

стенский В. А. Как это начиналось. Листки воспоминаний // День поэзии. Ленинград. 1966. Л., 1966. С. 87–90. См. также: Кукушкина Т. А. Всероссийский союз поэтов Ленинградское отделение (1924–1929). Обзор деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007. С. 84–85; Устинов А. Б. Александр Блок и Николай Гумилев в петроградском Союзе поэтов // Rhema. Рема. 2020. № 2. С. 18–59.

⁴² Впервые опубли.: Блок и Союз поэтов. I. Блок в архиве Вс. А. Рождественского / Предисловие и публ. М. В. Рождественской; комм. Р. Д. Тименчика // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. С. 684–694; Блок и Союз поэтов. II. Отзыви, сохранившиеся в других архивах / Публ. Р. Д. Тименчика // Там же. С. 694–695.

⁴³ Намек на разногласия с Гумилевым, который полагал, что поэтическому мастерству можно обучить, и, как известно, активно учил всех желающих в многочисленных кружках и студиях Петрограда (см.: Николай Гумилев — учитель поэзии / Публ. Ю. В. Зобнина // Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. СПб., 2005. С. 69–90). В своих мемуарах Рождественский подчеркивает нелюбовь Блока к «формализму» и описывает его споры с Гумилевым (*Рождественский В. А. Александр Блок // Рождественский В. А. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.; Л., 1962. С. 218–244; впервые: Звезда. 1945. № 3. С. 107–115*).

⁴⁴ Последний прижизненный сборник Блока. Вышел 23 октября 1920 года в издательстве «Алконост» (Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях / Материалы собр. Н. П. Ильиным и А. Е. Парнисом; вступ. статья и публ. В. Я. Мордерер и А. Е. Парниса; комм. Ю. М. Гельперина, В. Я. Мордерер, А. Е. Парниса, Р. Д. Тименчика // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 147). Как подчеркивает комментатор, стихотворения, составившие сборник, уже были в «третьем томе», сверстанном в 1918 году в издательстве «Земля» (см.: *Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 567*).

⁴⁵ Похороны Блока описаны в дневниках и мемуарах многих современников поэта. Очень близкое к впечатлению Волынского восприятие отразилось в биографии Блока, написанной М. А. Бекетовой: «Похороны были прекрасные во всех отношениях: торжественные, красивые и благоговейные» (*Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. С. 201*).

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-195-209

© Г. В. Куницын, © Д. К. Поливанова, © К. М. Поливанов

ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ КНИГИ БЫТИЯ: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «НЕСКУЧНЫЙ САД»

В настоящей статье мы хотим предложить интерпретацию первых шести стихотворений, открывающих вторую часть или последний «большой» цикл четвертой книги стихов Бориса Пастернака «Темы и вариации». Эта часть носит общее заглавие «Нескучный сад» и состоит из четырех циклов (или подциклов) по пять стихотворений: «Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь» и «Осень» (перед последним помещаются также программное стихотворение «Поэзия» и цикл «Два письма»). Интересующие нас тексты стоят перед «календарными» циклами и оказываются, таким образом, своего рода вступлением ко всему «макроциклу» «Нескучный сад». Они составляют, как мы постараемся показать, первый и вступительный цикл ко всей второй части стихотворной книги.

Вступительная, обобщающая роль цикла определяется уже тем, что название, предпосланное всей части, «Нескучный сад» обыгрывается в его первом стихотворении, в котором хорошо известный московский сад, расположенный вдоль набережной Москвы-реки («от набережной до ворот»), становится составляющей развернутого сравнения. Возможно, все тот же сад или его дальний край, примыкающий к Воробьевым горам, может угадываться и в третьем стихотворении, «Орешник». При этом обращение героя с упреками-предупреждениями к возлюбленной в, надо полагать, комнатном пространстве, во втором, равно как и достаточно условный лес в четвертом или воспоминание о много лет назад завершившемся летнем дачном сезоне в пятом, не

имеют прямого географического отношения к Нескучному. Последнее же стихотворение, «Да будет», также не имея привязки к саду, тем не менее, заключает цикл и выступает своеобразным прологом-обобщением тем любви, творчества и природного мира, которые будут присутствовать во всех календарных подциклах.

Казалось бы, шесть стихотворений тематически (или сюжетно) не связываются в цикл, однако нам представляется, что их объединяют не только общие для всей книги образы и мотивы, связанные с творчеством, природой и любовью, но и насыщенность библейскими ассоциациями, относящимися, главным образом, к самому началу Книги Бытия. Рискнем предложить гипотезу, что среди прочих вариаций на темы и сюжеты Гете, Шекспира, Пушкина, а также, как нам доводилось показывать, Чайковского¹ и Шопена,² в этих шести стихотворениях мы сталкиваемся с вариациями на Творчество главного Творца (сотворение мира, Эдемский сад, создание Евы, срывание плода с древа, изгнание из рая и др.).

1. Нескучный

Как всякий факт на всяком бланке,
Так все дознанья хороши
О вакханалиях изнанки
Нескучного любой души.

Он тоже — сад. В нем тоже — скучен
Набор уставших цвель пород.
Он тоже, как и сад, — Нескучен
От набережной до ворот.

И, окуная парк за старой
Беседкою в заглохший пруд,
Похож и он на тень гитары,
С которой, тешась, струны рвут.³

Как уже было отмечено, первое стихотворение цикла (четырёхстопный ямб с чередованием *жмжм*), практически ему соименное («Нескучный сад» — «Нескучный»), строится вокруг развернутого сравнения реального московского сада (на который, помимо названия, указывают и присущие ему узнаваемые черты: набережная, ворота, беседка, пруд⁴), его физического пространства — с метафизическим «пространством души».

В первом четверостишии как будто составляется милицейский протокол о произошедшем — с героем, с его душой, «изнанка» которой грешна, как и у любого («О вакханалиях изнанки / Нескучного любой души»). Текст «протокола» даже как будто встраивается в сравнительный ряд души-сада, и здесь, быть может, уместно вспомнить позднейшее уподобление саду стихотворного текста «Я б разбивал стихи, как сад. / <...> Цвели бы липы в них подряд, / Гуськом, в затылок...» (2, 149). Упоминающиеся «вакханалии изнанки», вероятно, в этом саду и происходят, и метафорический «сад души» в таком случае в прямом смысле слова оказывается *не-скучным*.

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 Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Тема рождения искусства и вариации Шекспира в цикле Б. Л. Пастернака «Сон в летнюю ночь» // Русская литература. 2021. № 1. С. 145–157.

³ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931 / Сост. и комм. Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак. С. 190–191. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

⁴ Если обратиться к биографии Пастернака, то легко предположить, что Нескучный сад, как и Воробьевы горы и Сокольники, мог быть местом прогулок поэта с возлюбленной, отразившихся в стихотворениях «Сестры моей — жизни»: «Воробьевы горы» (в реальном московском пространстве непосредственно примыкающие к Нескучному саду), «Свистки милиционеров», «Весенний дождь».

Само слово «сад» появляется только во второй строфе («Он тоже, как и сад...»), где упомянутое сравнение задается трижды повторенным «тоже»: «тоже — сад», «тоже — скучен / Набор уставших цвеств пород», «тоже, как и сад, — Нескучен / От набережной до ворот». Помимо лексических повторов, отметим также и заведомую игру слов: скучен — нескучен, которые могут прочитываться и как однокоренные «скуке» (породы *устали* цвеств, и поэтому сад скучен), и как будто бы речь идет о плотности посадки («скученности») деревьев.

В третьем четверостишии сад души, по-прежнему обозначенный местоимением «он», наряду с реальным Нескучным, неожиданно оказывается «похож» на тень гитары, с которой рвут струны. Вероятно, это сопоставление вызвано зрительной ассоциацией: отражение веток окружающих деревьев или колонн беседки в пруду может напоминать струны, рябь на воде — их «срывание». Образ рвущихся струн естественно напоминает о метафорических *струнах* души и как бы подразумевает мучительный, надрывный, чеховский «звук»⁵ (заметим, что топор, стучащий по дереву, также вскоре появится в пятом стихотворении цикла). Собственно, в этом последнем четверостишии впервые появляется не только звук, но также и действие, впрочем, воображаемое и возникающее в сравнении, выраженное единственным глаголом в личной форме во всем стихотворении («С которой, тешась, струны *рвут*»). Отражающийся в пруду сад оказывается похожим не на гитару, а на «тень гитары», т. е., опять-таки, на ее *отражение*. Этот мотив позволяет и выше разглядеть своего рода отражения: протокол — одна из форм отражения «на бумаге», изнанка души — как отражение ее лицевой стороны и, в конце концов, два сада, один из которых является отражением другого.

Возникающий в начале отчетливый прозаизм, почти канцеляризм («Как всякий факт на всяком бланке, / Так все дознанья...») сменяется «вакханалией» около-каламбурной игры парадоксально отражающих друг друга «скучен» и «Нескучен». Сложное сочетание неоригинального, извечно-повторяющегося, «скучного» с, очевидно, «нескучными» вакханалиями, игрой («тешась») — вполне реализует важнейший принцип поэтики Пастернака, сформулированный А. К. Жолковским как «чувство причастности человека в его сиюминутном существовании и вообще всего малого и обычного к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия».⁶ Примечательно, что уже в первом стихотворении это странное единство становится не только и не столько составляющей поэтики, сколько предметом подспудной рефлексии Пастернака. Откуда проистекает «скучное», усталость цветущих пород? Где та вечная (и, вроде бы, скучная) «Тема», вариации на которую так «Нескучны»? На этот вопрос мы и постараемся найти ответ, проинтерпретировав одно за другим все стихотворения предполагаемого цикла.

2.

Достатком, а там и пирами,
И мебелью стиля жакоб
Иссушат, убьют темперамент,
Гудевший, как ветвь жуком.

Он сыплет искры с зубьев,
Когда, сгребя их в ком,
Ты бесов самолюбья
Терзаешь гребешком.

В осанке твоей: «С кой стати?»,
Любовь, а в губах у тебя

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1986. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. С. 254.

⁶ Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 13.

Насмешливое: «Оставьте,
Вы хуже малых ребят».

О, свежесть, о, капля смарагда
В упившихся ливнем кистях,
О, сонный начес беспорядка,
О, дивный, божий пустяк!

(1, 191)

«Достатком, а там и пирами...», написанное причудливым 3-иктным дольником (с одним 2-иктным стихом «Насмешливое: „Оставьте...“»; вторая строфа при этом укладывается в 3-стопный ямб), видимо призванным имитировать прямую речь героя, — единственное стихотворение цикла, не имеющее собственного заглавия.

Героиня стихотворения — причесывающаяся утром возлюбленная («сонный начес беспорядка»). Мир буржуазного благополучия («достаток»), сытость («пиры»), дорогая обстановка («мебель стиля жакоб» — мебель красного дерева с бронзовыми или латунными украшениями) грозят испортить ее характер («темперамент, гудевший жуком» — звук жука в цветущей ветке). Сейчас и поза («осанка»), и выражение лица возлюбленной игриво отталкивают героя («оставьте»). Причесываясь, она любит себя в зеркале, но «бесов самолюбья» при этом не «тешит», как можно было бы ожидать, а «терзает» (в этой подмене ощущается каламбур — «терзать» можно волосы гребешком, по созвучию тот же глагол замещает «тешить» в отношении «самолюбья»). Сама она подобна чудесному результату божественного творчества («О дивный, божий пустяк») и изумруду («смарагду») — капле на мокрой от дождя цветущей ветке («В упившихся ливнем кистях»). Такое уподобление отчетливо напоминает соответствующую метафору из «Сестры моей — жизни»: «Из сада, с качелей, с бухты-баракхты, / Вбегают ветка в трюмо! / Огромная, близкая, с каплей смарагда / На кончике кисти прямой...» («Девочка»; 1, 119). Заметим, что в «Девочке» есть и соответствующий мотив покусения на героиню буржуазного мира, противостоящего природе: «Но вот эту ветку вносят в рюмку / И ставят к раме трюмо...» (1, 119).

Мир «достатка» противостоит в стихотворении, как и в книге «Сестра моя — жизнь», не только красоте и природе, но и миру «детства» («хуже малых ребят») — вспомним: «Но люди в брелоках высоко брюзгливы / И вежливо жалят как змеи в овсе. / У старших на это свои есть резоны...» («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...»; 1, 116; курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.). То же продолжается и в «Темах и вариациях»: «О детство! Ковш душевной глубин! <...> Правдоподобье бед клеветает, / Соседство богачей...» («Клеветникам»; 1, 186–187).

Соотнесение героини / ее характера с ветвями также легко находится в «Сестре моей — жизни»: «Намокшая воробышком / Сиреневая ветвь...» (в стихотворении, следующем за «Девочкой» — «Ты в ветре, веткой пробуящем...»; 1, 120). Такой же образ цветущей ветви («упившихся ливнем кистях») находим и в позднейшем «Пронесшейся грозью полон воздух / Все ожило, все дышит как в раю, / Всем роспуском кистей лиловогроздых / Сирень впивает свежести струю...» (2, 192).

В первой строфе редкие в поэтическом языке «достаток», «темперамент» и тем более «мебель стиля жакоб» подчеркивают враждебность материального благополучия — поэзии, природе и красоте. Сытый буржуазный мир стремится «иссушить и убить», с чем коррелируют и остальные глаголы: «сыпать искры», «терзать», «оставлять», как и отчетливо непоэтическое «сгребать». Восхищенное же описание возлюбленной, подчеркнутое восклицательно-анафорическим «О, <...> о, <...> О, <...> О, <...>!», связанные с ней «свежесть», «капля смарагда», «дивный, божий» — возникают лишь в финале стихотворения.

Постоянен мотив искушения благополучием в первой строфе, упоминание бесов во второй (бесов можно увидеть и в беспорядке, противостоящем божьему пустяку) и любовное искушение — в третьей. Отмеченным антипоэтизмом противостоит повышенная метафоричность: «темперамент гудит жуком» и «сыплет искры»;

героиня, причесываясь и глядя в зеркало, «терзает бесов самолюбья»; двойная метафора заключена в «ветвях, упившихся ливнем»; говорящей оказывается поза («осанка») — «с кой стати?», а насмешливое выражение губ (очевидно, метонимически) способно передать еще больше («оставьте, вы хуже малых ребят»).

Передаваемая словами выразительность позы и складки губ дают основание предположить, что в описании причесывающейся героини присутствует экфрасис автопортрета З. Серебряковой «За туалетом», который был написан в усадьбе села Нескучное. Название усадьбы Лансере и Серебряковой было хорошо известно в живописных кругах рубежа веков и обозначено на многих картинах (не только ее кисти), показанных на выставке 1911 года вместе с большим количеством работ Л. О. Пастернака.

Косвенными указаниями на это могут служить, кроме омонимии с усадьбой Трубецких «Нескучное», от которого происходит название московского сада, возможное каламбурное обыгрывание «кисти» — цветущей и живописной, употребление слова *темперамент*, и едва ли не анаграмма «З. Серебрякова» во второй строфе: «СГРЕБЯ их в Ком <...> бесОВ <...> тЕРЗаешь гРЕБешком», или, во всяком случае, отчетливая аллитерация на «р» и «б».

Заметим, что, впервые публикуя это «антибуржуазное» стихотворение в 1923 году в книге «Темы и варьяции», Пастернак, скорее всего, знал о полном физическом уничтожении усадьбы Лансере «Нескучное».

3. Орешник

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

Кусты обгоняют тебя, и пока
С родимую чащей сроднишься с отвычки, —
Она уж безбрежна: ряды кругляка,
И роща редет, и птичка — как гичка,
И песня — как пена, и — наперерез,
Лазурь забирая, нырком, душегубкой
И — мимо... И долго безмолвствует лес,
Следя с облаков за пронесшейся шляпкой.

О место свиданья малины с грозой,
Где, в тучи рогами лишайника тычась,
Горят, одуряя наш мозг молодой,
Лиловые топи угасших язычеств!

(1, 191–192)

Название третьего стихотворения (4-стопный амфибрахий с чередованием *мжмж*) знаменует переход от «сада» к «лесу» и «чаще», орешник (обратим внимание на каламбур, «орешник» фонетически распадается на «орел» и «решка», что отмечал сам Пастернак) — характерен и для того, и для другого. Возможно, существенно также, что орешник дает плоды. Единственное стихотворение цикла, в котором два четверостишия срастаются в восьмистишие (центральная строфа). Пассивность лирического героя-наблюдателя в первых двух стихотворениях цикла в третьем сменяется активной вовлеченностью постоянно перемещающегося взгляда.

Герой стихотворения, может быть, и не один, а вместе с возлюбленной («тебя отрешает от дня»; «кусты обгоняют тебя»; «одуряя наш мозг молодой»; «место свиданья»; курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.), проходя сквозь орешник, прореженный солнечным светом («мшистые солнца» — солнечные лучи, падающие на «плотное тленье пня» и лягушку, будто играя в орлянку), попадает в знакомую («родимую») чащу / рощу / лес. Своей «безбрежностью» лес напоминает море, это открывает

дальнейший ассоциативный ряд: птичка уподобляется гичке / душегубке / шлюпке, водоплавающему нырку, а песня (героя или птички) — морской пене. С пролетом птички, «забравшей лазурь», приходят «облака» и «гроза», лес «начинает редеть» — судя по всему, герой, выходя из леса, поднимает голову, чтобы посмотреть за полетом птички, и обращает внимание, что наступил вечер («лиловые топи»), обещающий грозу («облака», «свиданье малины с грозой»). Зеркальная поверхность облаков, в сочетании с констатируемым сходством леса и моря, создает ощущение, будто небо и земля меняются местами («безмолвствует лес / Следя с облаков за пронесшейся шлюпкой») — фактическим объяснением этого эффекта может послужить предположение, что лес, как и облака и птичка-лодка, отражаются в пруду или болоте (ср. «лиловые топи»). Пейзаж, в котором закатные цвета сталкиваются с предгрозовыми тучами («место свиданья малины с грозой»), производит на героя / героев дурманящее, околдовывающее впечатление («Горят, одуряя наш мозг молодой, / Лиловые топи угасших язычеств!»).

Соприкосновение героев с «угасшими язычествами» древности напоминает соответствующий сюжет из «Сестры моей — жизни»: «Любимая — жуть! Когда любит поэт, / Влюбляется бог неприкаянный. / И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых...» (1, 155). В свою очередь, любовь, превращающая мир с ног на голову, представлена в «Ты так играла эту роль!»: «Вдоль облаков шла лодка...» (1, 124). Вообще характерный для Пастернака мотив уподобления леса — морю наиболее ярко будет выражен в позднейших «Соснах»: «...где-то за стволами море / Мережится все время мне» (2, 107).

Архаичный оборот «отрешает от дня» задает всему стихотворению тему изоляции от мира, свободы от его пространственно-временных законов. Попадая во вроде бы вполне осязаемое лесное пространство (причем отнюдь не самое идиллическое, что подчеркивается и на зрительном, и на осязательном уровне: «мутно-зеленым», «мшистое», «плотное тлень»), хорошо знакомое (что выражено в каламбурном: «с родимую чаще сроднишься с отвычки»), герои, тем не менее, поддаются его языческому искушению (солнце, играющее в орлянку, может напоминать соответствующие сцены из античной мифологии, где боги бросали жребий о судьбах людей и народов, к примеру, в «Илиаде» — ср. «гомерический хохот» (1, 194) в пятом стихотворении нашего цикла).

Во второй строфе впервые в цикле появляются глаголы движения («обгоняют», «пронесшейся»), соответствующие динамике хода времени (солнце идет к закату), полета птички («проносящейся», как шлюпка), прогулки героев (кусты «обгоняют» — то ли потому, что никак не заканчиваются и как бы обгоняют героя в его стремлении в лес, то ли потому, что герои идут друг другу навстречу, и кусты появляются перед героем раньше героини). Динамика поддержана изломанным синтаксисом с нарастающими придаточными, волной связующих «и» и тире, синтаксическим параллелизмом («и птичка — как гичка, / И песня — как пена, и — наперерез <...> И — мимо...»), эллипсисами («и — наперерез», «и — мимо»), параномасиями (родимой — сроднишься, ряды — редет), внутренними рифмами (птичка — гичка). Центральный образ птички (по созвучию с лазурью — лазоревка, по созвучию с пеной — пеночка, если же понимать «лазурь забирая» как предвещие вечера и грозы — низколетающая ласточка), сравнивающейся, наряду с другими плавательными средствами, с душегубкой — поддерживает мотив неопределенности судьбы (заданный в первой строфе солнечной игрой в орлянку), придавая ему оттенки дурного предзнаменования гибели души.

В третьей строфе дается патетическая характеристика закатному предгрозовому пейзажу, в котором ветки, покрытые лишайником, метафорически соприкасаются с тучами. «Свиданье» малины с грозой, помимо цветовой интерпретации (малиновое закатное небо), может иметь и символическую: на латыни малина — *rubus idaeus*, то есть «ягода Иды». Название происходит от мифа, согласно которому Ида, нянчившая Зевса, спрятанного во младенчестве от Кроноса, взяла малину и положила ее громовержцу в рот, чтобы он не кричал. Таким образом, «свиданье малины с грозой» может быть интерпретировано как языческий («топи угасших язычеств») эквивалент ветхо-

заветного сюжета о вкушении плода из рук женщины. Мотив игр судьбы, обещающих гибель, тем самым обретает логическое обоснование и воспринимается как предвестие наказания за то, что герой поддается (под воздействием языческого, «одуряющего» молодой мозг) искушению из второго стихотворения.

Отчасти аргументом в пользу нашей интерпретации может послужить известный пример из «Сестры моей — жизни», где в стихотворении «Наша гроза» строка «К малине липнут комары» (1, 134) обладает отчетливо эротическим подтекстом, а малина, соответственно, предстает как символ женственности. Кроме того, «свиданье малины с грозой» может напоминать конец третьей главы «Евгения Онегина», где свидание Татьяны с Онегиным, который «стоит подобно грозной тени»,⁷ предваряется песней девушек, собирающих заветные ягоды.

Текст крайне насыщен метафорами, существительные, употребленные в прямом значении, исчерпываются набором примет лесного пейзажа: солнце, опушка, пень, тленье, лягушка, кусты, чаша, кругляк, роща, птичка, песня, лазурь, лишайник, топи (возможно). Центральная метафора стихотворения, сравнение леса с морем, птички с гичкой / нырком / душегубкой / шлюпкой, переверот земли и неба, откуда лес наблюдает за происходящим, — все это воспринимается как развернутая метафорическая иллюстрация мира в процессе его сотворения, где еще не отделены друг от друга «вода от воды» (Быт. 1 : 6), суша от «воды, которая под небом» (Быт. 1 : 9), где, согласно апокрифам, плавал гоголь (нырковая утка — ср. «нырком»). При этом, конечно, нельзя не заметить, что бытийные ассоциации (дни творения) наслаиваются друг на друга, в мире «Орешника» уже есть и птицы, и гады: орел, птичка, лягушка, но будто бы лишь предсказывается появление зверей, на что намекает сравнение веток с «рогами». Так же, как «лиловые топи угасших язычеств» предрекают «кафедральный мрак» леса из следующего стихотворения цикла — тем самым, история сотворения мира как бы проецируется на историю человечества, перехода из хаоса язычества к христианству.

При всем том сюжет о вкушении плода, о «свиданьи малины с грозой», как кажется, остается центральным. Идущие сквозь языческий лес играют с судьбой, с гибелью, поддаются его дурману и его шепоту. Настойчивая аллитерация на шипящие, проходящая сквозь все стихотворение (орешник, отрешает, мшистые, опушки, решкой, лягушку, чашей, сроднишься, отвычки, роща, птичка, гичка, душегубкой, пронесшейся, шлюпкой, лишайника, тычась, наш, угасших, язычеств), может свидетельствовать о подспудном присутствии еще одного животного — змея искушителя, одуряющего молодой мозг героя / героев.

4. В лесу

Луга мутило жаром лиловатым,
В лесу клубился кафедральный мрак.
Что оставалось в мире целовать им?
Он весь был их, как воск на пальцах мяк.

Есть сон такой, — не спишь, а только снится,
Что жаждешь сна; что дремлет человек,
Которому сквозь сон палит ресницы
Два черных солнца, бьющих из-под век.

Текли лучи. Текли жуки с отливом,
Стекло стрекоз сновало по щекам.
Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.

Казалось, он уснул под стук цифири,
Меж тем как выше, в терпком янтаре,

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1937. Т. 6. Евгений Онегин. С. 72.

Испытаннейшие часы в эфире
Переставляют, сверив по жару.

Их переводят, сотрясают иглы
И сеют тень, и мают, и сверлят
Мачтовый мрак, который ввысь воздвигло,
В истому дня, на синий циферблат.

Казалось, древность счастья облетает.
Казалось, лес закатом снов объят.
Счастливые часов не наблюдают,
Но те, вдвоем, казалось, только спят.

(1, 192–193)

«В лесу» (5-стопный ямб с чередованием *жмжм*) как будто продолжает предыдущее стихотворение, которое кончалось упоминанием лиловых топей — «Луга мутило жаром *лиловатым...*», на смену язычеству возникает «кафедральный мрак» собора. Здесь еще более, чем в предыдущем стихотворении, расширяется пространство: помимо «чащи», возникают и «луга» за ее пределами.

Уподобленный собору, а следовательно, и всему миру лес оказывается в полной собственности влюбленных. Более того, герои участвуют в создании мира (ср. с соответствующими мотивами в «Орешнике»), который еще не затвердел, «как воск». Описанная обстановка жаркого полдня ясно соотнесена с любовным жаром, ведущим к сотворению/продолжению жизни. Герой будто видит себя со стороны в полудреме, полусне. При этом он лежит, и солнечный свет, который падает на его закрытые глаза, делает веки почти прозрачными, метафорически просвечивающие зрачки сравниваются с «двумя черными солнцами».

В третьей строфе продолжается описание окружающего жаркого пространства, парадоксально полного влаги («текли», «отлив», «стекло» — не от пота ли? ср. «кроПОТливый» — в котором есть и пот, и движение влаги) — вновь вспомним о «незастывшести», незавершенности мира. Лежащий герой (или двое) смотрит с земли вверх: деревья, иглы и жуки (подобные часовым винтикам с алмазными головками), а также «стекло стрекоз» представляются элементами часового механизма, которым часовщик управляет сверху, рассматривая их в увеличительное стекло. Часовщик здесь, очевидно, подобен Творцу, создающему мир и, в частности, время. Вслед за героями в своеобразный «сон» погружается и лес, оказывающийся в этот момент как бы вне движения времени (стоящего «на ремонте» у часовщика).

Далее, в пятой строфе, картина происходящего вновь дается глазами лежащих возлюбленных: в проникающих через вершины деревьев лучах солнца, осыпающихся иглах, силуэтах верхушек на синем небе будто бы проступает остановившийся полдень (ср. «полдень мира» (1, 137) в «Воробьевых горах»), фаустовское длящееся мгновение. Время «искусственно» переводится — вспомним о начальной сцене «Горя от ума», которое будет процитировано в шестой строфе («Счастливые часов не наблюдают»), когда Лиза переставляет часы, чтобы прервать затянувшееся ночное свидание Софии и Молчалина («Переведу часы, хоть знаю: будет гонка, / Заставлю их играть...»⁸).

Наверное, в подчеркнута насильственном переводе времени («часы в эфире / Переставляют», «их переводят», «сотрясают», «сеют тень», «мают», «сверлят») можно без оснований увидеть намек на вмешательство большевиков в движение времени, создание Декретного времени (Постановление Совнаркома от 30 мая 1918 года о переводе часов на два часа сверх солнечного). Можно вспомнить и то, что в 1918 году «главные часы страны» на Спасской башне Кремля после остановки во время обстрела юнкеров в октябре 1917 года были отремонтированы и начали исполнять «Интернационал».

⁸ Грибоедов А. С. Соч. в стихах / Вступ. статья В. М. Мещерякова; сост., подг. текста и прим. Д. М. Климовой. Л., 1987. С. 55 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Намек на неизбежное пробуждение, заложенный в грибоедовской цитате, отгрызается в последней строфе, где пробуждение / расставание парадоксальным образом связывается не с восходом, а с закатом (ср. знаменитый эпизод с соловьем / жаворонком из «Ромео и Джульетты»). Тут же, очевидно, возникает центральный подспудный мотив следующего стихотворения — мотив изгнания из рая. При этом «закатная» перспектива дана в подчеркнутой анафорой «кажется» двусмысленности: в «древность счастья облетает», «облетает» может означать как полет, так и падение (подобно «сотрясающимся» иглам хвойных), а в «лес закатом снов объят» «закатом», в первую очередь, относится к «снов», т. е. лес как бы готовится проснуться, сны заканчиваются.

Синтаксически и грамматически в стихотворении создается ощущение взгляда со стороны (глазами часовщика?) на происходящее в лесу и находящимся в нем влюбленных («те вдвоем, казалось, только спят»), которые отчасти владеют этим миром («он весь был их»), отчасти ему подчинены («что оставалось в мире целовать им»). Пространство леса и лугов также пассивно перед гиперболизированными законами мироустройства: «луга мутило», лес «пространством снов объят», «древность счастья облетает». Главным действующим лицом оказывается часовщик, осуществляющий тончайшую настройку («как под щипцами») времени, воплощенного в чем-то вроде огромных часов, составленных из элементов лесного пространства и неба над ним («синий циферблат», иглы хвои, «стекло стрекоз», «жучки с отливом»).

5. Спасское

Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском.
Не сегодня ли с дачи съезжать вам пора?
За плетнем перекликнулось эхо с подпаском
И в лесу различило удар топора.

Этой ночью за парком знобило трясину.
Только солнце взошло, и опять — наутек.
Колокольчик не пьет костоломных росинок,
На березах несмытый лиловый отек.

Лес хандрит. И ему захотелось на отдых,
Под снега, в непробудную спячку берлог.
Да и то, меж стволов, в почерневших обводах
Парк зияет в столбцах, как сплошной некролог.

Березняк перестал ли линять и пятнаться,
Водянистую сень потуплять и редеть?
Этот — ропщет еще, и опять вам — пятнадцать,
И опять, — о дитя, о, куда нам их деть?

Их так много уже, что не все ж — куролесить.
Их — что птиц по кустам, что грибов за межой.
Ими свой кругозор уж случалось завесить,
Их туманом случалось застлать и чужой.

В ночь кончины от тифа сгорающий комик
Слышит гул: гомерический хохот райка.
Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик
Видит, галлюцинируя, та же тоска.

(1, 193–194)

«Спасское» написано 4-стопным анапестом, с чередованием *жмжм* — отметим употребления этого метра у Пастернака в связи с осенью — ср. «Город», «Баллада»

(«Бывает, курьером на борзом...»), «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...», «Мельницы» и т. д. Центральным осенним мотивом стихотворения — осыпающиеся листья — задается в первых же строках. Вместе с перспективой скорого отъезда с дач возникает и предчувствие зимы. Заготовка дров («в лесу различило удар топора»), как кажется, с отзвуком некрасовского «В лесу раздавался топор дровосека...»,⁹ сопутствует необходимости покинуть «сад» — надо думать, с не менее актуальной чеховской нотой, аллюзией на «Вишневый сад» («съезжать вам пора?»).

Во второй строфе возникает сквозной для стихотворения мотив болезненности леса и тем самым всего мира: «знобило трясину», «костоломные росинки», «колокольчик не пьет», «лиловый отек на березах» (отметим, что лиловый цвет связывает стихотворение с двумя предыдущими — «лиловатым жаром» и «лиловыми топиями»). «Болезненность» пейзажа, очевидно, имеет фактическое объяснение: укорачивающийся день и повышенная осенняя влажность, подсказывающие наступление зимы, зимней спячки и смерти («Парк зияет в столбцах, как сплошной некролог»). Судя по всему, в этой строчке стволы деревьев каламбурно сопоставляются с типографскими столбцами газетного текста. Заметим, что поздней осенью 1910 года¹⁰ вся российская пресса наполняется «сплошным некрологом» Л. Н. Толстого. С другой стороны, в «почерневших обводах» можно увидеть мотив артистического или траурного грима (ср. «сгорающий комик» в последней строфе).

Видя покрытую листьями землю, герой раздражается серией риторических вопросов: «Березняк перестал ли линять и пятнаться, / Водянистую сень потуплять и редеть? / Этот — ропщет еще, и опять вам — пятнадцать, / И опять, — о, дитя, о, куда нам их деть?» В то же время за глаголом «потуплять» проступает не только общая семантика склонения вниз, но и стыдливое склонения головы, опускания взгляда (потупить взгляд), что поддерживается звуковой ассоциацией глагола «редеть» (становиться реже) с «рдеть» (покрываться краской — сложно себе представить парк, где опадающие листья только лишь желтые). Имплицированный мотив стыда согласуется и с «роптанием» мира (березняка: «Этот — ропщет еще...») против мироустройства (кроме того, в «ропщет» фонетически отзывается и отсутствующая «роща»).

Картина осеннего Спасского с еще не осыпавшимся березняком напоминает героям прошлое («и опять вам — пятнадцать»), их встречу здесь же за несколько лет до этой (заметим, обращение «дитя» напоминает и «дивный божий пустяк» из второго стихотворения). Задается двойственность временного измерения: если воспользоваться «внетекстовыми» знаниями о биографии Пастернака, нельзя не упомянуть, что именно на подмосковной даче в Спасском, у Штихов, поэт наблюдал развивающиеся романтические отношения Елены Виноград, будущей адресатки любовных стихов «Сестры моей — жизни» (равно как и нашего цикла) с А. Штихом — ее двоюродным братом. Мотив «и опять вам — пятнадцать» — впрочем, ей тогда было 14 — по-своему корреспондирует с мотивами «первородного греха»¹¹ и «изгнания из рая» (заметим, что герои впервые в нашем цикле представлены не вдвоем, слышны доносящиеся звуки, которые производят другие: удар топора, «переключка с подпаском»).

Таким образом, сквозь настоящее (завершение летне-любовной истории) всплывает прошлое (первая любовь героини).¹² Соответственно, в риторическом «о, дитя, о, куда нам их деть?», «их» прочитывается как «листья», а вместе с тем и годы, разделяющие настоящую и прошлую (ср.: «Стучатся опавшие годы, как листья / В садовую изгородь календарей» (1, 85), «Куда часы нам затесать?» (1, 139)) — их уже так много, что пора повзрослеть, пора прекратить «курлесить» и играть.

⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. С. 120.

¹⁰ Исходя из биографического контекста можно предположить, что приезды на дачу к Штихам в Спасское, где автор познакомился с Е. Виноград, которой посвящено стихотворение, имели место в 1909–1910 годах.

¹¹ Обратим внимание, что Штиху же посвящено стихотворение «Вчера как бога статуэтка...» о потере девственности.

¹² Ср. тургеневское пространство Нескучного сада, описанное в повести «Первая любовь».

В последней строфе герои съезжают (напомним, в начале: «съезжать вам пора»), уже с дороги, как бы галлюцинируя, видят бревенчатый домик и немедленно начинают тосковать. Тоска метонимически замещает героев и оказывается подобна смертной агонии комика, который слышит в бреду «гомерический хохот райка». Как кажется, несмотря на то что «хохот» очевидно подразумевает «профессиональный успех» комика, определение «гомерический», тем не менее, вносит некоторую двусмысленность. Актер будто бы и перед лицом смерти, умирая «на сцене», сталкивается с жестоким равнодушием «райка» (за которым, конечно, слышится маленький «рай» и тем самым абстрактное «высшее», божественное, с воспоминанием о смехе гомеровских богов). Этим сгорающим комиком, возможно, и является постепенно теряющий свою яркую осеннюю окраску и своих обитателей («с дачи съезжать нам пора») лес. Сегоднешний взгляд на прошлое демонстрирует хрупкость и уязвимость, болезненность того, что когда-то могло казаться смешным.

Кроме того, в соотнесенности леса с погибающим «комиком», быть может, содержится легкая аллюзия на недавно прогремевший балет И. Стравинского «Петрушка» (автор либретто — А. Бенуа), в котором главный герой был выражен в те же красно-желтые цвета, которыми, надо полагать, и «пятнается» лес Спасского. Впрочем, как известно, несчастно влюбленный Петрушка умирает отнюдь не от тифа. На наш взгляд, для начала 1920-х годов эта болезнь, в какой-то мере, выступает синонимом любой смертельной болезни (ср. в «Высокой болезни») и подытоживает общую «болезненность» мира. Собственно, само слово «тиф» происходит от греческого *tífos*, означающего лихорадку или бред, чем, вероятно, обусловлены галлюцинации.

На лексическом уровне бросается в глаза противопоставление «детского» (в связи с «о дитя» и «подпаском») — «пятнаться», «наутек», с сугубо книжными — «незабвенный», «зияет», «ропщет». Синтаксическими средствами людям в этом стихотворении отведена совсем небольшая роль, олицетворенные же элементы пространства то и дело пассивны, что подчеркнуто залогом и возвратными частицами или отрицаниями: «сентябрь осыпается», «знобило трясину», «колокольчик не пьет», хандрящему лесу «захотелось на отдых», «березняк перестал ли линять», листьям «случалось» и др. Эта пассивность людей и природы передает бессилие перед временем, приближающейся зимой, символической смертью («сплошной некролог»).

6. Да будет

Рассвет расколыхнет свечу,
Зажжет и пустит в цель стрижа.
Напоминанием влечу:
Да будет так же жизнь свежа!

Заря, как выстрел в темноту.
Бабах! — и тухнет на лету
Пожар ружейного пыжа.
Да будет так же жизнь свежа.

Еще снаружи — ветерок,
Что ночью жался к нам, дрожа.
Зарей шел дождь, и он продрог.
Да будет так же жизнь свежа.

Он поразительно смешон!
Зачем совался в сторожа?
Он видел, — вход не разрешен.
Да будет так же жизнь свежа.

Повелевай, пока на взмах
Платка — пока ты госпожа,

Пока — покамест мы впотьмах,
Покамест не угас пожар.

(1, 194)

Последнее стихотворение цикла написано 4-стопным ямбом с перекрестной рифмой и сплошными мужскими окончаниями, в двух первых строфах рифмы открытые. Во второй строфе перекрестная рифма сменяется парной, судя по всему, отражая ружейное «Бабах!». Надо полагать, сплошные мужские соответствуют заклинательной жизнеутверждающей интонации текста.

Стихотворение начинается с картины наступающего раннего утра: свеча больше не нужна, и в освещенном пространстве (за окном) появляется стремительно летящий и громко свистящий стриж, уподобленный лучу, пуле, стреле. Поэт устремляется к возлюбленной сообщить о начале нового дня (с очевидной фетовской ассоциацией — «Рассказать, что солнце встало...»¹³). Новость о как бы заново сотворенной, «свежей жизни» передается с присущей Пастернаку интенсивностью: фетовскому «пришел рассказать» соответствует «напоминанием влечу», полет героя и его «неожиданного известия» стремителя, как солнечные лучи, выстрел, стрижи (самые быстрые из пернатых, около 180 км в час). Заметим, что у того же Фета стрижи, вместе с обращением к возлюбленной, появляются и в «Жди ясного на завтра дня...», написанном тем же 4-стопным ямбом со сплошными мужскими окончаниями.

Уже в первой строфе появляется аллитерация на «ж», связывающая жизнь, ее новизну («свежа»), стремительность («стриж»), возлюбленную («госпожа»). В контексте цикла «жужжание» последнего стихотворения должно напоминать «темперамент, / Гудевший как ветвь жуком» из «Достатком, а там и пирами...», где поэт будто бы закликает не меняться героиню, так же, как здесь саму жизнь. Жизнь, таким образом, как и в «Сестре моей — жизни», приравнивается к возлюбленной.

Во второй строфе метафора пули / стрелы («пустит в цель...») разворачивается указанием на огненную природу выстрела («пожар ружейного пыжа»), у которой тройная мотивировка: огненный цвет (соответствующий рассвету и заре), дым («колыханье» погасшей свечи), звук «Бабах!» (как бы отражающий заклинание героя «Да будет так же жизнь свежа!»). Заря (она же рассвет) оказывается так же стремительна и кратковременна, как огонь выстрела и, в подтексте, счастье героев вместе.

Третья строфа построена как развернутая метонимия. Жались друг к другу, дрожа, очевидно, герои, а не «ветерок» и «прошедший зарею» дождь. При этом возможна и игра со звуком: стук падающих капель может напоминать дрожь от холода («зуб на зуб не попадает»), впрочем, за «дрожью», как кажется, может прочитываться не только холод, но и любовный жар. Потому и «смешон» дождь, как будто пытавшийся помешать их сближению (так в «Бедной Лизе» буря и дождь начались слишком поздно: «Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизинной невинности»¹⁴).

Следующая строфа целиком посвящена дождю, который, судя по всему, видится герою «соглядатаем» их счастья, мешающим, «сторожем», которому — парадоксально — «вход не разрешен». Отметим, что в рамках цикла прослеживается мотив присутствия «третьего-лишнего»: «В лесу» появляется «часовщик», наблюдающий за ними с неба, в «Спасском» — «чужой», которому туманом листьев «случалось застлать» кругозор. Вспомним также об аллюзии на «Горе от ума», где переставление стрелок часов должно разлучить возлюбленных («часов не наблюдают» и «испытаннейшие часы <...> переставляют»).

В последней строфе герой обращается напрямую к возлюбленной: «Повелевай», уподобляя ее даме на рыцарском турнире — «пока на взмах платка», «пока ты госпо-

¹³ Фет А. А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост. и прим. Б. Я. Бухштаба. Л., 1986. С. 236 (Библиотека поэта. Большая сер.).

¹⁴ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. Автобиография. Письма русского путешественника. Повести. С. 515.

жа». Повторяющиеся «пока» и «покамест» еще раз свидетельствуют о краткости свидания, которое будет прервано тем, что описано в первых строфах глаголами будущего времени, а здесь императивом («Повелевай...»), возможно обозначающим временной промежуток между настоящим и будущим (М. Л. Гаспаров указывал на подобное использование императива у Пушкина в классической работе «„Снова тучи надо мною“: методика анализа»). Императив присутствует и в заглавии, и в четырехкратном повторении в финалах первых четырех строф — в последней же нужно как раз поймать этот момент «покамест» (нарочито просторечно), продлить неминуемо кончающееся ночное любовное свидание. Тем самым «сюжет» пятой строфы относится к моменту «до» начала, до того, как наступит рассвет («покамест мы впотьмах»), до того, как потухнет «пожар ружейного пыжа» (в пятой строфе «пожар» — с очевидной двусмысленностью, пожар зари и пожар любви — «покамест не угас»). «Покамест не угас пожар» как будто суммирует четырежды повторенное «Да будет так же жизнь свежа».

Возвращение в «исходную» точку, до «изгнания из рая», в «Спасском» отражено и в ключевом рефрене стихотворения («Да будет так же жизнь свежа»), в котором естественно угадывается формула из самого начала Книги Бытия («Да будет свет», Быт. 1 : 3; «да будет твердь...», Быт. 1 : 6 и т. д.). Соответственно, ночное любовное свидание как будто предшествует творению мира, сотворению самого света («покамест мы впотьмах»). Кроме того, возможно, рефрен сближает концовки всех стихотворений цикла: «тешась», «О, *свежесть*, о, капля смарагда», «одуря наш мозг *молодой*», «*Счастливые* часов не наблюдают», «*хохот* райка» (курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.). Жизнь должна быть свежа, как ветерок и дождь, как свежо утро, мир, молодость, героиня и их чувства.

Как было сказано выше, мы не только предполагаем, что шесть стихотворений представляют собой отдельный цикл, но и что в нем предлагаются вариации на Книгу Бытия и тем самым вариации на сотворение мира как таковое. Именно этим объясняются угадываемые мотивы, некоторые из которых уже упоминались: Эдемского сада, грехопадения, изгнания из рая и создания мира (сотворения женщины) и др.

В первом стихотворении, задающем всему циклу «эдемскую огласовку», «дознания», которые «хороши», кажутся нам намеком на рефрен первой главы книги Бытия («И увидел Бог свет, что он *хорош*» (Быт. 1 : 4), «И увидел Бог, что *это хорошо*» (Быт. 1 : 10, 12, 21, 25), «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, *хорошо* весьма» (Быт. 1 : 31); курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.). С другой стороны, мотив как бы следовательского «дознания», требующего заполнения «бланка», расследования произошедшего, может восприниматься как указание на будущее «дознание», предшествующее изгнанию людей из рая (Быт. 3 : 9–24). В какой-то мере эти ассоциации легитимизируются и рифмой «хороши» — «души», аналогичной постоянной рифме стихотворения «Степь» (1, 140–141) («души» — «мураши» — «разрешит» — «запоросшит» — «парашют»), которая, как убедительно показал Р. Д. Тименчик в своей статье, может восприниматься как звукоподражание первым стихам книги Бытия в их оригинальном, древнееврейском виде.¹⁵

«Набор уставших цвеств пород», наполняющих Нескучный, наравне с «садом души» — вполне соответствует и саду предвечному, чьи «породы» создаются и именуется на страницах Ветхого Завета. Эта ассоциация как будто поддерживается и на уровне звукописи — сотворение растительности в Книге Бытия сопровождается рефреном «по роду» («да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя. Дерево плодovitое *по роду* своему плод... И стало так. И произвела земля зелень, траву, сеющую зелень *по роду* ее, и дерево, приносящее плод, в котором семя его *по роду* его...» (Быт. 1 : 11–12)).

Своеобразным намеком на мотив Сотворения мира может видеться и гитара, как правило, шести- или семиструнная, возникающая в конце «Нескучного» и контаминирующая

¹⁵ Тименчик Р. Д. Расписание и Писанье // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Темы и Вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана / Ed. by K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford, 1994. P. 70 (Stanford Slavic Studies; vol. 8).

мотив творчества с числительными, соответствующими дням Творения. Мотив отражения, заданный тут же («И окуная парк за старой / Беседкою в заглохший пруд») и вновь возникающий во втором, третьем и четвертом стихотворениях — быть может, варьирует «Дух Божий носился над водою» (Быт. 1 : 2). Отдельно хотелось бы отметить мотивы «срывания» («струны рвут») и, имплицитно, «вкусения» (звукотисная игра «скушен — Нескушен» в московской произносительной норме звучит не иначе как «скушен — нескушен»), как кажется, предваряющие дальнейшие вариации на тему вкусения плода и познания блаженства. Последующее наказание, выражающееся, в частности, в запрете на возвращение в Рай («И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни»; Быт. 3 : 24) — может соответствовать подчеркнутой огражденности, ограниченности Нескучного («От набережной и до ворот»).

Второе стихотворение представляется нам развернутой вариацией на тему искушения, связанного с женщиной. Как героиня искушается («бесами самолюбья») буржуазным образом жизни («Достатком, а там и пирами / И мебелью стилиа жакоб»), так герой, судя по всему, наблюдающий ее туалет, искушается самой героиней, любовью к ней («„С кой стати?“ / Любовь...»), к «дивному, божьему пустяку». Очередным намеком на мотив срывания плода видится и «капля смарагда / В упившихся ливнем кистях», где изумрудная «капля» может напоминать яблоко, традиционно воплощающее в живописи библейский «плод познания», а «кисти» в подтексте содержат и кисти рук, причесывающейся героини. Обратим внимание и на появление «детской» темы («Оставьте, / Вы хуже малых ребят»), развернутой в пятом стихотворении цикла, «Спасское» — традиционно соотносимое с ветхозаветным раем Царствие небесное открыто тем, кто «будет как дети» (Мф. 18 : 3).

В «Орешнике» описанный нами выше переворот мира с ног на голову, как кажется, в какой-то мере отражает произошедшее вкушение плода и следующее за ним познание добра и зла. «Свиданье малины с грозой», о котором мы писали выше, привносит в «бытийные» ассоциации цикла характерную скорее для раннего Пастернака вариативность христианской и античной мифологии. Кроме того, само название стихотворения «Орешник» бесспорно подкрепляет «плодовые» ассоциации. Подспудный сюжет о женщине, дающей мужчине плод (нимфа Ида и младенец Зевс), который мы попытались расшифровать в «свиданьи малины с грозой», поддерживается бытийными ассоциациями картины слияния неба и земли, о котором также см. выше.

Блаженство познания, как нам кажется, и становится центральной темой четвертого стихотворения цикла, «В лесу». Закономерно, экстатическое состояние по-новому увидевших мир героев, «познавших» его (и друг друга), контаминируется с уже эксплицитно присутствующими мотивами творения мира. Так образ мира, «мякнущего» на пальцах героев, обладая ярко выраженной творческой символикой, в то же время получает и эротические коннотации. Состояние между сном и явью, в котором находятся герои, как бы метонимически переносится на весь мир, «текущий» («Текли лучи. Текли жуки с отливом...»), «мутящийся» («луга мутило жаром лиловатым») от жары, будто бы возвращающийся в момент Сотворения — до затвердевания форм. Тем характернее, что над всей этой картиной доминирует богоподобная фигура часовщика-настройщика, повелевающего течением времени. Эти смысловые коннотации образа часовщика подкрепляются благодаря грибоевской реминисценции — переставляемые Лизой часы должны были прервать затянувшееся свидание влюбленных, чтобы их не застал вдвоем Фамусов-отец, в финале же комедии он грозит обоим изгнанием из Москвы. Подтверждением наших ассоциаций служит и интертекстуальная переключка: через строки о «лугах», которые «мутило жаром лиловатым», и сне «тех вдвоем» очевидно устанавливается связь с претекстом, к которому Пастернак уже обращался в первой книге стихов, стихотворением Гумилева «Сон Адама»: «Лиловые тени скользят по лугам...».¹⁶

¹⁶ Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 156 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Таким образом, ощущение причастности влюбленных творению мира, судя по всему, как и в «Степи», опосредованное эротическим подтекстом, обманчиво, «древность счастья облетает», изгнание / наказание неизбежно. Это и становится основной темой пятого стихотворения цикла, «Спасское», в названии которого парадоксальным образом ощущается сотериологический посыл. Болезненность, которой охвачен осенний пейзаж, поддерживается чеховско-некрасовской нотой, быть может подсказывающей даже наличие в лесу отца. Желание библейских героев спрятаться от него, как уже сказано выше, можно увидеть в глаголах *застлать* и *завесить*. Этот мотив прикрывания наготы листьями мы предлагаем прочесть как намек на стесняющихся своей наготы после грехопадения (осенние листья и туман тем самым «варьируют» листья смоквицы). Напоминание о первородном грехе, о предвечной вине человека перед Богом (а заодно напоминанием о потере невинности), судя по всему, и видится герою в играх его подружки с листьями («И опять, — о, дитя, о, куда нам их деть? / Их так много уже, что не все ж — куролесить»), и в этом отношении нам кажется резонным вспомнить об этимологии слова «куролесить» (петь «Помилуй Господи!»).

Характерен «гомерический хохот райка», возникающий в финале стихотворения — ясно, что в данном случае «раек» обозначает не только верхние ярусы зрительного зала, но и, собственно, «рай». «Гомерический хохот» продолжает отмечавшееся нами дублирование ветхозаветных и античных мотивов (не забудем, что в «Спасском» подразумевается героиня по имени Елена, что вызывает естественные ассоциации с Еленой Прекрасной и, соответственно, яблоком раздора), кроме того, становится как бы финальным аккордом разрыва героев с раем и его Создателем.

Финальное стихотворение вновь повторяет уже возникавшие мотивы: творения, блаженства, грехопадения и изгнания. Очевидный бытийный рефрен («Да будет») как бы возвращает героев и читателей к началу цикла, истории их любви, истории человечества. Характернейший для поэтики Пастернака «фаустианский» прием, возвращение мира в райское («Степь как до грехопадения») или даже предшествующее сотворению состояние («хаос опять выползает на свет, как во времена ископаемых») и фиксация этого момента («Да будет так же жизнь свежа»). Отметим, что во «влюбленности неприкаянного бога» (1, 155) («Любимая — жуть! Когда любит поэт...»; курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.) анаграммируется имя героя, имплицитно присутствующего и в «Да будет»: «Зарей шел дождь, и он продрог <...> Он поразительно смешон! Зачем совался в сторожа?» Нам кажется, что, как гром в стихотворении «Счастье» («И, как Каин, / Там заштемпелеван теплом / Окраин, забыт и охаян, / И высмеян листьями гром...» (1, 94)), дождь, не сумевший предотвратить свидание героев (а значит и грехопадение?), — уподобляется Каину (который не сторож брату своему — Быт. 4 : 9). В финале же «покамест мы впотьмах» как будто бы снова возвращает к первым дням творения, до создания светил. Заметим, что здесь, как это часто бывает у Пастернака, любовь Адама к Еве оказывается силой принципиально тождественной творческой силе Создателя, а соответственно, промежуточные состояния (мира — до окончательного сотворения, райского блаженства — до изгнания, человечества — до первого убийства) — эквивалентными метафорами для изображения момента наивысшей власти художника над мирозданием. Именно в этом мы и видим назначение вариаций на темы первых глав Книги Бытия — как и вариации на темы Пушкина, Шекспира, Гете, Чайковского, Шопена, это, прежде всего, вариации на тему слияния творчества и мироздания, на тему рождения искусства (всегда повествующего «о своем рождении» (3, 185)).