катастрофических событий, а у Пастернака в финале стихотворения обозначается хотя бы временная «отсрочка» апокалипсиса: «мораторий страшных судов, не съезжавшихся к сессии». Этот относительно благополучный финал можно связать и со счастливыми развязками и «человеческой» линии шекспировской комедии (три «правильных» свадьбы), и ее линии «сверхчеловеческой» (примирение Оберона и Титании, после которого поля окрест Афин больше не будут страдать от их распри). Описанные у Шекспира несчастья могли напоминать Пастернаку о пришедших в запустение во время войны и революции пространствах его собственной страны: «И, вот уж с половины лета, где б мы / Ни встретились — в долине ль, на холму ли, / У тростников поросшего ль ручья, / На берегу ль утесистом морском, / Куда водить мы ходим хороводы, / Под музыку свистящую ветров, — / Ты вечно

¹¹ По наблюдению А. А. Долинина, метафора восходит к сравнению освещенных костром деревьев с пьяными гигантами у Фета. Ср.: «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер. / И, сжимаясь, трещит можжевелник; / Точно пьяных гигантов столпившийся хор, / Раскрасневшись, шапается ельник» (см.: Долинин А. Где спрятан Маяковский? С. 382).

¹² В докладе А. А. Долинина (Тыняновские чтения, август 2016 года) было отмечено, что озера «не разуют горнистов», так как русской армии не довелось искупаться в этих озерах.

¹³ Долинин А. Где спрятан Маяковский? С. 382–383.

возмутишь своей несносной, / Неугомонной бранью наши игры. / От этого, наскучив понапрасну / Играть нам музыку свою, / В отмщенье ветры с моря нанесли / Зловредные туманы и пары, / Которые, на землю опускаясь, / Реченкам самым мелководным столько / Отваги дерзкой придали, что вдруг / Через края они перелились. / С тех пор быки ярмо напрасно тащут / И пот оратая задаром гибнет, / Во цвете рожь завяла, не успев / На вешнем солнышке заколоситься; / Пустеют выгоны в затопленных полях, / От падежа скота вороны разжирели; / Покрылись тиною веселых игр места; / Извивистые лабиринты / Тропинок, по лугам протоптанных, уж ныне / Не различимы, нет по ним следов! / У смертных человек отняты / Все радости зимы и даже ночь / Не восхваляется веселым гулом песен. / За это все луна, властительница вод, / От гнева побледневши, наводнила / Туманами и сыростию воздух, / И ревматической заразой дышит он; / И в хаос стихий все года времена / Перемешались — иней седовласый / В шипки молодые алых роз закрался; / На подбородке и на ледяном / Зимы-старухи черепа, порою / Благоуханная гирлянда лета / Виднеется, как будто бы насмешка. / Весна и лето — и плодами / Беременная осень и зима / Сердитая, — своей обыною одеждой / Меняются друг с другом: изумленный, / Их распознать не может ныне свет. / И это племя бед произошло / От наших ссор, от нашего раздора! / Злосчастий мы родители, творцы».¹⁴

Последнее стихотворение закольцовывает почти все мотивы цикла, «сон горнистов» (1914 года), «виденья» и «зеленоглазые гиганты» вновь напоминают нам о Шекспире. Упоминание «мазурских озер» встраивается в «шопеновский ряд» — за прелюдиями, этюдами и балладами появляется «тьень» мазурки. О фамилии композитора напоминает «шепот» (угадывающееся шипение) пенящегося пива. Живописные мотивы второго стихотворения здесь воплощаются в изображенной Рембрандтом пивной кружке, «гуляющие под руку» вновь напоминают о «Незнакомке» Блока, предгрозы — о первых двух стихотворениях, изменившийся обиход Москвы — о первом с его кооперативом и распределением кеты (датировки, несомненно, указывают на разницу московской жизни в 1918 и в 1922 годах).

* * *

Подводя итог разбору пяти стихотворений, мы видим, что они соединяются мотивами сна, города, искусства, музыки и поэзии, вообще творчества и его происхождения, при этом обнаруживая немалое число параллелей друг с другом и с шекспировским текстом. Организация книги стихов «Темы и вариации» подразумевает наличие вариаций первого стихотворения в каждом из последующих, входящих в тот же цикл: так, если в первом стихотворении возникает поток шопеновских этюдов, то возможно предположить появление других опусов этого композитора далее. Как уже было сформулировано А. А. Долининым, творческое преобразование видимого мира не имеет, казалось бы, прямого отношения к шекспировской комедии, однако отметим, что именно в ней представлено знаменитое определение поэтического воображения: «Лунатики, любовники, поэты / Как будто созданы из одного / Воображенья. Одни: чертей / Гораздо больше видят, чем в аду их / Найдется; таковы безумные! Любовник, / Такой же сумасброд, красу Елены / В египетской чернавке часто видит. / Поэта взор, в безумстве вдохновенный, / То с неба на землю блистая упадет, / То вопарит с земли на небо, там же / Блистая: и когда воображенья / Зачнет во чреве и родить / Неведомого образ бытия, — / Перо поэта — тело даст сему / Воздушному ничто, укажет в мире место / И наречет по имени его».¹⁵

Помимо этого, как уже было сказано, центром шекспировской комедии оказывается создание пьесы (художественного произведения) — актеры подробно обсуждают все детали будущей постановки, а также в комедии неоднократно возникает очень важный для Пастернака мотив силы и могущества музыки: «Титания, кличь музыку! Вол-

¹⁴ Библиотека для чтения. 1857. Т. 144. С. 209.

¹⁵ Там же. С. 253.

шебный звон, / Да усыпит всех пятерых сильнее, / Чем самый крепкий, самый сладкий сон!»;¹⁶ «И п о л и т а: С Ираклом я и Кадмом раз была / В лесу на Крите острове: медведя / Спартанскими собаками травили. / Ни разу слышать мне не удавалось / Такого шума звонкого. Не только / Леса, но даже небеса, ручьи / Окрестности гремели чудным гулом, / Я не слыхала никогда таких / Чудесных музыкальных диссонансов, / Такого усладительного шума».¹⁷

Мотив могущества искусства, сложно переплетенный с любовными сюжетами, завершающимися счастливой развязкой, также можно рассматривать как результат воплощения замысла Оберона — т. е. опять же как завершенное произведение.

Главной общей темой цикла оказывается рождение искусства вместе со свойственным Пастернаку центральным мотивом единства/слитности мира природного и человеческого, городского и сельского, неба и земли, где, соответственно, источниками искусства становятся грунт, опьяненные тополя и улицы, заборы и каналы, стройки и бочки с цементом, бранящиеся влюбленные и старьевщики, летние грозовые тучи и звуки городских застав и многое-многое другое.

В первом стихотворении рождение искусства наиболее отчетливо возникает из обстоятельств жизни города (причем подчеркнуто неопределенных — связаны или не связаны друг с другом «крупный разговор» (перебранка?) и «запирающиеся» двери лавки, магазина, препирательства — мужчины и женщины или двух женщин, приводящие к «сбитой» прическе). Вспомним, что музыка, в отличие от словесности, и не может однозначно указывать на «изображаемое». При этом музыка появляется сама по себе, без участия ее автора. «Сплошной поток шопеновских этюдов» как будто каламбурно «выливается» из перечисленных обстоятельств.

Рождение искусства во втором стихотворении отчетливо определено «пространством и обстоятельствами», из которых искусство должно возникнуть («вырасти», так как дело происходит в саду), наряду с музыкой появляется и живопись. Возникает вновь Шопен — причем музыканту отводится функция врачевания страждущего и одновременно власти над миром.

В третьем описывается собственно музыкальное произведение, которое возникает в значительной степени самостоятельно как явление природы, несмотря на присутствие пианиста, являющегося лишь исполнителем.

В четвертом стихотворении с подготовкой к рождению искусства связано положение автора (собственно впервые прямо появляющегося в цикле), который в начале полностью подчинен творцу («висит на пере», причем лиловость капли указывает на чернила, вместо которых появляется парадоксальная капля лоска, созвучная «капле воска»), а к концу обретает уже способность «крепиться» — «крепиться» связано семантически с «крепостью» и «терпкостью», которые подготавливают употребление пива в последнем стихотворении. Рядом с позицией автора появляются и традиционные обстоятельства рождения поэзии: весна («вешний ветер»), утренняя заря, вокзал, граница города («заставы»), последние скорее характерны именно для пастернаковских представлений о происхождении творчества. Городской воздух что-то бормочет (т. е. рождает звук), но одновременно все названное в стихотворении: и творец, и забор — сохлые белила — все напряжено для начала творчества — ухо чутко, грунт червив, утренняя терка торца городских площадей и улиц.

Приближение момента рождения произведения дается в нескольких «кодах», т. е. город во всех отношениях подготовлен к возникновению художественного текста.

Гастрономический код — утренняя терка, хренная полоска — одна из кодировок творчества.

Природный код — заря, утро.

Творческий код — перо, капля.

Собственно код живописного творчества — грунт и сохлые белила.

¹⁶ Там же. С. 246.

¹⁷ Там же. С. 248.

Код жертвенности искусства — «зарю доконав» — также может восприниматься как исторический код, связанный с творчеством как жертвенным служением богам и музам («треножник»).

Код «транспортный» — «шибко», коксом — паровоз набирает скорость.

В пятом стихотворении отчетливо появляется прежде всего литературный (поэтический) текст, рождающийся из опьянения (летом и пивом), но и музыка (горнисты, «МАЗУРские озера») и живопись — Рембрандт — присутствуют бок о бок с поэтом и городом.

В «МАЗУРских озерах» можно увидеть анаграммирование и шопеновской мажурки. Причем появление Шопена в первом стихотворении — «поток этюдов», задающий сквозное соединение музыки и влаги, и в частности дождя, может напомнить о его 15-й прелюдии («La goutte d'eau»,¹⁸ «Raindrop prelude»). Этюды Шопена вывели этот жанр на новый уровень, до него этюды были лишь тренировкой перед большим произведением, у него же это самостоятельные произведения, причем в каждом максимально отработывались все виды существующих техник, что напрямую можно связать и с главной темой цикла (создание художественного/музыкального произведения), а также, возможно, именно с этой задачей (отработкой всех возможных техник) и связано столь явное метрическое разнообразие пяти стихотворений (пять разных метров). Отметим также, что одним из самых известных этюдов у Шопена считается двенадцатый этюд, который (в отличие от остальных безымянных) даже получил название революционного — что связывается и с темами прежде всего первого и пятого стихотворений, и всего цикла, а также с Блоком.

И в итоге мы имеем сложно организованный текст об искусстве, законах его возникновения одновременно с демонстрацией внутри него, как эти законы действуют. Эта принципиальная заковычанность текста подчеркивается, как отчасти уже отмечалось выше, еще и лексически: пять текстов как будто перетекают один в другой, благодаря использованию повторяющихся корней слов (мотивов) в последних строках предшествующего и первых следующего текста. Так «ночные сады» в конце первого стихотворения подготавливают появление сада во втором («из сада шел томящий дух»), пыль и духота в конце второго стихотворения подготавливают появление в третьем ветошниц, в том числе и фонетически («душно дышат» — «шнырянье ветошниц»), к тому же затем появляется и «душиное лето», и «пыльное облако бури», а также соположенными оказываются «рука» композитора во втором стихотворении и «плечи» пианиста в третьем. Между концовкой третьего стихотворения и началом четвертого также отмечаем фонетическую связь «лапами ливня» — «лилового лоска», а более того, ливень оборачивается крупной каплей. Перо же и капля в конце четвертого стихотворения подготавливают «пей и пиши» в пятом. То есть все пять текстов, абсолютно разные метрически, разные содержательно, но объединенные общей темой, оказываются еще и таким образом связаны в один текст.

Говоря о рождении искусства (и прежде всего музыки) как одной из центральных тем пастернаковского цикла «Сон в летнюю ночь», наверное, нельзя не вспомнить о произведении Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», несомненно важным для всей литературы Серебряного века, — само название которого переключается с пастернаковским пониманием шекспировской комедии. Также и пастернаковское видение *рождения творчества переключается и непосредственно с формулировками Ницше.*

По Ницше, искусство рождается вследствие борьбы (и последующего перемирия) двух начал, а пастернаковский текст начинается именно с ссоры, сбитой прически, тучи препирательств, которые именно *превращаются* в музыку. Отметим, что и ссора в шекспировском тексте является ключом для понимания цикла Пастернака. Также важнейшими источниками творчества, согласно Ницше, становятся сновидение и опьянение. Отражение этого мы видим не только у Шекспира, где, собственно, дей-

¹⁸ капля воды (фр.)

ствие всей комедии и создается благодаря сну, состоянию одурманивания (своего рода опьянению), и в этом сне происходит создание пьесы, но и у Пастернака все рождение творчества, как мы показали, происходит во сне или как во сне, и более того, мотив опьянения четко прослеживается в четвертом и пятом текстах (а возможно, в поисках «походной фляги» в третьем). Помимо этого, у Ницше большое место отведено объяснению того, как в момент творчества пишущий теряет свое «я» — уподобляясь, с одной стороны, божеству, с другой стороны, материалу, из которого это божество творит, и к этой философской идее может подталкивать парадоксальность, возникающая в четвертом стихотворении Пастернака, где впервые появляющийся автор представляется каплей на перо у Творца. Но наверное, к одной из самых близких Пастернаку идей, изложенных Ницше, можно отнести суждение о том, что музыка является первоначальной, именно из нее рождается творчество.

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-157-160

АЛЕКСАНДР ИЛЬМЕНЕВ (А. М. РЕМИЗОВ)

НА РАСПУТЬЕ

(ПУБЛИКАЦИЯ © А. М. ГРАЧЕВОЙ)

В 1994 году автор настоящей публикации была приглашена проф. Стэнли Рабиновичем, тогдашним директором Amherst Center for Russian Culture, для участия в предварительном разборе художественных материалов, входящих в состав обширного архива Алексея Михайловича Ремизова и его супруги — Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло (Alexej Remizov and Serafima Dovgello-Remizov papers). Среди этой части архива значительное место занимают творческие рукописи, связанные с многолетней работой писателя над частями романа-эпопеи «В розовом блеске» («Оля»),¹ основанного на канве жизни Серафимы Павловны (далее — С. П.) — от ее детства до смерти. Центральный источник художественного повествования о судьбе главной героини Оли Ильменевоы (ее прототипом была С. П.) — краткие рукописные заметки-воспоминания, которые С. П. стала неперидически писать по просьбе Ремизова с 1905 года. Первые из этих записей касались периода ее учебы на Бестужевских курсах и участия в революционном движении. С 1909 года Ремизов начал создавать рассказы, сюжетно восходящие к мемуарным записям С. П. Но большая часть этих произведений опубликована позднее.² В 1920-е годы ряд рассказов был переработан и включен в состав книги «В поле блакитном» (Берлин: Огоньки, 1922). С ее появления началась многолетняя история формирования эпопеи о судьбе Ольги Ильменевоы.

Рукопись рассказа «На распутье» представляет собой недатированный беловой автограф, под текстом подписанный псевдонимом «Александр Ильменев». Имя героини прозы Ремизова «Оля Ильменевоа» впервые появилось в 1914 году в рассказе «Бочоночек».³ В 1917 году писатель опубликовал рассказ «Ошибки», используя

¹ Часть этого романа-эпопеи — повесть «Оля» — была опубликована в 1927 году (Париж: Вол, 1927). Совпадение названия итогового произведения Ремизова начала 1950-х годов и повести 1927 года привело к тому, что по указанию «Издательства имени Чехова» писатель был вынужден изменить первоначальное заглавие эпопеи («Оля») на новое: «В розовом блеске» (опубл.: Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952). Подробнее об этом см.: Грачева А. М., Обатнина Е. Р. <Текстологическая преамбула к роману «В розовом блеске»> // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2019. Т. 15. В розовом блеске. С. 719–734.

² См.: Грачева А. М., Обатнина Е. Р. <Текстологическая преамбула к роману «В розовом блеске»>. С. 712.

³ Ежемесячный журнал. 1914. № 1. С. 41–42.