

Л.Л. Горелик

«СПЕКТОРСКИЙ»

БОРИСА

ПАСТЕРНАКА




**Министерство образования РФ  
Смоленский государственный педагогический институт  
Кафедра истории и теории литературы.**

**Л.Л.Горелик**

**Роман в стихах Бориса Пастернака  
«Спекторский»  
в контексте русской литературы**



**Смоленск 1997**



В предлагаемой вниманию читателя книге роман в стихах Б.Пастернака «Спекторский» и примыкающая к нему «Повесть» рассматриваются в тесном единстве. «Повесть» комментирует изображенные в «Спекторском» характеры, а также содержит ключи к некоторым темам и идеям «Спекторского». Л.Л.Горелик обнаруживает многочисленные переключки романа в стихах Б.Пастернака с произведениями А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, А.Белого, что позволяет по-новому осмыслить образы и фабульные мотивы «Спекторского». Книга рассчитана на специалистов-филологов, студентов и на всех, кто интересуется творчеством Б.Пастернака.

- © Автор, 1997.
- © Смоленский государственный педагогический институт, 1997.
- © Оформление Л.С. Журавлевой

## Предисловие

Роман в стихах Б.Пастернака «Спекторский» имеет трудную судьбу. Он был задуман и осуществлен слишком рано, когда события революции и гражданской войны, которые должны были стать центром изображения в «Спекторском», еще не отодвинулись в историческую перспективу ни в истории страны, ни, что важнее, в сознании автора; это затрудняло и, может быть, делало, принципиально неосуществимым их объективный анализ.

Теперь уже совершенно очевидно, что воспринимавшийся многими современниками как «вневременной» поэт, «небожитель», Б.Пастернак остро ощущал время, как и пространство. Именно поэтому создание произведения, подводющего итоги историческим событиям, знаменующим конец одной эпохи и начало новой эпохи, событиям, которых он был свидетелем, имело для него такое значение.

«Спекторский» задумывался как подведение итогов исторических катаклизмов, сотрясавших страну в первой четверти XX века. Замысел такого произведения возник в сознании Б.Пастернака очень рано [1]. «Спекторскому» суждено было стать всего лишь одним из подступов к осуществлению этого замысла более чем через двадцать лет в романе «Доктор Живаго».

Вместе с тем роман в стихах «Спекторский» следует рассматривать как итог раннего творчества Б.Пастернака. Завершенный сразу после исторических поэм 20-х годов, в которых, возможно, в какой-то мере проявлено стремление Б.Пастернака найти общий с новой эпохой язык [2], «Спекторский» отличается от них большей ориентацией поэта на свои ранние творческие принципы [3].

В романе в стихах «Спекторский» чрезвычайно сильны традиции литературы постсимволизма. Наиболее очевидно проявляются они в многослойности произведения. «Спекторский» принадлежит к тем сложным постсимволистским произведениям, которые строятся на нескольких углубляющих друг друга подтекстах. Задачу выявления и исследования этих подтекстов ставим мы перед собой в предлагаемой вниманию читателя книге.

Новизна предлагаемой работы состоит в том, что «Спекторский» рассматривается в ней в единстве с «Повестью». На близость этих произведений, на то, что писалась «Повесть» как бы в дополнение к роману в стихах, указывал и сам автор, и все, прикасавшиеся к «Спекторскому» [4]. Однако в данной книге мы рассматриваем «Спекторского» и «Повесть» не как произведения взаимодополняющие, а как одно произведение – роман в стихах и прозаический комментарий к нему.

На наш взгляд, уяснить непростые отношения «Спекторского» и «Повести» можно лишь учитывая жанровую специфику «Спекторского». На фантасмагоричность «Спекторского» как на признак жанра романа в стихах

указал Ю. Н. Чумаков [5]. Сходство «Спекторского» как жанрового построения с «Евгением Онегиным» он увидел во «внефабульном движении содержания», свойственном обоим произведениям [6]. Эту же особенность жанра романа в стихах Е. С. Хаев называет «сложностью сюжета из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов» [7]. Таким образом, оба исследователя отмечают, что отсутствие фабульной четкости – едва ли не неперемное условие жанра романа в стихах. Эта мысль подтверждается и работами последнего времени. Как подчеркивает В. С. Баевский, «Евгений Онегин» — роман не только о Татьяне, Онегине и Ленском, но и о Поэте, создающем свой роман. Оказывается, что для понимания романа в стихах как единства внефабульные мотивы столь же важны, как и фвбульные [8].

Кроме фабульной фрагментарности, с пушкинским романом в стихах сближает «Спекторского» наличие образа автора, лирических отступлений и прозаического комментария. Таким прозаическим комментарием к «Спекторскому» является «Повесть».

Слово «повесть» в заглавии употреблено в значении, близком древнерусским повестям – как указание на повествование, на то, что это рассказ о событиях. Значение это имеет смысл, в чем-то противоположный роману в стихах, подчеркивая свойственную жанру романа в стихах лиричность. Прозаическая «Повесть» – разъяснение романа в стихах, комментарий к нему, без которого трудно, а может быть и невозможно, понять роман. И так же трудно понять «Повесть», не учитывая ее специфического отношения к «Спекторскому» как комментария.

За книгу о «Спекторском» мы взяли потому, что хотя роман в стихах Б. Пастернака, в общем, не обойден вниманием исследователей, образы произведения и даже сама фабула, на наш взгляд, до сих пор не вполне прояснены.

«Спекторский» и «Повесть» писались в тяжелое для Б. Пастернака время, в переломные годы. Замысел романа менялся в процессе его написания [9]. Задуман он был как произведение о революции и гражданской войне, однако фабулу его составили две любовные истории. Прозаическую «Повесть» Б. Пастернак написал, чтобы подробнее осветить тему революции и войны, о которой не все казалось ему возможным сказать стихами [10]. Однако тема войны лишь слабо намечена в «Повести» образом матроса Фордыбасова да намеком на братьев Лемох, основное же внимание, как и в романе в стихах, в повести уделено очередной (третьей по счету) влюбленности героя. Тем самым фабула, по первой видимости, лишь осложняется. Тем не менее Б. Пастернак считал возможным не только «Повесть» опубликовать как законченное произведение, но и, приписав заключительные главы, объявил законченным роман в стихах. Исследователями отмечалась обрывочность и даже «скомканность» «Спекторского» [11].

Выявление подтекстов и обращение к «Повести» как к комментарию позволяет увидеть произведение как композиционное и тематическое единство.

## Глава 1. ДИАЛОГИ С Л.Н.ТОЛСТЫМ В «СПЕКТОРСКОМ» И «ПОВЕСТИ»

Присутствие толстовской темы в творчестве Б.Пастернака неоднократно отмечалось. В «Спекторском» и «Повести» влияние Л.Толстого проявлено сильно и определено. Оно буквально пронизывает оба текста, становясь иногда той лакмусовой бумагой, которая выявляет глубинные идеи произведения. Рассмотрим последовательно, как раскрывается толстовская тема в этих текстах.

### 1. НАТАША

Наташа, сестра Спекторского, приезжает к нему с Урала, но она – коренная москвичка, мы узнаём об этом из «Повести». Если в «Спекторском» Наташа с братом бегает только по магазинам, а взгляды ее выражаются в коротком диалоге, когда она трафаретными фразами упрекает брата в политической индифферентности, то в «Повести» и этот приезд Наташи в Москву, и вообще ее личность освещены гораздо подробнее.

Главное Наташино дело, составляющее предмет ее гордости и основу самоуважения – ее принадлежность к кругам революционной интеллигенции. Будучи старше брата на пять лет, Наташа успела принять участие в событиях 1905 года, во всяком случае, она считает, что имеет к ним отношение. Таков и ее муж – фабричный врач Павел Павлович Калязин, таковы ее друзья, которых она посещает в Москве.

В «Повести», как и в «Спекторском», Наташа нарисована с иронией. Ирония возникает потому, что дело, которым так гордится Наташа – ее революционная деятельность – воспринимается автором романа и Спекторским как мертвое и не имеющее отношения к действительности, в том числе и революционной. Позволим себе довольно большую цитату, представляющую собой изложение взглядов на революцию Наташиных друзей с одновременной авторской – откровенно ироничной – оценкой этих взглядов и самой революционной деятельности Наташиного интеллигентского кружка: «О прошлом не говорили потому, что в глубине души все они знали, что революция будет еще раз. В силу самообмана, простительного и в наши дни, они представляли себе, что она пойдет как временно снятая и вдруг опять возобновляемая драма с твердыми актерскими штатами, то есть с ними со всеми на старых ролях. <...> глубоко веря во всенародность своих идеалов, они все же были такого толка, что считали нужным эту уверенность свою поверять на живом народе. И тут, убеждаясь в полной, до известной поры, бытовой причудливости рево-

лоппи на широкий, рядовой русский взгляд, они могли справедливо недоумевать, откуда бы взяться еще новым охотникам и посвященным в такое обособленном и тонком деле» (107) [1].

Революционная деятельность Наташи и ее друзей обособлена от жизни. Они сравниваются с актерами, играющими заученные роли в устаревшей драме. Убеждаясь, что «живой народ» понимает это «дело» – революцию – иначе, они тем не менее продолжают свои не связанные с жизнью роли играть.

Тема противостояния действительности, «живой жизни», с одной стороны, – и фальши, искусственного жизнестроения, с другой, выкристаллизовалась в ранней прозе Б.Пастернака из размышлений о Л.Н.Толстом. Уже в рассказе Б.Пастернака «Письма из Тулы» действительность, лишенная фальши и самолюбования жизнь, соотносится с личностью Л.Н.Толстого и становится для автора меритом нравственности и творчества [2]. На протяжении всей жизни Б.Пастернака эта идея продолжала оставаться одной из основных в его мировоззренческой и эстетической системах, по-прежнему сохраняя для него связь с творчеством и личностью Л.Н.Толстого [3].

Наташа и ее друзья страшно далеки от действительности. Учитывая авторскую ироничность в описании этого узкого круга, хочется сказать «страшно далеки от народа». В поведении Наташи и – особенно – ее мужа подчеркивается ненатуральность, подражательность. Взяв на себя роли передовых русских интеллигентов, как они изображались в литературе, Наташа и Павел Павлович видят себя и окружающее в искаженном свете.

В некоторых чертах семейство благополучной Наташи пародирует семейство Наташи Ростовой в эпилоге «Войны и мира», в период, когда начинается декабристская деятельность Пьера. Живущая в своем усольском доме в обстановке, близкой к семейной идиллии (как и в «Войне и мире», неоднократно упоминаются дети, уют жилища, еда), Наташа, как и ее тезка из романа Л.Н.Толстого, понимает и поддерживает революционную деятельность мужа – крупного, с басистым голосом и деланно простецкой манерой поведения мужчины. Неуклюжесть, простота в общении, свойственные толстовскому Пьеру, являются и основными свойствами маски, пародийно копируемой неискренним П.П.Калязиным. Вот сцена встречи Сергея Спекторского с мужем сестры в «Повести»: «Через минуту он уже тонул в <...> зятинных объятиях. У того в кулаке осталась подковырка для вскрыванья консервов, и он бросился к Сереже с рукой, отведенной наотлёт. Это, вместе с торчавшей из кармана слуховой трубкой, несколько испортило сладость лобзаний, как материализовавшаяся на ощупь искренность. <...> Поперёк коробок посыпались расспросы, отрывистые и деланно простецкие. Сережа стоял, радовался и недоумевал, зачем дурака ломать, когда можно им быть по-природному, не стараясь. Они не любили друг друга» (146).



Возможно, ирония автора по отношению к Павлу Павловичу Калязину проявляется и в том, что он наделяет его фамилией, напоминающей фамилию прославившегося в 1905 году террориста И.П.Каляева, и именем самого радикального из апостолов. Имя мужа Наташи создает образ «культурреволюционера». Не случайно Б.Пастернак назовет Павлом Павловичем и Антипова-Стрельникова в "Докторе Живаго".

Наташа, ее муж, ее друзья подражают вычитанным в книгах образцам, демонстрируя в то же время чуждость действительности, чуждость реальным жизненным пространствам. Б.Пастернак подробно перечисляет в «Повести» московские улицы, на которых живут друзья Наташи: Воздвиженка, Газетный, Камергерский, Георгиевский переулки. «Все обзавелись семьями, у всех, кроме определившихся по литературной части, были дети. Не все, разумеется, были похожи друг на друга, и жили никак не кучею, а врозь, кто на какой улице...» (106). Ирония этой фразы относится как раз к тому, что улицы друзей Наташи слишком похожи одна на другую. Это центральные, «интеллигентские» улицы, в которых культурные традиции проявлены сильнее, чем реальная жизнь.

Последнее становится очевидным в сцене возвращения Спекторского с вокзала, описанной в романе в стихах. Только после отъезда Наташи с ее надуманными представлениями о жизни «действительность, как выпавшийся зверь», демонстрирует себя Спекторскому и читателю. Отношение реальной действительности к Наташе выражено при этом недвусмысленной фразой: «Она не выносила пустомель» (353).

## **2. МОСКВА МАРИИ ИЛЬИНОЙ**

Подлинное жизненное пространство Москвы является в романе в стихах, предвзято появлению антипода Наташи – Марии Ильиной. Во Вступлении к роману в стихах Мария названа «москвичкой». Как отмечается во многих исследованиях, прообразом ее была Марина Цветаева, в стихотворениях которой большое место занимает тема Москвы. Образ Марии Ильиной концентрирует в себе черты подлинности, правдивости, отсутствия самолюбования – черты, являющиеся непременным условием творчества в эстетической системе Б.Пастернака.

Как обычно у Б.Пастернака, одной из характеристик персонажа становится сопутствующее ему пространство. Появление Марии Ильиной предвзряется в романе в стихах темой застав.

Тема застав является как вариация цветаевской интерпретации заставы – сродоточия ужаса жизни и близости отчуждения. В цикле М.Цветаевой из двух стихотворений «Заводские» (1922 год) застава, городская окраина вопиёт о страшном суде и требует мести голосом заводских труб:

*В надъишанную сирость чайной  
Картуз засаленный бредёт  
Последняя труба крайны  
() праведности вопиёт, <...>  
Как в вашу бархатную сытость  
Взрывается их жалкий вой!  
Какая заживо-зарытость  
И выведенность на убой!<...>  
К отчаянью трубы заводской  
Прислушайтесь – ибо зовёт*

*Завод. И никакой посредник  
Уж не послужит вам тогда,  
Когда над городом последним  
Взрвёт последняя труба.*

[4]

Быт окраин изображен в ее «Поэме заставы» (1923 год):

*Ад? – Да.  
Но и сад – для  
Баб и солдат,  
Старых собак,  
Малых ребят.*

[5]

В «Спекторском» застава вмещает все эти цветаевские мотивы. Окраина – граница города и природы – является как средоточие низкого быта и стихийной свободы, какой не может быть на центральных улицах города. Одновременно она предупреждает о грядущем возмездии:

*Затянутый всё в тот же жёлтый жар  
Горячей кожи, надушённой амброй,  
Пылил и плыл заштатный тротуар  
Раздувши ставни, парные, как жабры,*

*Но по садам тягучий матерьял  
Преобразался, породнясь с листвою,  
И одухотворялся, и терял  
Все, что на гулкой мостовой усвоил. <...>*

*И мрак бросался в головы колонн.  
Но крупнолистный, жёсткий и тверёзый  
Пивным стеклом играл зелёный клён  
И ветер пелену сбрасывал с берёзы.* (352-353) [6]

Застава – жесткая действительность. Это изображение душных предреволюционных городских окраин, далёких от книжных идей и фраз. В соотносённости с образом Марии Ильиной застава – подтверждение подлинности героини.

Таким образом, Наташа и Мария Ильина являют в себе восходящее к Л. Толстому противопоставление творческого, живого и нетворческого, мёртвого отношения к действительности. Первое связано с поэтом Марией Ильиной, а второе – с воображающей себя революционеркой Наташей.

Однако появление Марии Ильиной соотносится не только с темой застав, но и с изображением Москвы вообще, города как такового. Город является, как голодный зверь. Больше всего он напоминает волчицу. Кроме того, упоминаются семь холмов:

*Голодный город вышел из берлоги,  
Мотнул хвостом, зевнул и раскатил  
Тележный гул семи холмов отлогих.* (353)

Ю.Н. Чумаков увидел в этом изображении аллюзию на идею «Москва – Третий Рим» [7]. Почему появляется этот образ в «Спекторском»?

Возможно, он связан с цветаевским подтекстом образа Марии. Москва в стихотворениях М. Цветаевой – это «купола, колокола, гробницы царей и цариц, Кремль...» [8]. Добавим – это «семь холмов, как семь колоколов», это «огромный странноприимный дом».

Но возможно, образ Третьего Рима имеет в «Спекторском» и более глубокие корни, чем цветаевский подтекст. Рассмотрим подробнее пространство, связанное с Марией Ильиной.

Более узкое пространство Марии, локус её дома, тоже противопоставляет её Наташиному кругу. Мария живёт в разрушающейся обстановке старинного культурного московского уклада, но всё здесь подлинное. Мария – хранительница «склада обломков» предшествующей культуры. Этот «амбарный хлам» «породистой встарь» жизни принадлежит ей по праву наследства. Однако локус дома, где хранятся вещи рушащегося культурного уклада, не единственный для Марии и не главный для нее.

Суть её творческой природы ещё полнее выражена в другом локусе – в пространстве природы, почти сверхъестественным образом проникающей в её захламленный дом, создающей его особую атмосферу жизни и творчества:

*Холодный ветер, как струя муската,  
Споласкивал дыханье. За спиной  
Затягиваясь ряскою раскатов,  
Прудилось устье ночи водяной.*

*Вздохали ветки. Заспанные прутья  
Потягивались, стучались, текли,  
Валились наземь в первых каплях ртути,  
Приподнимались в серебре с земли.*

*Она ж дрожала и, забыв про старость,  
Влетала в окна и вонзала киль,  
Распластывая облако, как парус,  
В миротворенья послужную быль.*

(360) [9]

Постоянными участниками встреч Спекторского с Марией являются врывающиеся в окна дожди и грозы. «Сходящая с неба вода, как новый образ связи мира трансцендентной реальности с миром эмпирической действительности пронизывает мирозерцание Б. Пастернака», – писал В. Франк [10]. Дождь в мифологии – плодотворящее начало. Всё вместе – встречи Спекторского с Марией, дождь и гроза – имеет в вышеприведенных строчках название: «послужная быль миротворенья», иначе говоря, – извечно повторяющийся процесс творчества.

Знакомство Спекторского с Марией состоялось весной. Их встречи приходятся на первую половину лета. Дождь, гроза, молния – очень важные атрибуты летних аграрных славянских обрядов, связанных с днями Ивана Купалы (24 июня) и Перуна, который после принятия христианства отождествляется в народном сознании с Ильёй (Ильин день – 20 июля).

В языческих обрядах аграрный комплекс сливается с эротически-брачным. На купальскую мифологию указывает мерцающий в тексте романа в стихах намёк на мотив инцеста. В основе купальского мифа о кровосмесительном браке брата и сестры (иногда близнецов), воплощаемых двухцветным цветком Иван-да-Марья, лежит идея о взаимосвязи двух полярных противоположностей – огня и воды [11]. Огонь и вода постоянно присутствуют в описании встреч Спекторского и Марии. В сцене свидания они – как близнецы:

*Тут целовались наяву и вживе,  
Тут, точно дым и ливень, мга и гам,  
Улыбкою к улыбке, грива к гриве,  
Жемчужинами льнули к жемчугам.* (360)

«Дым» и «ливень» прямо указывают на купальскую мифологию: сходство подчеркивается анаграммой «мга» и «гам».

С купальской мифологией связана и возникающая в следующей строфе картина брачных игр молний и грома:

*Меж блюд и мисок молнии вертелись,  
А следом гром откормленный скакал.* (360)

Родство Спекторского и Марии обусловлено творческой направленностью личности, в высокой степени свойственной каждому из них. Спекторский – вначале музыкант, потом литератор, Мария Ильина – поэт. Сходство своё с Марией Спекторский видит сразу:

*Над пропастью сидела и молчала  
По внешности – насмешница, как он.* (357)

Оба они «витают вёрст за сто».

Атрибуты плодородного дождя, грома и молнии ещё в большей степени, чем с купальскими обрядами, связываются с культом Перуна. «После победы Перуна над врагом освобождаются воды (в архаических и боковых трансформациях – скот, женщина, похищенная противником Перуна) и проливается дождь. Поэтому наиболее очевидной интерпретацией мифа о Перуне (имеющего у славян и другие возможные истолкования) является его истолкование как этнологического мифа о происхождении грома, грозы, плодородного дождя.

<...> Обряды вызывания дождя обычно включают обливание женщины...» [12]. Можно предположить, что фамилия Марии Ильиной – намёк на связь её с мифологическим образом Перуна-Ильи, а точнее, с мифологией летнего земледельческого цикла [13]. В основе её личности – творческое, преобразующее землю начало, которому посвящён этот славянский миф.

В связи с темой земледельческого мифа дополнительное значение приобретает соседствующая с ней в «Спекторском» тема «земляных работ». Так называет автор ремонтные работы, разворачивающиеся вокруг квартиры Марии Ильиной. Л. Флейшман связывает земляные работы, грозящие разрушить квартиру Марии Ильиной – оплот отживающей предшествующей культуры – с революционными действиями [14]. В то же время, обращаясь к обра-

зам революционеров братьев Лемох, Л.Флейнман отмечает семантическую игру слов «мох» и «лемех», содержащуюся в их фамилии и подчеркивающую противоположность личностей двух братьев. «С одной стороны – естественное покрытие, защита земли; с другой стороны. орудийное вмешательство в жизнь земли, взрыхление пластов. Ясна связь обоих вариантов с темой земляных работ [15]. Ремонт, земляные работы, грозящие поглотить квартиру Марии, несут в себе эту двойную семантику.

Земляные работы недвусмысленно связываются со «смутой» и с военными действиями:

*И всюду, сея мусор, точно смуту,  
Ходило море земляных работ.* (358)

У каменщиков

*...курились бороды и ломы,  
Как фитили у первых пушкарей.* (358)

С другой стороны, это действие, преображающее жизнь, имеющее оттенок творчества:

*Многолошадный, буйный, голоштаный,  
Двууглекислый двор кипел ключом,  
Разбрасывал лопатами фонтаны,  
Тянул, как квас, полки над кирпичом.* (358)

То, что земляные работы связаны для Б.Пастернака с темой плодородия и языческими обрядами, подтверждается стихотворением «Летний день», в котором земляная работа соотносится с купальскими обрядами:

*У нас весной до зари  
Костры на огороде  
Языческие алтари  
На пире плодородья...*

*Я за работой земляной  
С себя рубашку скину...* [16]

Конечно, это стихотворение написано через десять лет после «Спекторского». Однако то, что выражение «земляная работа» в обоих произведениях соотносится с купальскими обрядами, подтверждает неслучайность этого

сочетания и связанность темы земляных работ с творческим преображением действительности. Нам кажется особенно важным, что описание ремонта перекликается с пространством Москва – Третий Рим, данным в предыдущей главе.

Во-первых, действительность опять сравнивается со зверем:

*Показывались горловые связки.  
Дыханье щелью разевало пасть.* (358)

Во-вторых, охваченный ремонтом двор имеет черты, напоминающие о жизни Древней Руси: кроме «первых пушкарей» упоминаются квас, полки, бороды рабочих; двор Марии два раза назван «многолошадный, буйный, голоштаный», что вызывает в памяти скорее картинку из древнерусской земледельческой или военной жизни, чем организованный труд по ремонту дома.

Пространство Москва – Третий Рим, накладываясь на описание земляных работ, приобретает на этот раз некоторые оценочные характеристики. Главная из них – противоречивое сочетание разрушительного и созидающего начала.

Таким образом, можно уже с большой долей уверенности говорить о том, что тема Третьего Рима выходит за пределы цветаевского подтекста образа Марии Ильиной и имеет в виду какие-то более отдалённые аллюзии. Обращение к «Повести» показывает, что тема Третьего Рима появляется в «Спекторском» как знак темы Восток-Запад, активно обсуждаемой в русском образованном обществе с середины XIX по начало XX века. Тема эта воспринималась многими российскими писателями и мыслителями как основополагающая для решения вопроса об исторических судьбах России – о путях её развития в прошлом и будущем. В романе в стихах «Спекторский», задуманном как осмысление одного из крупнейших поворотов в жизни России, Б.Пастернак обращается к идеям, будоражившим русское общество накануне этого знаменательного поворота. Более чёткое отображение темы Восток-Запад мы находим в «Повести» в связи с образом Анны Арильд.

### **3. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» КАК ЗЕРКАЛО АННЫ АРИЛЬД ТОРНСКОЛЬД.**

Образ одинокой женщины, иностранки, гувернантки или компаньонки в богатом доме, неоднократно появлялся в произведениях русских писателей конца XIX- начала XX века. Этот образ выполняет заметную роль или даже является центральным в таких шедеврах русской литературы, как пьеса А.П.Чехова «Вишнёвый сад», его рассказ «Дочь Альбиона», стихотворение И.А.Бунина «Одиночество» 1915 года («Худая компаньонка, иностранка...).

Общими, объединяющими качествами для образов Шарлотты, мисс Тфайс и «похожей на зебру» героини стихотворения И.А.Бунина является их одиночество, непреодолимость которого отчетливо раскрывается через ироническое отношение окружающих. Русское окружение всех трёх «компаньонов-иностранок» воспринимает их шаржированно. Сущность конфликта этих двух сторон заключается в невозможности преодоления пролегающей между ними бездны языковых, культурных, социальных различий. Сам автор, будучи не в силах преодолеть этих барьеров разъяснить, также занимает ироническую позицию.

Автор «Повести» вместе со своим героем Сергеем Спекторским уже не иронизирует, а предпринимает попытку исследования. Образ Анны Арильд включается им в важную для понимания не только «Повести», но и неразрывно связанного с ней романа в стихах «Спекторский» тему «Россия и Европа».

Образ Анны Арильд в «Повести» может быть вполне понят только в соотнесённости с образом Марии Ильиной в «Спекторском».

С датчанкой Анной Арильд Сергей Спекторский познакомился ровно через год после знакомства с Марией Ильиной (начало лета 1913 года – начало лета 1914 года). Образ Анны имеет некоторые чисто внешние переклички с образом Марии: обе они носят траур [17], у них сходное происхождение – из культурной семьи с традициями и с корнями (тут важна глубинная связь с бунтующим аристократическим родом: среди предков Анны – Мария Стюарт, о Марии же сказано, что у нее причёска «а ля Ченчи» – обе женщины связаны с характером гордым, не случайно привлёкшим внимание поэтов-романтиков). Наконец, обе они пересекают границу между Европой и Россией – но в разные стороны. Обе отмечают, что по другую сторону границы понятия, мысли, взгляды меняются. «В тот день, как вещи будут у Шиперки (т.е. в ломбарде, после чего Мария сможет выехать за границу – Л.Г.) я, вероятно, их переменно,»- записывает в блокнот Мария Ильина.» С первого взгляда я её не разобрала. И потом, ведь это родилось по ту сторону границы, за Вержболовом...» – говорит Анна Арильд.

Немаловажно и то, что встречи с обеими женщинами связаны с темой дождя, что вход в квартиру Анны по винтовой лестнице напоминает вход в квартиру Марии («Где всё это было уже раз?» – думает Сергей, впервые поднимаясь по неизвестной ему ранее лестнице в комнату Анны) и что, сделав предложение Анне, Сергей тут же вспоминает о Марии.

Анна и Мария явно перекликаются, сопоставляются автором. В чём же суть этого сопоставления?

Анна Арильд Торнскольд – жительница не России, а Европы. Датчанка, она разговаривает с Серёжей по-немецки и по-английски, слуги зовут ее «француженка». Можно сказать, что она связывается автором не с опреде-



ленной страной, а в Европой вообще. Скандинавское же её происхождение напоминает об ибсеновских женских образах (Ибсен упоминается в «Повести»), так популярных в начале XX века в России и таких близких русским.

Будучи «европейкой» и попав в России в унижительное для её достоинства при её уровне образованности положение, она много рассуждает о русской ментальности и об отношении к женщине в России. Вот суть её суждений: «Вы хуже французов. Вам надо наделить женщину какой-нибудь скверной тайной, чтобы поверить в её существование. <...> Я не видала русской деревни. А в городах ваша падкость к закоулкам показывает, что вы живёте не своей жизнью и, каждый по-разному, тянетесь к чужой. Не то у нас в Дании» (113). В ответ Серёжа возражает, что «все её мысли о сластолюбьи – живой Толстой, то есть самое русское из всего, что достойно этого званья» (113).

За образом Анны Арильд, не только за её рассуждениями, но и за поведением, действительно скрывается «живой Толстой», и прежде всего «Крейцера соната».

Помимо сходства в сути рассуждений, на это указывают несколько косвенных переключек речей Анны с текстом повести Толстого.

«Вы хуже французов говорит она о стремлении русских унижить женщину нравственно, проникнуть ей в душу и «наделить скверной тайной», тогда ей «нет цены». У Толстого читаем: «Разврат ведь не в чём-нибудь физическом, ведь никакое безобразие физическое не разврат; а разврат, истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине...» [18]. В массовом сознании «французь» соединяются именно с физическим развратом. Л. Толстой называет несколько раз в «Крейцеровой сонате» особо распущенных молодых людей «парижане» [19].

Роль косвенного намёка на «Крейцерову сонату» выполняет и упоминание Арильд о евреях. Л. Толстой сравнивает положение женщин с положением евреев, наиболее бесправной, как известно, в тот период времени нации: «Точно так же, как евреи, как они своей денежной властью отплачивают за своё угнетение, так и женщины.» А, вы хотите, чтобы мы были только торговцы. Хорошо, мы, торговцы, завладеем вами,» – говорят евреи. «А, вы хотите, чтобы мы были только предмет чувственности, хорошо, мы, как предмет чувственности, и поработим вас,» – говорят женщины» [20]. В «Повести» же, рассуждая о положении женщины в России, Арильд неожиданно для читателя вставляет фразу о ненавистных ей Фрестельнах:» Догадались ли вы, что они евреи и только это от нас скрывают? <...> Оттого, может быть, я и ненавижу её так непобедимо» (113).

Замечательно, что Сережа так погружён в сочувствие её женскому унижению, что не считает обязательным «вовремя заметить, что по отцу эта ненавистная кровь течёт в нем самом, между тем как в особняке этим и не пахнет» (113). А вместо этого он продолжает оценивать её мысли о положении женщи-

ны в России. Эпизод этот важен; он введён, чтобы показать: Серёже унижение женщины кажется более болезненным, чем самое страшное для многих - национальное унижение. Еще важнее переключка с Л.Н. Толстым, указание на «Крейцерову сонату» как подтекст отношений Серёжи и Анны в «Повести». Если в упоминании о французах мысль Л.Н. Толстого повторена, то в упоминании о евреях она усилена: положение женщины кажется Спекторскому (а он очень близок автору) более страшным, чем положение еврея.

Анна Арильд не только рассуждает, как Толстой в «Крейцеровой сонате». Оказавшись в России, она – возможно, не зная Толстого [21] – ведет себя по схеме, предложенной Толстым в качестве идеальной для женщины. Одна из основных идей «Крейцеровой сонаты» заключается в том, что женщина в отношениях с мужчиной не равноправна, она «лишена того права, которое имеет мужчина. И вот, чтобы возместить это право, она действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его так, что он только формально выбирает, а в действительности выбирает она. А раз овладев этим средством, она уже злоупотребляет им и приобретает страшную власть над людьми» [22]. И Толстой делает вывод: женщина, не желающая ни быть униженной, ни поработать, должна в принципе стараться избегать чувственных отношений.

Анна Арильд вполне следует этому совету. Неоднократно на протяжении повести она напоминает Серёже, что «она северянка и человек верующий и не выносит вольничанья, что это – просьба и предостереженья и чтобы он всё это имел в виду» (115).

«Европейка» Анна Арильд не только трауром, происхождением, независимостью напоминает «москвичку» Марию Ильину. Подтекстом её мыслей и поведения являются идеи великого русского писателя и мыслителя, то есть – напомним ещё раз восприятие Спекторского – «самое русское из всего, что достойно этого званья»(113).

Образ Анны Арильд показывает, что нет пропасти между ней и русскими женщинами (которым она на словах себя противопоставляет), нет пропасти между Европой и Россией. Переключки с представительницей России и даже представительницей «Третьего Рима» Марией Ильиной показывают пересекаемость границ. Разница же между Марией и Анной (она проявляется в их отношениях со Спекторским) обусловлена не национальностью и не государственной принадлежностью, а отношением к творчеству. Эти женщины разнятся прежде всего наличием или отсутствием дарования, таланта.

Мария, как мы помним, поэтесса, она талантлива и, возможно, гениальна. Анна – разумная средняя женщина, гениальность или слишком большая талантливость её даже пугает: «ничего из того, что меньше человека, в вас долгого и частого пребывания не может иметь. Но <...> существуют вещи, которые больше нас. Скажите, нет ли в вас чего-нибудь такого? В жизни это

одинаково страшно, я бы этого боялась, как присутствия постороннего» (133). С такими словами она обращается к Серёже, заметив его необычность, обусловленную талантом.

Образ Марии Ильиной не может быть типичным женским образом вследствие ее талантливости [«Мария ни в ком не нуждается, Мария бессмертна, Мария не женщина»(133)]. Так вспоминает о ней Серёжа, сделавший предложение Анне Арильд. Анна же более заурядна и потому более типична как женщина. Мария может проигнорировать женское неравенство – она равна Спекторскому в творчестве, они изображены, как гром и молния, как купальские близнецы. Анна же, очень близкая и даже родственная Марии по духу (в ней та же независимость, то же отсутствие позы) заурядна. Она боится потерять свое женское достоинство, а «сверхчеловеческое достоинство природы» (142) ей не дано.

Вероятно, на фоне значащих имен «Спекторского» и «Повести» имеет значение и то, что автор наделяет Марию и Анну общеевропейскими именами при национальных фамилиях. Образы Марии Ильиной и Анны Арильд Торнсьольд отрицают идею трагической непроницаемости России и Запада.

Отсутствие непроницаемой границы между Россией и Европой проявляется не только в том, что Анна и Мария пересекают эту границу в разные стороны, не только в том, что о Марии Ильиной спорят «английский ли она или русский автор» (338), а Анна Торнсьольд – возможно, сама того не зная – оказывается последовательницей идей великого русского писателя. Самая личность Л.Н.Толстого – русского и в то же время европейского писателя – будучи включена в эту тему, указывает на проницаемость границ между Россией и Европой. Возможно, следует искать в «Спекторском» и отголоски позиции Л.Толстого в спорах славянофилов и западников, как всегда своеобразной и не повторяющей ни тех, ни других [23].

#### **4. ФАБУЛЬНАЯ РОЛЬ ОБРАЗА ОЛЬГИ БУХТЕЕВОЙ.**

Фабулу «Спекторского» составляют две разрозненные любовные истории: отношения Спекторского с Ольгой Бухтеевой и Марией Ильиной. Эти две линии, на первый взгляд, не имеют никаких точек соприкосновения; они настолько не связаны между собой, что такой тонкий знаток Б.Пастернака, как Л.Флейшман, даже предлагал считать тематику, связанную с Ольгой, затухающим впоследствии остатком первоначального замысла [24].

Исследователи придают Ольге две характеристики. Л.Флейшман отмечает, что в отношениях Спекторского и Ольги на первый план выдвинута эротика [25]. Ю.Н.Чумаков видит в Ольге, как и в Марии, силу: «Герой испытывается любовью сильных женщин и не выдерживает этого испытания» [26]. Ольга появляется в двух главах – в начале и в конце романа в стихах. В

центре первой из этих глав – вспыхнувшая во время встречи Нового, 1913, года страсть Спекторского и Ольги. В последней главе, действие которой происходит в 1919 году, мы видим Ольгу, ставшую большевичкой. Во время этой случайной встречи герои, по мнению Ю.Н.Чумакова, «выясняют не столько интимные отношения, сколько социальные позиции» [27]. Мы позволим себе с этим не согласиться.

В обеих главах при изображении Ольги используется прямая речь. Проблематика, связанная с образом Ольги, отчетливее всего высветилась именно в прямой речи: в монологе Ольги, обращенном к Спекторскому в первой из глав, и в их диалоге в последней главе романа в стихах. При этом разговор Спекторского с революционной деятельницей в последней главе самым непосредственным образом связан с тем, что шепчет влюбленная женщина в начале произведения.

Во время новогоднего ужина 1913 года Ольга обратилась к Спекторскому с просьбой не забывать о «чудищах», потому что «без них мы прах», «без них любовь ничто» (346). Значение этого слова в контексте творчества Б.Пастернака подробно рассмотрел Вяч.Вс.Иванов. Он соотносит «чудищ» со шкурами медведей из «Детства Люверс», с чучелами медведей из «Доктора Живаго» и с «чучелом» из стихотворения 1916 года «Полярная швея» [28].

В этом стихотворении полярная швея – «закройщица одиночеств» подростков, юношей (каковым видится Ольге Спекторский: она не только называет его «мальчик мой», но и говорит о его последующем «возмужании»). Чудища внушают жалость к женщине. Е.В.Пастернак соотносит чудищ со страхом пошлости, затрудняющим чувство [29]. В стихотворении «Полярная швея» упоминается «накидка подкидыша», ученицы этой самой «закройщицы-швей». Девушка, женщина – ученица повелительницы страсти – приравнивается подкидышу, которого слишком легко обидеть любовью-страстью.

Любовь Спекторского и Ольги – именно страсть. Ольга сравнивается с Анной Карениной, в которой чувство долга перед мужем, любовь к сыну побеждаются влечением к Вронскому:

*Шепчу? – Нет, нет. – С ликером, и покрепче.*

*Шепчу не я, – вишневки чернота.*

*Карениной, – так той дорожный сцепщик*

*В бреду под чепчик что-то бормотал. (346)*

Об Ольге как о человеке, о личности не рассказывается вообще ничего. Освещены только ее отношения со Спекторским.

Любовь Спекторского и Ольги разворачивается вдали от города, на даче, затерянной среди лесов, вьюжной, ветреной, снежной и льдистой зимой:

*Поселок оачный, срубленный в дубrove,  
Блистал слюдой, переливался льдом,  
И целым бором ели, свесив брови,  
Брели на полузанесенный дом.* (342)

В самом доме, где происходит встреча Нового года, «дверь врезалась в сугроб на пол-аршина», «держался тем балкон, что вьюги минут», «на вышке дуло», и даже в комнате упоминается «снежная пыль, ползшая из углов» – в общем,

*Весь вечер вьюга, не щадя затрецин,  
Врывается сквозь трещины тесин.* (346)

В контексте творчества Б.Пастернака такая погода связывается с любовью-страстью и/или с жестокими – возможно, смертельными – событиями [30]. Замечательно, что наутро погода совершенно меняется – «льет в три ручья», и это тоже связывается с событиями в жизни Спекторского и Ольги:

*... спектр  
Разложен новогоднюю попойкой  
И оттого-то пляшет барометр.* (347)

Развитие «романа» с Ольгой намечено лишь пунктиром. Из «Повести» мы узнаем, что к весне 1913 года всё уже расстроилось, то есть «роман» этот был коротким, что Ольга, возможно, так и осталась (говоря словами Наташи) «в счастливом браке с инженером» (107) и что Сергей Спекторский (как и автор) ни в коем случае не хочет этот «роман» обсуждать и комментировать.

Однако через семь глав романа в стихах, на протяжении которых развивается, вроде бы, совсем другой сюжет, автор вновь сводит Спекторского и Ольгу. Встреча происходит неожиданно для всех (включая читателя, который уже успел про Ольгу забыть) и на квартире автора. То, что разговор Спекторского и Ольги завершает роман в стихах, говорит о его важности для идейно-тематической структуры произведения.

*Был разговор о свинстве мнимых сфинксов,  
О принципах и принцах, но весом  
Был только темный призыв материнства  
В презренье, в ласке, в жалости, во всем.* (372)

«Сфинксы» – те же «чудища», которым посвятила Ольга свой новогодний монолог. Слово это хорошо укладывается в цепочку «чучела-чудища-сфинксы». «Сфинксы» – загадки, тайны, связанные в подростковом воображении с любовью-страстью. Слова «принципы и принцы» могут стоять рядом в таком контексте только потому, что в разговоре упоминаются мечты девочки, девушки, женщины о любви, об ожидании ею «принца». Ольга говорит о своей трагедии: ее сильное чувство к Спекторскому (а о его силе свидетельствует звучащий в ее речах и сейчас, спустя шесть лет, «темный призыв материнства») не принесло ей счастья; более того, она чувствует себя униженной, оскорбленной отношением к ней Спекторского. Почему?

В свое время Ольга ответила Спекторскому равным чувством; как и герой, она отбросила предрассудки детства, отдаваясь своей страсти:

*Но я люблю, как ты, и я сама ведь  
Их нынешнюю ночью утоплю.*

*Я дуновеньем наготы свалю их.  
Всей женской подноготной растворю.  
И тени детства схлынут в поцелуях...*

(346)

В первоначальной редакции (альманах «Круг», 1924 год) за новогодним монологом Ольги следовало описание любовного свидания Спекторского и Ольги. Вяч. Вс. Иванов сравнивает этот пропущенный в последующих редакциях эпизод со стихотворением А. С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» [31]. Однако если в стихотворении А. С. Пушкина страсть нарисована скорее романтическими красками и женщина сравнивается со «змией» и «вакханкой молодой», то в пропущенном эпизоде «Спекторского «Ольга с несвойственной произведением Б. Пастернака грубостью названа «трепещущей самкой» и «всадницей матраса» [32]. Это авторский текст, но он передает, конечно, отношение к Ольге Спекторского. В конце второй главы в этой редакции муж Ольги в ответ на попытку Спекторского объясниться цинично заявляет:

*Мы не мещане, дача общих кров.  
Напрасно Вы волнуетесь, Сережа.*

(711)

Эти опущенные при последующих изданиях отрывки даже слишком отчетливо показывают причины запальчивости Ольги во время последнего разговора [33]. В третьей главе, действие которой происходит весной 1913 года, очнувшись от дневного сна в своей преображённой, очищенной от зимнего

хаоса (в том числе и от хаоса чувств) комнате, Спекторский осознает свою вину перед Ольгой, отношения с которой были главным событием прошедшей зимы:

*Вас упоил огонь кирпичных стен,  
Свалила пренебрегнутая прелесть  
В урочный час не оцененных сцен,  
Вы на огне своих ошибок грелись.*

*Вам дико все. Призвание, год, число.  
Вы угорели. Вас качала жалость.  
Вы поняли, что время бы не шло,  
Когда б оно на нас не обижалось.*

(349)

Во время последнего разговора Ольга пытается объяснить Спекторскому, что произошло с ней за шесть лет после разрыва. Чувствуя себя униженной и будучи человеком сильным, способным на решительные поступки («Я дочь народовольцев...»), Ольга пытается утвердить себя как личность («Ведь надо ж чем-то быть...») и занимается революционной деятельностью, ставя себе целью способствовать изменению мира, так жестоко ее унизившего.

Мы уже отмечали, что в «Спекторском» имена персонажей не случайны. Значимо, на наш взгляд, и имя Ольги Бухтеевой. Княгиня Ольга из древнерусских летописей, от которой пошло это имя на Руси, известна как сильная и решительная мстительница, воздающая за обиды сторицей. Такова и Ольга Бухтеева. Фамилия же ее, возможно, передает способность Ольги поступать неожиданно, с бухты-барахты, отражает свойственную ей непродуманность поступков.

В Ольге подчеркнуто стихийное, природное начало. Напомним, что основные события, связанные с ней, происходят за городом, среди лесов и полей, что сопровождает эти события метель, с которой четко ассоциируется в русской литературе понятие стихии вообще. Автор в конце романа в стихах говорит, что у нее «косой, лукавый взгляд бурятки». Азиатский и природный акценты в изображении Ольги еще отчетливее проявляются в контексте лирических отступлений романа в стихах и в контексте «Повести», к анализу которых мы сейчас и перейдем.

## 5. «НЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО ПРОИЗВОДИЛО ИСТОРИЮ»

О том, что революция предстаёт в лирических отступлениях «Спекторского» как освобождение «девочки в чулане», «той, что в фартук зарывала, мучась, дремучий стыд», что она изображена через метафору девочка – «женщина в черкеске» уже писалось [34]. Как и образ Ольги, этот образ имеет восточный и природный акценты.

Действие романа в стихах происходит в Москве. Однако, начав описывать гражданскую войну, автор переносится на Урал.

*Не плакалась, а пела вьюга. Чуть не  
Как благовест к заутрене средь мги  
Раскатывались снеговые крутни,  
И пели басом путников шаги.*

*Угольный дом скользил за дом угольный,  
Откуда руки в поле простирал.  
Там мучили, там сбрасывали в штольни,  
Там измывался шахтами Урал.*

*Там ели хлеб, там гибли за бесценнок,  
Там белкою кидался в пихту кедр,  
Там был зимы естественный застенок,  
Валютный фонд обледенелых недр.*

*Там по юрам крутились перелески,  
Пристреливались, брали, жгли дотла,  
И подбегали к женщине в черкеске,  
Оглядывавшей эту ширь с седла.*

*Пред ней, за ней, обходом в тыл и флангов,  
Кураясь ползла гражданская война...*

(367)

С Уралом связаны все персонажи-революционеры. Здесь не только чета Калязиных, но и братья Лемохи, и веселый матрос Фордыбасов со своим другом рабочим Отрыганьевым – фамилии этих персонажей и их социальный статус говорят о том, что они должны были играть какую-то роль в революционных событиях, – и таинственная телефонистка-швея.



Именно во вьюжной уральской степи появляется и женщина в черкеске – образ, включенный Б.Пастернаком в метафору революции. Почему героиня гражданской войны, русская женщина – еще через одну строфу она названа «Маруся тихих русских захолустий» – появляется в черкеске? Как и кожаная куртка Ольги, наряд ее, конечно, не случаен.

Черкеска – старинная военная одежда юго-восточных окраин России. Помимо исконного кавказского населения, черкеску носили казаки. В энциклопедии «Народы России» читаем: «В течение первой половины XIX века (в некоторых войсках позже) сформировался комплекс военного костюма. Форма сохранила ряд элементов традиционного мужского костюма (бешмет, черкеска, кипень, бурка). В традиционный костюм терских, кубанских и донских казаков вошли бурка, башлык, черкеска, бешмет, заимствованные почти без изменений у народов Кавказа. Уральские казаки в XVIII – первой половине XIX века носили халат, чекмень, бешмет и малахай.<...>Верхней одеждой служили тулуп, шуба на меху, полушубок, куртка, козух, армяк, зипун, бурка [35].

Заметим, что наряд героини Б.Пастернака вызывающе условен: действие происходит зимой, а черкеска – летняя одежда. Несовместимые черкеска и вьюга изображены одновременно, так как они являются знаками одной ситуации: гражданская война в России. О значении темы метели мы уже писали. То, что «Маруся тихих русских захолустий» появляется в центре боев гражданской войны в черкеске, в контексте многочисленных аллюзий на Л.Толстого (как мы уже видели, пронизывающих роман и во многом определяющих его идейную структуру) является намеком даже не столько на казачество, сколько на споры о движущих силах истории, волновавшие русское общество, начиная с 70-х годов XIX века.

Споры эти освещены достаточно подробно в книге Б.М.Эйхенбаума «Лев Толстой. Семидесятые годы» [36]. Дискуссия в печати, в которой приняли участие К.Кавелин, С.Соловьев, Н.Костомаров, идет о значении для истории России деятельности царей и деятельности народной. Против Н.И.Костомарова, придававшего большое значение восстаниям Разина и Пугачева и движениям казачества, резко выступил С.М.Соловьев. Широкий резонанс приобрели его слова о том, что «стремление выставить этих героев леса и степи, разбойников и казаков, с выгодной стороны, выставить их народными героями», антиисторично. «Наше сочувствие принадлежит не тем, которые, как бичи божьи, приходили из степей, чтоб вносить смуту и опустошения в родную землю...» [37].

Как показывает Б.М.Эйхенбаум, Л.Толстой очень интересовался этим спором. В его записной книжке осталось возражение С.Соловьеву: «Вся история России сделана казаками. Недаром нас зовут европейцы казаками.» И еще через день Толстой записывает: «...не правительство производило исто-

рию. <...>...кто производил то, что разоряли? Кто и как кормил хлебом этот народ? Кто делал парчи, сукна, платья...? Кто строил дома, церкви, дворцы?» [38]

Л. Толстой много размышляет в конце 60-х годов и в 70-е годы о проблемах историзма. Главным для исторической науки он считает ее философское значение. Взгляды его на философию истории в большой степени отражены во второй части эпилога «Войны и мира». Б. М. Эйхенбаум указывает на зависимость исторических воззрений Л. Толстого от учения А. Шопенгауэра о свободе воли и подробно прослеживает эту зависимость [39]. Мы считаем, что в «Спекторском» Б. Пастернак рассматривает русскую революцию с исторических позиций, близких Толстому. Философия А. Шопенгауэра, ассимилированная Толстым в эпилоге «Войны и мира», отразилась и в историософских рассуждениях «Спекторского».

Исторические взгляды Л. Толстого, конечно, были хорошо знакомы Б. Пастернаку, и, возможно, не только по сочинениям писателя. Известно, что его отец лично знал Л. Толстого, даже прожил в 1901 году 10 дней в Ясной Поляне, работая над его портретом. Бывала с мужем у Толстых и мать Б. Пастернака [40]. Вполне вероятно, что будущий поэт слышал дома переказы разговоров, которые вели с великим писателем его родители. С учением А. Шопенгауэра Б. Пастернак был, конечно, знаком профессионально, ведь он окончил философский факультет Московского университета.

В «Спекторском», как и Толстого в «Войне и мире», его интересуют движущие силы истории, положение и роль человеческой личности в ее глобальных движениях.

Наиболее непосредственно взгляды Б. Пастернака на эти проблемы высказаны в восьмой главе «Спекторского», представляющей собой лирическое отступление о гражданской войне. (В этой главе появляется и «женщина в черкеске»). Именно эту главу высоко ценил сам Б. Пастернак, ставя её выше поэмы «1905 год»: «Это была очень трудная, очень неуловимая по своей широте тема, и я доволен её разрешением. Я никогда не расстанусь с сознанием, что тут и в этой именно форме я о революции ближайшей сказал гораздо больше и более по существу, чем прагматико-хронистической книжкой «905 год» [41].

Глава эта состоит из трех частей, разделенных пробелом и чертой – собственно, из трех лирических отступлений о гражданской войне.

Первое лирическое отступление рисует пространство Москвы 1919 года. После описанных в предшествующих главах событий прошло шесть лет. Это годы революции и гражданской войны, поэтому «их точно сто». Москва – город, разрушенный войной. Она «напоминает города в Карпатах:/ Москва – войны прощальный сувенир» (364). В этом лирическом отступлении в тре-

тний раз на протяжении романа в стихах является образ голодного зверя. Напомним, что во 2-ом параграфе этой главы мы вслед за Ю.Н.Чумаковым связывали его с темой «Москва – Третий Рим».

*Кругом фураж, не ожжанный морозом.  
Застрав в бурана бледных челюстях,  
Чернеют крупы палых паровозов  
И лошадей, шарахнутых врастяг.*

*Пещерный век на пустырях щербатых...* (364)

Если в 5-ой главе «голодный город вышел из берлоги», если в 6-ой главе «дыханье щепня разевало пасть», то в 8-ой главе перед нами метафора гражданской войны – город, пожравший сам себя. «Пещерный век на пустырях щербатых» перекликается с «дыханьем щепня» не только семантикой (пасть зверя), но даже фонетически.

В это лирическое отступление автор вводит прямые рассуждения о причинах гражданской войны::

*Дырявя даль, и тут летали ядра,  
Затем, что воздух родины заклят,  
И половина края – люди кадра,  
И погибать без торгу – их уклад.* (364)

В.Альфонсов пишет об этих строчках:»...в контексте романа «люди кадра» – не только собственно военные. «Призваны» эпохой, исторической неизбежностью – в широком смысле – не они одни. Большинство персонажей – по своему – тоже «люди кадра», действительность управляет ими» [42].

Причина исторических событий приобретает характер закона необходимости, «закона предопределения», по выражению Л.Толстого [43]. Мы считаем, что именно толстовское понятие «закона предопределения» выражено в «Спекторском» через метафору неба. Рассмотрим ее.

Тема неба занимает чрезвычайно большое место в лирических отступлениях, составляющих восьмую главу романа в стихах. Она возникает уже в первом лирическом отступлении и становится основной во втором. В первом лирическом отступлении контекст такой: Москва разрушена, потому что «небо гневно вечерами» (365). Небо во втором отступлении заслуживает более подробного рассмотрения.

Во втором отступлении «точность тайн» возведена в принцип (о чем автор предупреждает в первой строфе), оно написано более усложненно, чем другие части романа, и требует чрезвычайно внимательного прочтения, даже расшифровки.

Изображение неба присутствует в 8 из 18 строф этого отрывка. Оно связано с темой евхаристии, и оно враждебно Автору. Связь с евхаристией, причастием подсказывается стихами:

*место мне укажет, где бы,  
Как манекен, не трогаясь никем,  
Не стыло бы в те дни немое небо  
В потоках крови и шато д'икем?* (365)

*И в киновари ренского солнца  
Дымится иней, как вино и хлеб...* (366)

Шато д'икем и Рейнское – сорта красного вина, похожие на вино для причастия. В первом случае шато д'икем приравняется крови, во втором есть прямое указание на причастие: упоминаются «вино и хлеб».

Таинство евхаристии содержит в себе два смысла: оно означает приобщение к жертве, и оно соединяет причащающихся в некое единство (ср. с обрядом агапы, из которого возникла евхаристия).

Важным свойством неба, изображенного в 8 главе, является его безжалостность, безразличие к человеку: оно уподобляется манекену, «не трогаетсь никем», «стынет», оно «немое». Наконец,

*Оно не льнуло ни к каким Спекторским,  
Не жаждало ничьих метаморфоз... <...>  
Оно росло стеклянную заставой  
И с обреченных не спускало глаз...* (365)

Обычная жизнь людей отступает перед «законом предопределения», ломается им, чувства и поведение людей приобретают неестественный оттенок:

*И в печках жгут скопившиеся письма,  
И тучи хмуры и не ждут любви...* (365)

Эти стихи перекликаются со строфой из «Вступления»:

*Где сердце друга? – Хитрых глаз прищур.  
Знавали ль вы такого-то? – Насильником.*

*Да, видно жизнь проста... но чересчур.  
И даже убедительна... но слишком.*

(339)

Подчеркнём, что небо – именно предопределение, далёкое от любых идеологий, в том числе и марксистской; оно действует без идеологического подхода:

*По вдохновенью, а не по уставу,  
Что единицу побеждает класс.*

(365)

Вторая по значимости после неба тема этого лирического отступления – «побочное потомство» и родство автора со всей окружающей действительностью.

Выражение «побочное потомство» разъяснено в послесловии к «Охранной грамоте»: «Действительность, как побочная дочь, выбежала полуодетой из затвора и законной истории противопоставила всю себя, с головы до ног незаконную и бесприданную» (788-789) [44].

Мысль эта потрясающе толстовская. Л. Толстой возражал против «законной» исторической науки, противопоставляя ей свой «незаконный», побочный «закон предопределения». В эпилоге «Войны и мира» он пишет: «Почему происходит война или революция? Мы не знаем; мы знаем только, что для совершения того или другого действия люди складываются в известное соединение и участвуют все; и мы говорим, что это так есть, потому что немислимо иначе, что это закон» [45].

Какова же роль личности в историческом действии? Б.М.Эйхенбаум показывает связь мыслей Л. Толстого о роли личности в истории с философией Шопенгауэра, согласно которой каждая личность (микрокосм) заключает в себе весь мир (макрокосм) [46]. Шопенгауэр пишет: «В каждом микрокосме присутствует весь макрокосм, в котором заключено не больше, чем в микрокосме. Множество – это явление, а внешние события – просто конфигурация мира явлений, поэтому не имеют ни непосредственной реальности, ни значения, и обретают их лишь опосредованно, через их отношение к воле индивидов» [47]. Эта идея находит выражение и в стихах Б. Пастернака:

*Попутно выясняется: на свете  
Ни праха нет без пятнышка родства:  
Совместно с жизнью прижитые дети –  
Дворы и бабы, галки и дрова.*

(366)

Автор не выключает себя из делающей историю действительности. Как микрокосм он заключает в себе весь мир и принимает на себя ответственность за его деяния. Заря-революция – именно его незаконная и непослушная дочь. Вместе с тем историческое действие складывается из множества разнонаправленных волей, а не происходит по волеизъявлению отдельной личности:

*История не в том, что мы носили,  
А в том, как нас пускали нагишом.* (367)

Тема безволия, предопределения, независимости происходящего от воли отдельной личности проявляется в третьем лирическом отступлении 8 главы – как итог, как объяснение происшедшего, как подтверждение толстовского «закона предопределения»:

*Безвольные, по всей первопрестольной  
Сугробами, с сугроба на сугроб,  
Раскачивая в торбах колокольни,  
Тащились цепи пешеходных троп.* (368)

«Безвольные», «цепи», «тащились» – создают картину безволия. Обратим внимание и на российско-православную тематику этой строфы: «первопрестольная», «колокольни», «торбы» (с торбами ходили по Руси странники – «божьи люди», этот образ поддерживается и «пешеходными тропами»). Трижды повторенные «сугробы», конечно, входят в тему метели и зимы, пронизывающую изображение гражданской войны в «Спекторском»; но в контексте этой строфы они могут восприниматься как указание на свойство России. Нарисован образ сдвинувшейся с места – безвольно, по предопределению – православной Руси.

Рядом с темой евхаристии, с темой Третьего Рима, проходящей, как мы видели, через весь роман в стихах, образ этот особо выразителен и отражает важную для «Спекторского» мысль о причинах исторического движения, о причинах, в данном случае, гражданской войны.

Б.М.Эйхенбаум, анализируя пути, по которым проходит усвоение Л.Толстым учения Шопенгауэра, останавливает внимание на двух факторах – внутреннем и внешнем, – из которых складывается действие [48]. А.Шопенгауэр пишет: «Мотивы определяют не характер человека, а лишь проявление его характера, следовательно, действия, внешний облик его жизни, а не ее внутреннее значение и содержание: они проистекают из характера, который есть непосредственное проявление воли, то есть бесосновен» [49].

То природное, метельное, азиатское, что подчеркивает Б. Пастернак при изображении пространства Урала, «женщины в черкессе», при изображении Ольги Бухтеевой и в некоторых других образах «Спекторского», является «безосновным», внутренним фактором, не зависящим от обстоятельств, от внешних влияний, от мотивов.

В «Спекторском» и «Повести» можно обнаружить и второй, внешний шопенгауэровский фактор – мотивы, диктующие форму проявления характера. Мотивы раскрываются в изображении городских окраин в «Спекторском», в образе «Сашки» в «Повести», в неравноправии и обиде Ольги Бухтеевой.

В «Трех главах из повести» – прозаическом отрывке, представляющем собой зачаток «Спекторского» и «Повести», – есть упоминание об образе Девы Обиды из «Слова о полку Игореве». В ночь накануне объявления всеобщей мобилизации [об этой ночи вспоминает Сергей в «Повести» (147-148)] беседуют уже знающие о вступлении России в 1-ую мировую войну Спекторский и младший Лемох:

«-Валя, это в «Полку Игореве» – Дева Обида?»

- Да, кажется.

- Почему же именно – обида? Вам понятно?

- Это переводят – беда.

- Как это так – переводят? Слав те Господи, язык один. Там тоже что-то про трубы...» (504).

В «Слове о полку Игореве» образ Девы Обиды появляется после поражения русских дружин на Каяле и в связи с начинавшимися междоусобицами русских князей – ситуация, чем-то напоминающая гражданскую войну, разразившуюся после неудач в войне империалистической. Именно обида – социальное неблагополучие, наиболее ярко проявляющееся для Б. Пастернака в женской незащищенности, – становится причиной к пробуждению того природного, метельного, разрушительного, что, наряду с творческим, земледельческим, жизнестроительным (см. параграф 2 настоящей главы) находит Б. Пастернак в российской действительности.

На уровне фавулы эта идея отчетливее всего раскрывается в образе Ольги Бухтеевой.

## 6. НЕ «КАТЮША», А «САШКА».

В мае-июне 1914 года, одновременно с Анной Арильд, Сережа встречается с Сашкой.

Образ проститутки ко времени написания повести уже неоднократно воплощался в русской литературе. Сашка нарисована более беспощадно, чем Катюша Маслова или женщины из «Ямы» А.И.Куприна, не говоря уже о Сонечке Мармеладовой. Можно сказать, что Сашка – один из самых страшных, самых жестоких образов русской литературы.

В Сашке много детского. Она, вероятно, очень молода. И все, что есть в ней человеческого, – детское. На детском кончается человеческое. Все, что было с Сашкой после детства, человеческое в ней не развивает, а перечёркивает – вот основной пафос этого образа, который придал ему автор.

Отчетливее всего эта мысль проявляется в символическом эпизоде, когда Сашка ищет и не находит себя в книге о детстве женщины. Автор поверяет Сашку собственной повестью «Детство Люверс» – книгой о том, как из девочки вырастает женщина, как из ребенка вырастает творческая личность.

Фабульное время здесь исчезает, и появляется особое авторское время, в котором этапы жизни Сашки соотнесены с этапами создания книги о детстве женщины. Когда писалось «Детство Люверс» (зимой 1917-1918 года), Сашке было шесть лет. Детство ее проходило на тех самых привокзальных окраинах, что изображены и в «Спекторском». Действительность тут является жестко и свободно. Сашка – дитя тех самых «цветаевско-пастернаковских» застав, которые вопиют об отщепенстве и которые уже описывались нами во 2-ом параграфе данной работы. Автор обращается к ним в «Повести» в связи с Сашкой: «Тут крапива и курослеп и пахло бы полевой мышью, когда б не гарь. И тут же бойко шестилетнюю вострушкой юлит сопливая Сашка.<...> И тут на середку мостовой теплым желудком чудища травяным, трижды скрученным мешком брякается паровозный дым, тот самый, может статься, ливер, которым питается окраинная беднота. И Сашка пугается и поглядывает, как страшен он среди чайных и колониальных товаров, с продажей сигар и табаку, и кровельного железа, и городских, а про ее глаза и пятки где-то тем временем пишут «Детство женщины» (122).

В «Повести», созданной через 12 лет после «Детства Люверс», речь идет о примерно 18-летней Сашке. «Самая матерая и запудренная», она в то же время болтает с Сережей совершенно по-детски. «Они беседовали вполголоса, и Сашку то разбирал бисерный озорной хохоток, то одолевали зевота с почесотой. Она с детской ненасытностью, точно возвращенным достоинством, наслаждалась этой безмятежностью, очеловечивавшей еще больше того и Сережу» (121).



Чтобы показать бездну, разделяющую растущую и нравственно созревающую героиню повести «Детство Люверс» и обреченную на нравственную и физическую гибель Сашку, автор (здесь он совершенно сливается с Серёжей) представляет себе Сашку читающей эту книгу. «И вот, не миновав-таки простуды, которой так боялась, потеряв глаза и пятки, и нос, и разум, перед тем, как слечь в больницу, а то и в могилу, забегают она на минутку за книжкой, в которой, говорили, про все это прописано...» (122). Однако, оказывается, «Про другую это все: и фамилия не русская, и город другой» (122). Это приговор не автору, а Сашке.

«Детство женщины» писалось не про нее, потому что человеческое и женское, становление которого показано в растущей личности Жени Люверс, так и не проявилось в Сашке. Про Сашку написано в книжке «холщовой с тесемками» (122), которую несет сопровождающий ее жандарм. Про Сашку нельзя написать книжку о человеческой личности.

Серёжа возвращается домой после встреч с Сашкой «с тем же далеким светом в глазах, что с прогулки в Сокольники» (118), куда он ходил с Анной. Он страдает за каждую из этих двух женщин, для него очевидно их сходство: Анна более всего боится потерять свое человеческое и женское достоинство, так как она видит эту угрозу в окружающем мире; Сашка ничего не боится, кроме простуды, так как человеческое достоинство не развилось в ней, рост её был остановлен в самом начале.

Своей изначальной заброшенностью Сашка резко отличается от Катюши Масловой, способной к возрождению [50]. Однако подтекст «Воскресения» присутствует в «Повести». Возможно, он проявляется в полемичности образа Сашки, данного несравненно более жестко, чем образ толстовского персонажа. В отличие от Катюши и Сонечки с их женственными именами, употребляющимися обычно с ласкательными суффиксами, Б. Пастернак дает своей героине имя полумужское и с пренебрежительным суффиксом. И все же подтекст «Воскресения» в «Повести» гораздо более, чем с образом Сашки, связан с образом Сергея Спекторского. Как для героя Л. Толстого князя Нехлюдова, социальная проблема положения женщины в России становится для Сергея глубоко личной.

## **7. ИГРЕК ТРЕТИЙ – ОППОНЕНТ КНЯЗЯ НЕХЛУДОВА, ИЛИ СПОР Б.ПАСТЕРНАКА С Л.ТОЛСТЫМ О РОЛИ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕ.**

Итак, Сережа остро переживает незащищенность женщин, видя в ней глубоко трагическую его нравственную и социальную проблему. Он не может остаться в стороне от нее и предлагает решение, перекликающееся с деятельностью князя Нехлюдова из «Воскресения».

В отличие от героя Л.Толстого, Серёжа не обладает поместьями, которые он мог бы раздать крестьянам. Он беден и живет на небольшое жалованье учителя. Но, как и Нехлюдов, он видит решение социальных проблем в том, чтобы, во-первых, раздать малоимущим материальные ценности, и, во-вторых, если надо, пожертвовать собой.

В деятельности Нехлюдова из «Воскресения» эти идеи разделены. С одной стороны, он раздает земли крестьянам; с другой стороны, идет за Катюшей Масловой в Сибирь и готов жениться на ней ради ее спасения.

У Сережи идеи о разделе ценностей и самопожертвовании сливаются в одну. В законченном виде эта единая идея раздела ценностей и самопожертвования проявляется во вставной притче об Игреке Третьем. Притча эта может быть понята двояко: во-первых, как спор с утопическими идеями «Воскресения», а во-вторых, шире – как спор с биографическим Л.Толстым о долге писателя перед обществом. Рассмотрим притчу об Игреке Третьем подробнее.

В наброске «драмы в стихах», которую задумывает написать Серёжа, он проверяет собственный замысел о раздаче денег женщинам, «чтобы не разделились они, а одевались» (123). Героя «драмы в стихах» он назвал Игрек Третий. Имя это, конечно, имеет значение символа, что и сам автор подчеркивает: «...как его назвать, если человек сам лезет в символы?» (134). Чтобы разгадать смысл символа, нужно понять, кто были первые два Игрека. Один из них, конечно, князь Нехлюдов: героя Л.Толстого сближают с Игреком Третьим те же идеи и настроения, что и с Сережей, мы о них сказали выше. Другим же предшественником Игрека Третьего был, вероятнее всего, Раскольников. Для многих героев Достоевского – для Мышкина, Расколькова, Долгорукого – проблема положения женщины сосредотачивает в себе социальные уродства российской жизни; способы решения этой проблемы для них, как и для Игрека Третьего, связаны с деньгами, с перераспределением богатства, ради чего они способны пойти на жертву или на преступление. Однако именно о Раскольнике вспоминает в «Повести» Сергей: «Ах, Раскольников, Раскольников, – повторил про себя Серёжа. – Только при чём же закладчица? Закладчица – Сашка в старости, вот что...»(124). Преступление сразу же отвергается им как невозможный путь.

Итак, Игрек Третий – символ персонажа русской литературы, озабоченного российскими социальными проблемами, апофеозом которых является для него унижение женщины и решить которые он хочет с помощью перераспределения материальных благ; если надо, жертвуя собственным благом и жизнью.

При этом Игрек Третий гораздо явственнее напоминает о Л.Толстом, чем о Ф.Достоевском. Дело не только в способах решения проблемы, но и в том, что, помимо аллюзии на образ Нехлюдова, образ Игрека Третьего содержит намек на биографическую личность Л.Толстого. Как и Л.Толстой, Игрек Третий – гениальный художник, решивший пренебречь своим даром, чтобы посвятить жизнь более действенному, как он считает, служению обществу.

Как Спекторский, как сам Б.Пастернак, Игрек Третий – музыкант и поэт. Его искусство покоряет людей. Слушатели его импровизации «вполголоса просят забыть обо всем и только продолжать исполняемое и не прекращать его...»(138).

Однако Игрек Третий поступает подобно тому, как поступал Л.Толстой. Убежденный, что «все это не то», что его искусства, покоряющего людей, недостаточно для служения им, он решает «разменять себя» (138). Он хочет служить людям не искусством, а сделать для них нечто более реальное. В притче описывается аукцион, на котором Игрек Третий продает себя, чтобы отдать малоимущим вырученные миллионы. Замысел удастся в наилучшем варианте.

Но подброшенные миллионы не меняют к лучшему жизни благодетельствованного Игреком околотка. Там начинаются буйства. «В буйствах, далеко прогремевших, он усмотрит поворот к прежнему, а он надеялся на обновление, никому не ведомое, то есть на полное и бесповоротное» (139).

Утопия развенчивается в притче. Жертва художника, оставившего свое искусство, чтобы «разменять себя» для людей, напрасна. Переустройство мира путем передела материальных ценностей и личной жертвы, путем отказа художника от творчества невозможно.

Б.Пастернак противопоставляет пути Л.Толстого путь художника, не отрешившегося от своего творчества даже во имя самых высоких целей.

Намек на этот другой путь, противопоставленный пути Толстого, имеется уже в притче. Не случайно такое большое место занимает описание концерта, который дает Игрек Третий людям, пришедшим на аукцион, где он продает себя. Этот эпизод перекликается с «Египетскими ночами» А.С.Пушкина. Сама тематика – импровизатор, вдохновенная импровизация, «толпа» – заставляет вспомнить «Египетские ночи». Сходны и образы: сцена импровизации происходит в наемной зале, где собрались очень богатые и, в общем, равнодушные к искусству люди; импровизатор Б.Пастернака, как и импро-

визатор А.С.Пушкина сам не понимает и не ценит свой дар, имеет в жизни другие цели и преобразается лишь в момент творчества. Наконец, притча из «Повести», как и «Египетские ночи», – набросок, отрывок, оба сюжета не завершены. Как и «Египетские ночи», сцена импровизации, описанная в притче, ставит вопрос о сущности искусства и о роли художника в жизни общества.

Игрек Третий избирает темой своей музыкальной импровизации ночное небо. В первом параграфе этой статьи мы писали, что образ неба в восьмой главе «Спекторского» концентрирует толстовскую идею исторического закона предопределения, возникающего в результате действия разнонаправленных волей человеческой массы. Образ неба, который создаёт своей импровизацией Игрек, соотносится с небом, изображенным в «Спекторском», по принципу противопоставления. В «Спекторском» это было «гневное» вечернее небо, приносящее людям страдания:

*Бывают дни: черно-лиловой шишкой  
Над потасовкой вскочит небосвод...* (365)

Игрек же своей игрой показывает людям «ночное небо в том виде, в каком оно выйдет из бани, в кашемировом пуху облаков, в купоросно-ладанном пару трепаной рощи, с сильным проступом звезд, промытых до последних скважинок и будто ставших крупнее» (137). Такое небо «обещает» людям музыка Игрека. «И замечательно, всякий раз, как кто-нибудь пробует усомниться в честности ее слова, играющий обдаёт маловера <...> чудом в звуках» (137).

Импровизация Игрека, как и «немое», «гневное» небо «Спекторского», – символ. Музыкант учит людей, показывает им, к какой жизни они должны стремиться, в какую сторону должна быть направлена воля человека. «... это – направленья, по которым пойдет их завтрашняя нравственность, их устремленность к правде» (138).

Импровизация Игрека учит людей, воспитывает их «завтрашнюю нравственность». В искусстве художник показывает «отличие существованья от несуществованья».

Вдохновенная и не ставящая никаких совершенно воспитательных целей импровизация независимо от воли художника воздействует на людей, а значит, в конечном счете, на историю. Не случайно подтекстом эпизода являются «Египетские ночи» – произведение, включающее идею полной свободы и видимой бесцельности искусства. Пути Л.Н.Толстого в притче, включенной Б.Пастернаком в «Повесть», противопоставлен путь другого гения – А.С.Пушкина.

Художник берет свои образы «из богатейшей бездонно-задушевной земной бедности» (138); он говорит «с голоса человечества» о «мелькающей в смене поколений земле» (138), – то есть, как пророк, учит людей высшей мудрости.

Сам Игрек не понимает силы своего искусства. Обладая высшим даром, он выбирает другой путь воздействия на историю и проигрывает.

На уровне фабулы романа в стихах толстовский путь ухода от искусства в общественную деятельность оспаривает образ Марии Ильиной.

Во «Вступлении» образ Марии Ильиной соседствует с образом исторического лица – Ленина. Автор подчёркивает, что он, «как водолаз», фразы о Ленине вылавливал из журналов ради денег. В этих же журналах «стороной» и «как бы в тумане» он встречает материалы о Марии Ильиной – поэтессе, «снискавшей нам всемирное вниманье», (338) иначе говоря, служащей славе России. Таким образом, официальная слава исторического деятеля противопоставлена подлинному интересу, который вызывает деятельность поэта.

Судьба Марии Ильиной предстаёт в этих журналах лишь отчасти такой, какой она предвидела её, размышляя о своём будущем.

В шестой главе романа в стихах, за десять лет до событий «Вступления», Мария делает запись в блокноте о своем и Спекторского будущем. Запись содержит размышления о судьбе и назначении человека искусства в России.

По мнению Марии, судьба поэта трагична; может быть, жертвенна («У жизни есть любимцы \ Мне кажется, мы не из их числа»); творчество требует полной самоотдачи:

*Теперь у нас пора импровизаций.  
Когда же мы заговорим всерьёз?  
Когда, иссякнув, станем подвизаться  
На кладбище похоронённых грёз?*

*Исхода нет. Чем я зрелей, тем боле  
В мой обиход врывается земля  
И гонит волю и берёт безволие  
Под кладбища, овраги и поля.*

(361-362)

Особенно важно, что в записи этой присутствует тема безволия, уже описанная нами в контексте романа в стихах и связанная с толстовско-шопенгауэровской философии истории; и тема земли, связанная с Россией и с «москвичкой» Марией Ильиной и содержащая антиномию творчества и разрушения. Антиномия эта выражена в Мариной блокнотной записи как перечень: «кладбища, овраги и поля» – Мария представляет свою дальнейшую жизнь как преобразование земли путём осуществляемых безволие раз-

рушения и созидания. Поэт участвует в истории как микрокосм, совместно с народом, подчиняясь «закону предопределения». Такой видит Мария свою дальнейшую судьбу. И все же, как и Игрек Третий, как импровизатор из «Египетских ночей», Мария не понимает вполне своей роли поэта.

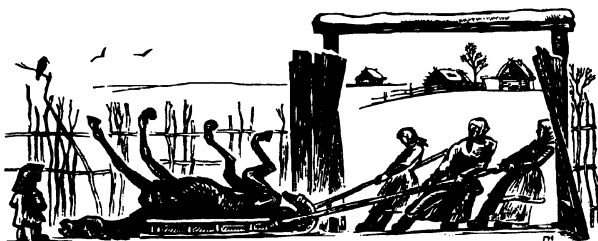
В действительности, как осознает Автор во «Вступлении», её судьба оказывается выше: поэт не только рядовой участник истории.

Во «Вступлении» из журнальных статей перед Автором раскрывается уже свершившаяся судьба Марии Ильиной – правдивая и трагическая. не только диктуемая эпохой, но и, в свою очередь, перерабатывающая катастрофы эпохи в поэзию:

*Где, верно, всё, что было слёз и снов,  
И до крови кроил наш век закройщик,  
Простёрлось красотой без катастроф  
И стало правдой сроков без отсрочек.* (338)

«Не правительство производило историю», однако поэт участвует в истории не только как рядовой представитель народа. Искусство учит людей мудрости. Говоря словами А.Шопенгауэра, «Каждое художественное произведение стремится <...> показать нам жизнь и вещи такими, как они существуют в действительности, но, будучи окутаны туманом объективных и субъективных случайностей, непосредственно постигаются не каждым. Этот туман искусство рассеивает» [51]. Одна из идей «Спекторского» состоит в том, что главным героем истории является не общественный деятель, а поэт, музыкант – человек искусства, обладающий даром показывать людям вещи «такими, как они существуют в действительности», и тем самым направлять волю рядовых участников исторического процесса.

Принимая толстовско-шопенгауэровские идеи о движущих силах истории, Б.Пастернак с шопенгауэровских же позиций, с позиций послекантовской философии (обращаясь одновременно и к пушкинскому опыту), спорит с Л.Толстым о роли искусства в жизни общества.



## Глава 2. «КОРОБ ЛУЧЕВОЙ» и «МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ».

О том, что «Спекторский» как жанровое построение опирается на роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин», писалось [1]. Это проявляется в свойственном жанру романа в стихах сочетании стиха и прозы, в фабульной размытости произведения, в особой роли ирических отступлений, без которых непонятна сама фабула. В данной главе мы рассмотрим, как проявляется пушкинское влияние в романе в стихах Б. Пастернака на уровне образов и тем.

### ***1. ИЗМЕНЕНИЕ ЗАМЫСЛА, ИЛИ ОСОБАЯ РОЛЬ ТЕМЫ ПОЭТА В РОМАНЕ В СТИХАХ.***

«Спекторский» публиковался по главам, причем, Вступление было написано позже остальных глав, когда роман был уже завершен. Первоначально открывала роман (и служила своеобразным вступлением) первая глава. Образ Автора во Вступлении значительно отличается от образа Автора в первой главе. Рассмотрим в этом параграфе, с какими изменениями в замысле романа связано изменение образа Автора.

Как и в «Евгении Онегине», в «Спекторском» Автор является хорошим знакомым главного героя. Эта роль заявлена уже во «Вступлении», где Автор говорит не только о Спекторском, но и о Марии Ильиной в том тоне, в каком говорят о людях, известных говорящему лично:

*Тогда в освободившийся досуг  
Я стал писать Спекторского, с отвычки  
Занявшись человеком без заслуг,  
Дружившим с упомянутой москвичкой.* (338) [2]

В последней, 9 главе, выполняющей роль эпилога, описана личная встреча Автора с героем:

*Я жил тогда у Курского вокзала,  
И тут-то наконец его нагнал.* (371)

В этой главе Автор невольно становится свидетелем выяснения отношений Спекторского и Ольги – таким образом, он присутствует при ключевой сцене романа. Чуть раньше выясняется, что у Автора и Спекторского единая сфера общения:

*Он знал не хуже моего квартиру,  
Где кто-то под его присмотром рос.*

(371)

Итак, Автор и Спекторский – люди одного круга, знающие друг друга лично и имеющие общих знакомых. Однако при чтении первых глав романа возникает, кроме того, впечатление, что, помимо личного знакомства, Автор и Спекторского соединяет глубокое внутреннее сходство, которого нет между Автором и Героем пушкинского романа в стихах [3].

Если в «Евгении Онегине» Автор повторяет некоторые биографические вехи А.С.Пушкина, в романе в стихах Б.Пастернака биографические вехи реального писателя повторяет Герой. Спекторский, как и Б.Пастернак, – человек, сторонящийся любых общественных движений, музыкант, потом «литератор». Одно время он служит учителем в богатом доме. В отличие от Евгения Онегина, «разность» между которым и Автором проявляется, наряду с прочим, в неумении «отличить ямб от хоря», Сергей Спекторский талантлив. Его талантливость замечают Анна в «Повести», Мария в «Спекторском».

Биографическое сходство Героя с реальным писателем (в сущности, это свойство, по которому мы узнаём лирического героя, если бы речь шла о лирике) указывает на особую близость Героя и Автора. Есть и другие свидетельства их близости. Проследим эти моменты в романе.

Первая глава, повествующая об Авторе, отчётливо перекликается с третьей, в которой говорится о Спекторском. Изображено одно и то же апрельское утро 1913 года.

Во-первых, об этом свидетельствуют очень точно, как обычно у Б.Пастернака, выписанные метеорологические данные: это день, когда сошёл снег и образовались первые прогалины. Во-вторых, это утро приезда в Москву Наташи. В 1-ой главе Автор ещё не называет её по имени, а лишь упоминает вскользь о её приезде, знаменующем это утро как фабульную веху:

*Как едетя в такую рань приезжей,  
С самой посадки не смежавшей глаз?*

(340)

В 3-ей же главе Спекторский весенним утром встречает только что приехавшую к нему сестру. На то, что это раннее утро, указывают слова Спекторского, обращённые к извозчику: «Похоже, жаркий будет день разведрьась», и его же слова о соседях, обращённые к сестре: «А хоть и спят? Ну что ж, давай потише.»



Именно в этот день, очнувшись от дневного сна, Спекторский испытывает гнетущую грусть, осознаёт свою вину перед Ольгой [4]. Дневной сон Спекторского перекликается с дневным сном Автора, случившимся накануне, с которого и начинается роман в стихах:

*Весь день я спал, и, рухнув от загона,  
На всём ходу гася в колбасных свет,  
Совсем ещё по-зимнему вагоны  
К пяти заставам заметали след.* (340)

Упомянутое далее «море просьб, забывшихся и страстных», вовсе не обязательно заставляло бы вспомнить о просьбе Ольги, обращённой к Спекторскому тремя месяцами раньше, если бы не следующее вскоре после этой фразы упоминание о «калошах людоеда». По воспоминаниям Евг. Влад. Пастернак, фраза «Ну и калоши, точно с людоеда» имеет биографический за-текст и связана со временем её первых встреч с Б. Пастернаком, со временем, когда он писал ей «...Женичка, душа и радость моя и моё будущее...» [5]. Об этом периоде своей жизни Евг. Влад. вспоминала: «Я принимала всё абсолютно. <...> Я доверчиво приходила к нему в мастерскую, там стоял огромный подиум» [6]. Именно в этот период во время случайной встречи на улице, когда «она бежала на занятия балетом», её поразили «огромные и нескладные разезжающиеся калоши Пастернака» [7].

Эти калоши и их хозяин-людоед неоднократно упоминаются в «Спекторском» и «Повести». Контекст позволяет утверждать, что «людоед» – человек низменных чувств, человек, которому чужды высокие и благородные помыслы, и, в частности, человек, способный обидеть женщину. Приведём несколько примеров.

Вот Серёжа, приехавший в Усолье, прислушивается к возвращению в дом нелюбимого им мужа сестры: «...басистое вторжение Калязина и его палки, и его глубоких, за десять лет брака не поддающихся никакому вразумленью калош» (105) [8]. В Павле Павловиче Калязине подчёркнуты в «Повести» черты неискренности, надуманности, именно за это не любит его главный герой «Повести» Сергей Спекторский.

Вот Серёжа идёт, погружённый в тяжёлые думы о Сашке, отправившейся на поиски клиентов. Видя, как «изредка одиночками навстречу попадались сухопарые людоеды», он «воображал, будто слышит, как Сашке свистнули с тротуара на тротуар» (163).

Вот Спекторский, оглядывая изысканную квартиру бальцевского тестя, думает об обречённости этой утончённой культуры:

*И неизвестность точно людоед,  
Окинула глазами сцену эту.*

(324)

Итак, «калоши людоеда» через мотив вины связывают дневной сон Спекторского, знаменующий осознание Спекторским своей вины перед Ольгой, и дневной сон Автора, приступающего к созданию романа. Если учесть, что Вступление было написано позже, первая глава должна нести важную информацию об авторском замысле. Высветим её основные мотивы.

Дневной сон Автора в начале 1-ой главы и отказ «тетери» от калош людоеда в конце её указывают на чувство вины как одну из причин, побуждающих Автора приняться за роман. Вина эта сродни вине Спекторского. Пропавшему весь предыдущий день Автору не спится первой весенней ночью. В предрассветные часы (время указано точно: между пятью и семью часами утра) он обдумывает свою «повесть». Пространство, изображённое в 1-ой главе – стихийное, творческое, открытое быту, страстям, в том числе и низким. Именно такую жизнь собирает Автор изображать в своём произведении:

*Как лешие, земля, вода и воля  
Сквозь сутолоку вешалок и шуб  
За голою русалкой алкоголя  
Врываются, щца губами губ.*

(340)

Далее «подвыпивший разиня», «тетеря» отказывается от калош людоеда. Можно предположить, что «тетеря» и Автор – одно лицо: это подсказывается и биографическим затекстом темы калош людоеда, и той пассивной ролью, которая свойственна Автору в романе, и самой размытостью образа «тетери», и общностью их пространства. Автора, «тетерю», Спекторского сближает чувство вины, причастность к «калошам людоеда».

Итак, в стихийном и исполненном страстей пространстве 1-ой главы Автор сообщает читателю, что, в конечном итоге, роман его будет о жизни, открытой разнообразным страстям, и об обыкновенных людях (в том числе и «о самом себе»), подверженных жизненным страстям. Спекторский и Автор, по первоначальному замыслу, сходны как личности.

Но замысел «Спекторского» менялся в течение длительного времени работы над романом [9]. Первая глава вышла в 1925 году. Опубликованное через 5 лет, когда роман был уже завершён, Вступление как бы поправляет 1-ую главу.

Во Вступлении замысел романа и соответственно его Автор также находятся в центре изображения. Однако здесь, в отличие от 1-ой главы, Автор отчётливо дистанцируется от Героя. Дистанция обозначена, «демонстративной конкретностью биографии» [10], а также полупрезрительным отзывом Автора о Герое («человек без заслуг», «я б за героя не дал ничего...») и новыми подробностями замысла.

Новизна замысла связана с темой Поэта, обозначившейся в 6-ой главе романа в стихах образом Марии Ильиной. Тема Поэта, отсутствовавшая в 1-ой, первоначально вступительной, главе, заявляется во Вступлении как одна из главных в романе. Автор теперь подчёркивает, что его роман не только о «человеке без заслуг», терзаемом жизненными страстями, но и – «про короб лучевой», то есть почти про «магический кристалл»:

*Про мглу в мерцаньи плошки погребной,  
Которой ошибают прозы дебри,  
Когда нам ставит волосы копной  
Известье о неведомом шедевре.*

(339)

Как показал В.С.Баевский, тема поэта и творчества в «Евгении Онегине» уравнивает пессимистическую, в общем, фабулу этого произведения. Образ Автора в пушкинском романе в стихах гарантирует «торжество творческой памяти над разрушительным временем» [11].

Тема творчества по-новому озаряет жизнь и в романе в стихах Б.Пастернака. Однако, в отличие от А.С.Пушкина, Б.Пастернак воплощает образ Поэта, преобразующего жизнь, придающего ей новый смысл, не в Авторе, а в другом персонаже – в Марии Ильиной [12]. Каковы же роли Героя и Автора? Связаны ли изменения в их отношениях с введением в роман темы творчества? На эти вопросы мы попытаемся ответить во втором и третьем параграфах данной главы.

## **2. РУСАЛКА И НЕБЕСНЫЕ ХОЗЯЙКИ, ИЛИ СПЕКТОРСКИЙ КАК «ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК».**

В последней строфе Вступления Автор сравнивает себя с мельником. Образ этот отнюдь не случаен. Осмелимся утверждать, что тема «Русалки» проходит через весь роман.

Есть основания предполагать, что образ героини в «Спекторском», как и в «Русалке», опирается на славянскую мифологию. Разумеется, изображение мифологического персонажа в «Спекторском» не только не даётся непос-

редственно, как в фольклорной «Русалке», оно даже не приближается к непосредственному изображению. Параллель здесь можно увидеть лишь учитывая тончайшие намёки, говорящие в своей совокупности.

В «Спекторском» и «Повести» женская тема является чрезвычайно важной и многоаспектной. Все проблемы, поставленные в этих произведениях, в том числе претендующие на государственный и всечеловеческий масштаб, решаются через призму отношения к женщине. При этом, как мы уже показали в 1-ой главе этой книги, роман в стихах пронизан неявно представленными образами славянской мифологии.

Учитывая эти особенности романа Б.Пастернака, можно заметить скрытую в изображении главных женских персонажей аллюзию на праславянские женские божества – на лосих-хозяек. Образ лосих-хозяек был любим Б.Пастернаком. В стихотворении 1957 года «Тишина» он отмечен В.С.Баевским [13]. Появлялся он в творчестве Б.Пастернака и раньше – можно, например, отметить его в написанном в 1930-ом году стихотворении «Лето»:

*В дни съезда шесть женщин топтали луга.  
Лениво паслись облака в отдаленьи.  
Смеркалось, и сумерек хитрый манёвр  
Сводил с полутьмою зажжённый репейник,  
С землёю – саженные тени ирпенек  
И с небом – пожар полосатых панёв.*

*Смеркалось, и, ставя простор на колени,  
Загон горизонта смыкал полукруг,  
Зарницы вздымали рога по-оленьи,  
И с сена вставали и ели из рук  
Подруг...*

(388)

Стихотворение написано во время отдыха в Ирпене, когда Б.Пастернак заканчивал работу над «Спекторским» [14]. Шесть женщин не только «топчут» луга, они метонимически связаны с пасущимися облаками, их тени огромны и соединяют небо с землёй. Всё это очень напоминает небесных хозяек-лосих. Столь же отчётливо образ лосих проявлен и во второй из процитированных строф. Горизонт – загон, жилище облаков и зарниц, обладающих оленьими рогами и отдыхающих на сене. Таким образом, зарницы и облака — также олени, подружки шести хозяек-лосих.

Нам представляется, что в знаменитом тосте «за четырёх хозяек» из 3-ей главы «Спекторского» слово «хозяйки» обладает тем же оттенком значения – не просто за женщин, но за Небесных Хозяек. Здесь существенно и число. Небесные лосихи появляются в древних легендах парами, образуя чётное

число [15]. Существенно также, что произносится тост при праздновании Рождества. Рождество – один из христианских праздников, с которыми совмещали в Древней Руси обед в честь женских языческих божеств [16]. На следующий день после рождественского застолья, которое завершается первой любовной встречей Спекторского и Ольги, погода резко меняется: начнется сильнейший дождь («Льёт в три ручья...»), причём, перемена погоды связывается именно с этой встречей:

*На пятый день, при всех, Спекторский, бойко  
Взглянув на Ольгу, говорит, что спектр  
Разложен новогодней попойкой  
И оттого-то пляшет барометр.* (347)

Как утверждают специалисты, зародившаяся в охотничью эпоху вера в небесных хозяек не исчезла бесследно, а лишь трансформировалась в эпоху земледельческого энеолита. На древних рисунках, украшающих новогодние гадательные чары, часто изображались небесные лоси, обеспечивающие дождь (в новогодних заклинаниях просили дождя для будущего урожая) [17]. На фоне земледельческого мифологического подтекста «Спекторского» мотив плодородного дождя вряд ли может быть случайным и, вероятно, в контексте главы связан с земледельческой функцией женских божеств, ответственных за плодоношение земли [18].

В мифах женские божества часто представлены как мать и дочь [19]. Мать и дочь – Русалка и Русалочка – осуществляют месть в драматических сценах А.С.Пушкина. В «Спекторском» представлены две героини: старшая и младшая. Ольга старше Героя, она зрелая женщина, которая сравнивается с Анной Карениной; в её любви присутствует «тёмный призыв материнства». Марию Ильину Автор называет «девушка», «насмешница», что свидетельствует о ее молодости.

Фабульные линии Ольги и Марии не связаны. Однако в последней, 9-ой главе для Героя эти линии разрешаются одновременно. Нам представляется, что встреча Спекторского с обеими женщинами в последней главе (с Ольгой непосредственно, а с Марией – косвенно, через её вещи, через выпавшую из вещей фотографию времён их встреч) очень важна для понимания смысла «Спекторского», так как она вскрывает «внутреннюю», «неявную» фабулу романа в стихах, – то, что Ю.Н.Чумаков называет «внефабульным движением содержания» [20].

Как мы уже показали в 1-ой главе этой книги, центральными мотивами в фабульной линии Спекторский – Ольга являются мотивы, связанные с обидой и местью. Ольга чувствует себя униженной в своих отношениях со Спекторс-

ким и превращается в революционерку не случайно, а именно вследствие глубокого чувства обиды, желая способствовать переделке мира, в котором она чувствует себя несправедливо униженной.

Таким образом, в «Спекторском» отражена фабула «Русалки». Вот её схема. Герой, далеко не будучи злодеем, по легкомыслию, не вполне сознавая свой поступок, обманывает женщину (уверяет в своей любви и бросает). Позже он раскаивается в этом поступке, не придавая ему однако глобального значения. В сознании же героини обман любимого человека меняет все её представления о действительности, заставляет полностью перекроить свою жизнь. Вопреки мнению героя, она оказывается женщиной незаурядной, способной на решительные поступки. Она принимает другой, не свойственный ей прежде властный облик и мстит. Уже из этой схемы видно, что и самые характеры персонажей в «Русалке» и «Спекторском» сходны: интеллигентный, мягкий, имеющий некоторую склонность к конформному поведению герой и страстная, порывистая, не желающая продумывать свои поступки героиня.

Встреча с Ольгой в заключительной главе раскрывает Спекторскому его вину: изображённая в предшествующей главе разруха («Москва войны прощальный сувенир...») обусловлена и его нечаянной виной перед женщиной, так как его поведение является частью общественного неблагополучия, приведшего к революции и войне.

Косвенная встреча в последней главе романа с младшей из героинь, хотя и не скрывает в себе оттенка мести, также указывает на вину Спекторского; может быть, более тяжёлую, чем в случае с Ольгой.

В заключающей роман главе Спекторский впервые назван «литератором», он один из этих «чудил». Л. Флейшман в своём исследовании подчёркивает иронию в описании литераторов, сравниваемых с «римским дещемвиром» [21]. Мелочность, нежизненность их дела (которым занимается и Спекторский) прямо подчёркивается в романе:

*И люди были твёрды, как утёсы,  
И лица были мёртвы, как клише.  
И лысы голоса...*

(369)

Мы помним, что «ломбардный хлам» в 6-ой главе воспринимался нами вместе со Спекторским и Автором, как хранилище рушащегося культурного уклада, наследницей которого была Мария. Мария, в конце концов, рассталась с ним, начав новую жизнь. Спекторский вместе с другими «литераторами» сортирует и перераспределяет этот – теперь уже без метафор – «ломбардный хлам».

От этого занятия Спекторского – сказано вполне недвусмысленно – «тянет к рвоте» (369).

Мысль, чувства Спекторского оживают при виде «Марииного лабиринта». Он не знает, где она и достигла ли того, к чему стремилась:

*«Счастливей моего ли и свободней  
Или порабощённой и мертвей?»* (370)

Этот взятый в кавычки, заданный самому себе вопрос Спекторского (вместе с предшествовавшим ему описанием праведных трудов «заштатных ликургов») свидетельствует о его собственном чувстве неудовлетворённости собой, о сознании своей порабощённости.

Воспоминание о Марии в последней главе дано как намёк на вторую вину Спекторского, заключающуюся в том, что он не сумел сохранить верность своему таланту, не сумел воплотить свою судьбу как судьбу Поэта, предсказанную ему когда-то Марией [22].

Судьба Марии, осуществившаяся как судьба Поэта (о чём читатель, в отличие от Спекторского, уже знает из Вступления) подсказывается в этом эпизоде через мифологему метели, сменившей осеннюю тишину после появления «Марииного лабиринта»:

*Мело, мело. Метель костры лизала  
Пигмеев сбив гигантски у огня.* (371)

Автор не случайно впервые появляется рядом с Героем именно в этой главе. Л. Флейшман называет Автора в последней главе «безымянным свидетелем» [23]. На наш взгляд, непривычная отстранённость Автора призвана подчеркнуть непричастность Автора к биографии и личности Спекторского с его двойной виной перед действительностью – виной обыкновенного человека и виной человека, которому был дан талант.

«Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной,» – подобно пушкинскому Автору, мог бы воскликнуть Автор романа в стихах Б. Пастернака в этом месте. Да, он знаком со Спекторским и близок ему, у них общий круг, но всё же он другой человек, вот он шагает рядом со своим персонажем. Как постороннему, ему неловко слушать признания Ольги, это не к нему обращено, и он задвигает дверной засов и ложится спать.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что Спекторский в заключительной главе осознаёт свою вину перед жизнью. «Ход развязки» заставляет его «изгибаться» от стыда (372). Его жизнь не получила того значе-

ния, которое предполагал его талант. Он, своего рода, «лишний человек»; вероятно, последний в русской литературе. Его невоплощённость проявляется в отношениях с обеими женщинами.

В случае с Ольгой за бытовой драмой мерцает, как в мифе, мировая катастрофа: войны и революции вершатся силой женских обид и социальных неравенств.

Значение судьбы Марии лишь приоткрывается Спекторскому в заключительной главе:

*Недоставало, может быть, секунды,  
Чтоб вытянуться и поймать буёк,  
Но вновь и вновь, захлёстнутая тундрой,  
Душа тонула в темноте таёг.* (369)

Острое чувство недовольства собой и своей жизнью в кругу «литераторов», пронизывающее Спекторского, продиктовано его невоплощённостью, которой, как он догадывается, возможно, сумела избежать Мария.

Две женщины – старшая и младшая – укором являются Герою в заключительной роман в стихах главе. В мифологической ауре романа они являются как знак осуждения высшими силами, не вполне внятный Герою, но брезжащий ему сквозь «темноту таёг», в которой «тонет душа» (369).

Таким образом, и в «Русалке», и в «Спекторском» женские персонажи, хотя и с разной степенью отчётливости, восходят к славянской мифологии. Это свойство женских образов приносит в оба произведения мотив участия высших сил в осуждении нечаянной, трагической вины Героя.

### **3. АВТОР И МЕЛЬНИК, ИЛИ ОБРАЗ НЕРАВНОДУШНОГО ЛЕТОПИСЦА.**

Как мы уже показали, образ Автора претерпел изменения в процессе работы над романом в стихах. Если в 1-ой главе выдвигаются черты сходства Автора с обыкновенным человеком Спекторским: они близки психологически, они испытывают сходное чувство вины, – то в дальнейшем Автор от Героя отдаляется. Уже вполне определённо эта дистанция заявлена в заключительной, 9-ой главе и продекларирована в написанном позже остального текста Вступлении. В данном параграфе мы рассмотрим этот новый, преобразованный образ Автора.

Настроение и личность Автора отчасти отражены уже в характере странства, изображённого во Вступлении.

Улица возле библиотеки Наркоминдела воплощает обычную жизнь, трудовую и чуждую официальным интересам:



*Читальни департаментский покой  
Не посещался шумом дальних улиц.  
Лишь ближней, с перевязанной щекой  
Мелькал в дверях рабочий ридикюлец.*

*Обычно ей бывало не до ляс  
С библиотекаршей Наркоминдела.  
Набегавшись, она во всякий час  
Неслась в снежинках за угол по делу.*

(338)

Мыслям же Автора о романе сопутствует пространство, напоминающее изображённую в 1-ой главе весну, но и отличное от неё. Оно дождливое – но осеннее; бытовое – но не стихийное, а обыденное. Это чужое пространство, не та жизнь, которую ожидал Автор:

*Свинцовый свод. Рассвет. Дворы в воде.  
Железных крыши авторитетный тезис.  
Но где ж тот дом, та дверь, то детство, где  
Однажды мир прорезывался, грезясь?*

(339)

В последней строфе Вступления возникает образ мельника из «Русалки» А.С.Пушкина, с которым сравнивает себя Автор. Однако пушкинский образ искажён. Мельник обращён не в ворона, а в дуб.

*Чужая даль. Чужой, чужой из труб  
По рвам и шляпам шлёпающий дождик,  
И отчужденьем обращённый в дуб,  
Чужой, как мельник пушкинский, художник.*

(340)

Параллель работы мельницы с работой поэта, перемальвающего слова и пространства, имеется и в стихотворении «Мельница», написанном в 1915 году и переработанном в 1928 году, в период, когда создавался «Спекторский» [24]. Это подтверждает, что образ пушкинского мельника, введенный во Вступление, намекает на тему творчества. Автор, в отличие от «литератора» Спекторского, – художник, мельник. Но почему же мельник обращён в дуб, а не в ворона?

В неоконченной драме А.С.Пушкина несчастный отец называет себя князю вороном. Ворон – зловещая птица, предсказывающая смерть [25]. Мы не знаем, будет ли мельник выполнять какую-то роль в мести дочери князю, но косвенно (как, например, в «Борисе Годунове» юридивый) он уже участвует в ней:

*Старик:*

*Зачем вечер ты не приехал к нам?  
У нас был пир, тебя мы долго ждали. <...>  
Какой я мельник, говорят тебе,  
Я ворон, а не мельник.*

(380) [26]

Дуб же в драме А.С.Пушкина присутствует при этом разговоре как свидетель событий. Как и старик, дуб равнодушен к происшедшей несколько лет назад трагедии:

*Князь:*

*Что это значит? листья,  
Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом  
Посыпались как пепел на меня.  
Передо мной стоит он гол и чёрн,  
Как дерево проклятое.*

(379) [27]

Обмолвка Б.Пастернака, разумеется, не случайна. Завершающая Вступление строфа чрезвычайно важна для понимания «Спекторского».

Как мы уже подчеркивали в этой книге, ключевой для романа является 8-ая глава, представляющая собой большое лирическое отступление о гражданской войне. В этом месте романа впервые после 1-ой главы Автор вступает в прямую беседу с читателем (а не ведёт рассказ в качестве повествователя).

Автор предстаёт перед читателем в этой главе как несчастный отец непослушной дочери-зари и сыновей-снеговых облаков:

*И вот заря теряет стыд дочерний.  
Разбив окно ударом каблука,  
Она перелетает в руки черни  
И на её руках за облака.*

*За ней ныряет шиворот сыновний.  
Ему тут оставаться не барьши.  
И небосклон уходит всем становьем  
Облитых снежной сывороткой крыши.*

(366)

Тема отцовства входит в роман неожиданно и связана с Автором. Это тема несчастного, трагического отцовства, совмещённая с темой одиночества. Рассмотрим её в контексте главы.

В 8-ой главе Автор высказывает своё отношение к действительности периода гражданской войны. Он не только представляет свои воззрения на причины исторического действия и на роль его в жизни страны, но показывает частного человека, захваченного историческим действием, обычного человека, вдруг оказавшегося в преображённой историческим катаклизмом действительности. Эта действительность страшна:

*Пещерный век на пустырях щербатых  
Понурыми фигурами проныр  
Напоминает города в Карнатах:  
Москва - войны прощальный сувенир.* (364)

Она искажает человеческие чувства:

*И в печках жгут скопившиеся письма,  
И тучи хмуры и не ждут любви...* (365)

Эта действительность – пробел в человеческой жизни:

*<...>И день скользит украдкой, как изгнанник,  
И этот день – пробел в календаре.* (366)

И среди этой действительности оказывается выброшенный в неё историческим катаклизмом частный человек – Автор.

В 8-ой главе изображён Автор, захваченный историческим катаклизмом вопреки своей личной воле. Эпиграф к «Спекторскому» из «Медного всадника» в изданиях 1931 и 1933 годов — «Были здесь ворота...» — наиболее отчётливо высвечивается в этой главе. Подобно Евгению в «Медном всаднике», Автор в «Спекторском» оказывается в зоне действия водоворота исторического движения. Именно о таком восприятии собственных образов свидетельствует фраза из письма к О.Фрейденберг: «Написал я своего «Медного всадника» <...> скромного, серого, но цельного и, кажется, настоящего» [28].

Пушкинская идея враждебности исторических катаклизмов частной жизни обыкновенного человека, без сомнения, отразилась в романе в стихах Б.Пастернака, и более всего она вылилась в лирической теме 8-ой главы, то есть в связи с образом Автора, а не Спекторского.

Если в 1-ой главе Автор родственен своему герою какой-то невысказанной виной перед женщиной (нечаянно он едва не надевает «калоши людоеда»), то в 8-ой главе он этой обманутой женщине – отец. О том, что значение метафоры «девочка в чулане-заря» расшифровывается как «революция», писалось

много [29]. Однако одновременно девочка и зря, так же, как «дворы и бабы, галки и дрова» являются детьми Автора, «прижитыми» им «совместно с жизнью» (366). При этом одна метафора не противоречит другой.

Восприятие действительности как взаимодействия близкородственных явлений, как взаимосвязи и взаимответственности их — основополагающий принцип мироощущения Б.Пастернака [30].

Ощущение Автором своей интимнейшей связи с жизнью позволяет ему говорить о своём отцовстве для окружающей действительности:

*Попутно выясняется: на свете  
Ни праха нет без пятнышка родства:  
Совместно с жизнью прижитые дети -  
Дворы и бабы, галки и дрова.* (366)

Автор воспринимает действительность не книжную и выдуманную, а настоящую, не подчиняющуюся книжным законам, не знающую регламентации и потому неподвластную отдельной личности. Именно так следует понимать фразу о «побочном потомстве».

*И в киновари ренкового солнца  
Дымится иней, как вино и хлеб,  
И это дни побочного потомства  
В жару и правде не прямых судеб.* (366)

Время гражданской войны (время причастия, жертвы, как мы уже писали в Первой главе) диктуется именно этой, «незаконной», нерегламентированной действительностью, близкородственной Автору.

Раскрыть метафору «побочное потомство» как «действительность», не книжная, настоящая жизнь, помогает и послесловие к «Охранной грамоте», на что указал Евг.Б. Пастернак [31].

Родственная Автору действительность (его «незаконная дочь») не подчиняется ему и не желает слушать его советов. Своей незаконной волей она развязывает гражданскую войну, объявляя Автора с его индивидуализмом (с его оценкой событий, отличной от оценки большинства), а заодно и самую жизнь, чем-то ненужным и устаревшим – как рококо:

*Ты одинок. И вновь беда стучится.  
Ушедшими составлен протокол,  
Что ты и жизнь – старинные вещицы,  
А одиночество – это рококо.* (367)

В русле нашей темы следует отметить, что дочери-заре, принявшей метафорическое значение революции, Автор пытается возразить пушкинской фразой: «Я вам не шут!» [32].

Почему же НЕ шут? Почему Б.Пастернак почти полемизирует с А.С.Пушкиным, не внёсшим отрицание в свою знаменитую фразу?

Объяснить это можно только новой ролью, которую принял на себя Автор и о которой заявил во Вступлении. Автор – Мельник, страдающий отец беспутной и несчастной дочери. Но он не совсем Пушкинский Мельник – обезумевший страдалец и, возможно, мститель. Во Вступлении, как мы уже упоминали в начале этого параграфа, Б.Пастернак объединяет в один два пушкинских образа, представляющих свидетелей разыгравшейся несколько лет назад возле мельницы трагедии, одновременно придавая им новую, отсутствующую в драматических сценах А.С.Пушкина функцию – художник.

Автор – художник, свидетель трагедии, но не бесстрастный летописец Пимен, который

*Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно  
Не ведая ни жалости, ни гнева.*

[33],

а страстно переживающий за действительность-дочь Мельник или, даже скорее, почерневший и осыпавшийся от горя, но не снисходящий до безумной мести дуб.

Автор в пастернаковском романе в стихах, уступая Марии Ильиной роль Поэта, берёт себе роль Сострадающего Летописца, вводя таким образом в подтекст «Спекторского» драму А.С.Пушкина «Борис Годунов», в которой впервые указана была роль летописца в историческом движении:

*Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,  
Никто тебе не смеет и напомнить  
О жребии несчастного младенца,-  
А между тем отшельник в тёмной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет:  
И не уйдёшь ты от суда мирского,  
Как не уйдёшь от божьего суда.*

[34]

Вот почему в 9-ой главе Автор имеет право подчёркивать свою «разность» с Героем, вот что объясняет полупрезрительный отзыв Автора о Спекторском во Вступлении. Автор далеко не равен «литератору», «человеку без

заслуг» Сергею Спекторскому. Автор Мельник, страдающий за действительность, полный жалости и гнева летописец, создающий «своего «Медного всадника»».

#### 4. ПУШКИНСКАЯ КАНВА В «СПЕКТОРСКОМ»

Роман в стихах «Спекторский» создавался по тонкой канве пушкинских произведений, в которых Б. Пастернак видел образы, отражающие для него тему «человек и история». Среди этих произведений не только «Евгений Онегин» и «Медный всадник», но и «Русалка», и «Борис Годунов».

Начатый в 1924 году и законченный в 1930 году «Спекторский» писался в очень трудное для Б. Пастернака время, когда заканчивался НЭП и когда партия интенсивно создавала из писателей монолит.

Иллюзии и надежды нэповского времени в этот период изживали себя. Художник должен был или погубить в себе творца, стать «литератором», Спекторским на последних страницах романа, или осмыслить движение истории, понять свою роль в ней и сохранить таким образом внутреннюю свободу.

Вполне закономерно, что в поисках путей к внутренней свободе, к высшей свободе художника Б. Пастернак обращается к пушкинскому опыту. Осмысляя свою эпоху, он опирается на пушкинские темы «маленький человек и история», «писатель и история», находя созвучные собственным мыслям идеи не только в произведениях на исторические темы, таких, как «Борис Годунов» и «Медный всадник», но и во внеисторической «Русалке». Историческое и общечеловеческое не разделяются в концепции Б. Пастернака, как и в концепции А. С. Пушкина.

Пушкинская тема «власть и народ» при этом игнорируется Б. Пастернаком. Если у А. С. Пушкина власть сильна «мнением народным», то Б. Пастернак слово «власть» обходит. В его понимании истории, опирающемся не только на представления А. С. Пушкина, но и на идеи Л. Толстого, и на собственный исторический опыт, именно «мнение народное», стихийно формирующее «закон предопределения» (об отражении в романе в стихах Б. Пастернака этого толстовского понятия см. 1-ую главу этой книги), движет исторические события. При этом «мнение народное» может не совпадать с мнением художника:

*...и вдруг единым сдвигом  
Событие исчезает за стеной  
И кажется тебе оттуда игом  
И ложью в мёртвой корке ледяной.*

(366).

может быть губительным для художника и для самой жизни:

*Ушедшими оставлен протокол,  
Что ты и жизнь – старинные вещицы...* (367)

А.А. Поливанова вспоминает: «Как-то в Большом зале по поводу Пятой симфонии Шостаковича он сказал: «Подумать только, взял и всё сказал, и ничего ему за это не сделали» [35].



### Глава 3. РЕВИЗИЯ СИМВОЛИСТСКОГО НАСЛЕДСТВА

Одним из подтекстов «Спекторского» является «Симфония (2-ая, драматическая)» Андрея Белого.

На творческие связи Б.Пастернака с символизмом, и, в частности, с А.Белым, неоднократно указывалось [1]. По свидетельству Евг.Пастернака и Е.Пастернак, «Симфонии» были чрезвычайно близки Б.Пастернаку [2]. В «Спекторском» есть множество переключек со «Второй симфонией» посредством образов и тем.

«Вторая симфония» наполнена предчувствиями «зари», предчувствиями близких перемен в истории человечества; в «Спекторском» Б.Пастернак пытается осмыслить уже происшедшие в стране исторические катаклизмы. Роман в стихах Б.Пастернака включает как подтексты идеи и образы предшествовавшей революции эпохи, и, в том числе, опирается на тематику и образность "Второй симфонии" – произведения, не только имевшего, по мнению Б.Пастернака, громадное эстетическое значение для последующей литературы [3], но и содержащего одну из первых попыток осмысления современности начала нового века как порога великих перемен.

#### ***1. СХОДСТВО ТЕМАТИКИ «СИМФОНИИ (2-ОЙ, ДРАМАТИЧЕСКОЙ)» И «СПЕКТОРСКОГО».***

На самом поверхностном уровне «Спекторского» и «Драматическую симфонию» сближает общность жизненного материала: в обоих произведениях большое место занимает изображение предреволюционной московской интеллигенции.

«Драматическая симфония» описывает самый рубеж веков – 1901 год. Действующие лица «Второй симфонии» – мистики и философы, хотя, впрочем, есть и «консерваторы, либералы и марксисты» (115) [4], и политические споры, и «протыкатель старух», возможно, последователь Раскольникова в способах переделки мира, ораторствующий: «Нас много на Руси» (134).

Действие дореволюционных глав «Спекторского» происходит в 1913 году. Соответственно, Б.Пастернак изображает два московских интеллигентских кружка: революционный кружок Наташи – кружок давно уже мертвых, далеких от жизни идей, претендующих на жизненность и правоту; и элитарный кружок Сашки Бальца – здесь собираются носители утонченной и обреченной на умирание культуры, здесь также присутствуют революционеры из интеллигенции.

В обоих случаях это достаточно замкнутые элитные московские кружки, погруженные в далекие от жизни идеи, с претензией на знание последней истины; причем оба автора относятся к своим московским персонажам с изрядной



долей иронии. При этом Б.Пастернак, вслед за А.Бельм, называет персонажей, держащихся от этих кружков на расстоянии и, во всяком случае, сохраняющих скептическое к ним отношение «насмешниками» и, как и А.Бельм, подчеркивает их консерватизм.

Во «Второй симфонии» насмешником и консерватором много раз назван Поповский – видимо, потому, что он скептически относится к пророчествам своих друзей. У Б.Пастернака в дореволюционной шестой главе Спекторский определяет себя и Марию Ильину как «насмешников», причем это прямо связывается с чуждостью их обоим кружку Сашки Бальца:

*Он чуть не улизнул от них сначала,  
Но на одном из бальцевских окон  
Над пропастью сидела и молчала  
По внешности – насмешница, как он.* (357) [5]

Слова «консерватор», приобретенного ко второй половине 20-х годов, когда писался «Спекторский», одиозную ругательно-политическую окраску, Б.Пастернак по отношению к своему герою не употребил, однако в 4 главе сестра, участница передового кружка революционной интеллигенции, упрекает его, в сущности, в консерватизме:

*«...Вот видишь ли, ты – молод, это плюс,  
А твой отрыв от поколенья – минус.*

*Ты вне исканий, к моему стыду,  
В каком ты стане?..»* (350)

Самая интонация описания Наташиного кружка повторяет интонацию, с которой А.Бельм описывает «умственный цветник подмигивающих». У А.Белого: «Все собирающиеся в этом доме, помимо Канта, Платона и Шопенгауэра, прочитали Соловьева, заигрывали с Ницше и придавали великое значение индусской философии.

Все они окончили, по крайней мере, на двух факультетах и уж ничему на свете не удивлялись.

Удивление считали они самой постыдной слабостью, и чем невероятнее было сообщение, тем более доверия ему оказывали в этом обществе.

Все это были люди высшей «многострунной» культуры» (136).

У Б.Пастернака: «...с людьми, с которыми она теперь делила посещение Художественного и Корша, ее связывало когда-то большое прошлое.<...> ...при каждом новом перетряхивании стариной оно теперь оставалось единственным доводом их взаимного друга до друга касательства. Они встреча-

лись, крепко спаянные его давностью, и одни стали врачами, другие инженерами, третьи же пошли по адвокатуре. <...> Все обзавелись семьями, у всех, кроме определившихся по литературной части, были дети. Не все, разумеется, были похожи друг на друга, и жили никак не кучею, а врозь, кто на какой улице...» (106) [6].

Сходство здесь – в откровенной авторской иронии, в подчеркнутом отсутствии индивидуализации, причем, это выражено одинаковыми синтаксическими конструкциями. У А.Белого: «Все собирающиеся...», «Все окончили...», «Все были...». У Б.Пастернака: «Все обзавелись...», «У всех были дети...», «Не все, разумеется, были похожи...». Мнимые различия, выдвигаемые в тексте Б.Пастернака, ироничны и, возможно, указывают на текст А.Белого, якобы пытаясь оспорить его.

Не только персонажи А.Белого и Б.Пастернака похожи. Во многом сходны идеи, вокруг этих персонажей витающие, создающие атмосферу времени и пространства.

Действие обоих произведений происходит в Москве и в провинции, при этом Москва и провинция в «Спекторском» перекликаются с Москвой и провинцией во «Второй симфонии» – они содержат близкие комплексы идей.

В этой книге мы, вслед за Ю.Н.Чумаковым [7], уже отмечали, что Москва в «Спекторском» имеет черты «Третьего Рима»: упоминаются семь холмов, и неоднократно на протяжении романа в стихах изображению Москвы сопутствует метафора зверя. (См. об этом подробнее в Первой главе, на с.10-14). Во "Второй симфонии" намек на знаменитую фразу Филофея и отраженную в ней идею мессианской предназначенности России представлен более развернуто: персонажи ведут споры о священном значении России, изображению Москвы сопутствует православная тематика, при выезде Сергея Мусатова в провинцию начинает преобладать уже собственно византийская тематика.

Важное место занимает в обоих произведениях тема «земледелия», при этом, однако, во «Второй симфонии» она связана только с российской провинцией: самое название Грязищи, помещик Павел Мусатов, «проникший в тайны земледелия»(161), символические описания пахущих крестьян (154). В «Спекторском» земледельческая тематика затрагивает именно московские главы, включаясь, с одной стороны, в метафору *земляных работ* (работ по ремонту дома Марии Ильиной); а с другой стороны, высвечиваясь в мифологическом подтексте произведения.

Итак, как мы видим, «Спекторский» и «Вторая симфония» А.Белого во многом опираются на один и тот же жизненный материал и, что более важно, сходные образы в обоих произведениях отражают сходные, во всяком случае, явно перекликающиеся тематические комплексы.

Особое внимание следует обратить на то, что все слова, принимающие в произведениях А. Белого форму символа, в произведениях Б. Пастернака сохраняют и даже преумножают свойственную символизму многослойность. *Земледелие*, *Третий Рим*, а кроме того, также опирающиеся на А. Белого *овраги и поля*, *заря* и даже *калоши* – все эти образы в «Спекторском», будучи отличны по форме от одноименных «символов символистов» [8], содержат, по меньшей мере, два тематических плана. Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы рассмотреть, как преломляются символы "Симфонии (2-ой, драматической)" в «Спекторском».

Ввиду фабульной усложненности, свойственной обоим рассматриваемым произведениям, каждый раз, прежде чем обратиться к детальному анализу общего для «Спекторского» и «Второй симфонии» образа, мы будем высвечивать связанные с этим образом ключевые моменты в развитии тематики произведений.

## **2. БЕЗУМНАЯ ЗОРЬКА И ДЕВОЧКА В ЧУЛАНЕ, ИЛИ РЕЦЕПЦИЯ СИМВОЛА ЗАРИ В «СПЕКТОРСКОМ».**

Центральной темой «Драматической симфонии» является тема *зари* – близких кардинальных перемен, конца старой и, возможно, начала новой жизни [9]. Тема эта возникла на сломе веков одновременно в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока и в «Симфонии» А. Белого. «Философу и пророку» Сергею Мусатову *заря* предвещает возрождение человечества через идеи, связанные с пророчеством о мессианской будущности России и с мистикой В. Соловьева: в византийской России, в Третьем Риме «жена, облеченная в солнце» уже родила Нового Мессию. Однако мечта молодого философа разбивается о действительность: ребенок, принятый им за Мессию, оказывается девочкой.

Все это происходит на широком, смешивающем текущую действительность и предшествующую культуру фоне: Достоевский, Ницше, Владимир Соловьев принимают участие в апокалипсисе рубежа веков рядом с Дормидонтом Ивановичем и «протыкателем старух».

В последних частях Москва предстает Мусатову безобразной. Она сохраняет восточные черты, но не благостно-византийские, а порочные: «В балаганах брядали бубны... <...> Кто-то бил в турецкий барабан...» (187). Третьему Риму не суждено стать родиной мессии. Негр, «красногубый негр «станет новым мессией: «Где же Москве до Чикаго!» (193).

Повествование проникнуто откровенной авторской иронией. «Заря» также смеется над Мусатовым: «Смеялась зорька, как малое дите, вся красная, вся безумная» (185). Предчувствие светлых перемен сменяется предчувствием катастрофы.

Из конца 20-х годов нового столетия, когда писался «Спекторский», горько-ироническую симфонию А. Белого можно было воспринимать как пророчество: «Ждали утешителя, а надвигался мститель» (187).

События и идеи начала века (а в романе Б. Пастернака, так же, как в произведении А. Белого, идеи и события предстают в совокупной нерасчетленности) рассматриваются в «Спекторском» ретроспективно. Если «Драматическая симфония» – пророчество, то «Спекторский» задумывался как подведение итогов. Жизнь предреволюционной интеллигенции и жизнь идей, накопленных предшествующей эпохой, тщательно исследуются в первых семи главах (из девяти!) «Спекторского» и в примыкающей к нему «Повести».

Одной из центральных в «Спекторском» является метафора *девочка в чулане – заря – женичина в черкеске*. Исследователи связывают эту метафору с революцией [10]. Образ этот возникает в восьмой главе романа в стихах, состоящей из трех лирических отступлений, наполненных размышлениями о причинах революции и гражданской войны. Эта глава занимает особое место в романе в стихах: написав ее, Б. Пастернак посчитал возможным закончить роман, несмотря на видимую обрывочность фабулы. Глава эта скрепила и объяснила авторский замысел, придав внешне разорванной фабуле внутренний стержень. Сам Б. Пастернак оценивал восьмую главу «Спекторского» как большую творческую удачу и, может быть, как вершину своего творчества второй половины 20-х годов [11].

Как и во «Второй симфонии», образ *зари* в «Спекторском» определяет центральную тему произведения.

*Заря* – любимейший символистский образ. Символ *зари* появился и занял громадное место в творчестве А. Белого и А. Блока одновременно. Можно сказать, что с этим образом связано зарождение младшего символизма – на сломе эпох, на стыке веков этот образ концентрирует идею явления знака о трансцендентном в мире реальности, идею возможности перехода в новую фазу воссоединения миров в близком будущем [12].

В «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока *Заря* – одно из имен Вечной Жены, *заря* – проявление огненной сущности Души Мира, ее знак, отраженный в действительности:

*Терем высок и заря замерла.  
Красная тайна у входа легла.* (74) | 13 |

*Ты отходишь в сумрак алый,  
В бесконечные круги <...>  
Ты ль смыкаешь, пламеня,  
Бесконечные круги?* (81)

В соответствии с этим *заря* в «Стихах о Прекрасной Даме» принимает самые разные смыслы [14].

Во «Второй симфонии» А.Белого *заря*, *зорька* также является знаком трансцендентного мира, намекающим на возможность полного обновления земной жизни. Иногда она принимает простонародные и обманные черты: «Вечерняя *заря* хохотала над Москвой...» (184), «Хохотала красавица *зорька*, красная и безумная, прожигая яшмовую тучку» (143). Рассказывая людям о тщете их надежд, об обманутых ожиданиях, она хохочет «до упаду» (148).

Если у Блока и Белого *заря* соотнесена с Мировой Душой, в «Спекторском» *заря*, как уже было сказано, входит в основополагающую для романа в стихах Б.Пастернака метафору *заря-девочка в чулане – женщина в черкессе*. Метафора эта строится, в сущности, на соединении трех мифологем. Рассмотрим их последовательно, начиная с *зари*.

На фоне показанной в первом параграфе этой главы близости жизненного материала, тематики и образности «Спекторского» и «Драматической симфонии» важный для символизма образ *зари* не может также не хранить памяти о символистских текстах. Память эта проявляется в женском облике, который, как и у символистов, принимает *заря* у Б.Пастернака; в независимом, свободолюбивом и несколько простонародном характере, приданном женщине-зарю; в важности образа *зари* для понимания «Спекторского», в том значении, которое имеет этот образ для произведения в целом и которое, вероятнее всего, предполагает глубинную, где-то не на поверхностных слоях текста, перекличку с ноуменальной основой образа *зари* у символистов, также всегда занимающего чрезвычайно важное место в произведении и служащего ключом к его центральной теме. Память эта проявляется, наконец, – и это, возможно, самое главное – в полемическом заряде, направленном против эстетики символизма, который несет этот образ у Б.Пастернака.

Автор романа в стихах называет *зарю* «дочерью». А появлению ее предшествует декларация Автора о том, что явления действительности – даже самые простые, «дворы и бабы, галки и дрова» – суть его дети, то есть его создания, «прижитые совместно с жизнью».

Если учесть неоднократно высказанные Б.Пастернаком мысли его о творческом процессе как о взаимодействии художника с действительностью («искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового...») [15], станет очевидным, что дочь-заря противопоставлена зарю – проявлению Мировой Души принципом соотношения сущности и явления в образе, то есть именно тем, в чем, прежде всего, постсимволизм противопоставляется символизму.

Образ символизма, о чем неоднократно писали, призван осуществить связь между феноменальным и ноуменальным, при этом ноуменальное для символизма – трансцендентное, принадлежащее «иным мирам» [16]. *Заря* – очень ярко выраженный символ.

У Б.Пастернака же *заря* – дочь Автора и жизни, категория действительности, ставшая и категорией искусства «при прохождении сквозь нее луча силового» (иначе говоря, при воздействии на жизнь авторского переживания). За феноменом в образе Б.Пастернака также открывается ноумен, но он представляет собой не категорию иного мира, а категорию искусства – субъективное авторское представление, зыбко сквозящее в отвлекаемых автором от изображаемого явления признаках [17].

Таким образом, *заря* в «Спекторском» – часть действительности, настоящей невыдуманной жизни, близкородственной поэту и даже пересоздаваемой им, но не проявление Мировой Души, как было у символистов. *Заря* в «Спекторском» является мифологемой, поскольку она содержит память о символистских текстах, при этом она одновременно и полемизирует с этими текстами. *Заря* – часть родной Автору, являющейся предметом его пересоздания действительности.

Параллельно образу *зари*, поясняя тот же ноумен, но с другой точки зрения, дается образ девочки в чулане. Образ этот напоминает плакат или даже штамп литературы соцреализма. На первый план в нем выдвинута социальная принадлежность девочки и, собственно, никаких других планов, если воспринимать этот образ как реалистический, нет.

Угнетенная *девочка в чулане*, «та, что в фартук зарывала, мучась, дремучий стыд», получает «преимущества» благодаря революции, освобождается ею. Образ этот целиком построен на мотивах классики соцреализма. Можно утверждать, что этот, на первый взгляд, штампованный образ введен в роман Б.Пастернака как мифологема. Он концентрирует память о соответствующих произведениях (таких, например, как роман Горького «Мать») и призван пояснять социальный план исследуемого ноумена.

В этом образе сохранена и подчеркнута социальная детерминированность, свойственная реализму, а другие признаки реализма – например, психологизм – отсутствуют. *Девочка в чулане* – воплощенная жертва социальной несправедливости, освобожденная народным восстанием.

*Вдруг крик какой-то девочки в чулане.  
Дверь вдребезги, движенье, слезы, звон,  
И двор в дыму подавленных желаний,  
В босых ступнях несущихся знамен.*

*И та, что в фартук зарывала, мучась,  
Дремучий стыд, теперь, осатанев,  
Летит в пролом открытых преимуществ  
На гребне бесконечных степеней.*

(366)

С одной стороны, метонимически включается известное реалистическое повествование о тяжелой жизни женщины из народа, освобожденной революцией. С другой стороны, из всех признаков этого известного образа выделяется один – его социальная детерминированность. Из реалистического образа выделена одна черта («Апеллесова черта!»), выражающая ноуменальный признак.

Изображаемое через *зарю* и *девочку в чулане* понятие поясняется и третьим образом – *женщина в черкеске*.

Если учесть содержащиеся в предшествующих двух образах этой трехчленной метафоры намеки на литературные направления, *женщина в черкеске* должна быть воспринята как намек на литературу романтизма: среди бушующей стихии, в самом центре губительной гражданской войны появляется эта загадочная всадница, вдохновляющая войну и стихию. Черкеска вызывает в памяти произведения романтизма, вводит тему вольности, мотивы самоотверженной борьбы за свободу и независимость, намекает на сильную страстную личность. Далее указывается, что *женщина в черкеске* – это *заря* [“И ты б узнал в наезднице беглянку, что бросилась из твоего окна» (367)]. На этом фоне *заря* воспринимается и как слово-сигнал революционного романтизма:

*И над отечеством Свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная Заря?*

[18]

То, что романтическая всадница – обыкновенная русская женщина [«Марся тихих русских захолуствий» (367)] не противоречит романтической окраске образа, как бы внося в него тайну, романтическую трагедию. Не отрицает романтизма и аллюзия на книгу Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», так как русская революция воспринимается американским автором тоже сквозь призму романтики.

Тройная метафора, насыщенная множеством подтекстов, включает в себя символ *зари* и в чем-то оспаривает его. В романе в стихах Б. Пастернака *заря* не проявление Мировой Души, а проявление действительности, открытой автором: может быть, *заря* — проявление воли оскорбленного народа или

даже мечь за оскорбленное женское достоинство. Ноумен, проявляемая в образе сущность, и здесь, как и в символизме, имеет несколько планов и не может быть пересказан однозначно [19].

К образу *зари* в «Спекторском» примыкает образ *метели*: она сопутствует *женщине в черкеске*. Это один из редких для Б.Пастернака случаев, когда нарушается внешнее правдоподобие.

В «Снежной Маске» и потом в «Двенадцати» А.Блока, в «Кубке метелей» А.Белого *метель* выполняет одну из важнейших ролей. Вряд ли это могло пройти мимо поэтики Б.Пастернака, как мы видели, впитывающей и перерабатывающей символистский опыт.

Образ метели имеет большую традицию в русской литературе. Как писали З.Г.Мини и Ю.М.Лотман, образы стихии и в литературе реализма обладают подспудным, глубинным значением [20]. В творчестве А.С.Пушкина *метель* указывает на народное восстание и на судьбу, распоряжающуюся человеческой жизнью; *метель* у А.С.Пушкина амбивалентна, она играет жизнью и смертью [21].

В творчестве символистов *метель*, как и положено символу, выражает множество смыслов. Выделим некоторые из них. *Метель* амбивалентна, указывая на жизнь и смерть; она представляет «другой мир» – возможно, мир творчества, искусства (например, в «Снежной Маске» А.Блока); она связана с темой России; с темой страсти и, наконец, в «Двенадцати» сохраняет и развивает пушкинское значение стихии народного движения.

*Метель* в «Спекторском», восходит, конечно, прежде всего, к пушкинскому творчеству. Это знак гражданской войны на Урале, ассоциировавшимся для Б.Пастернака с «Капитанской дочкой» [22].

Но *метель* сопутствует также мотивам, развивающим тему тяжелой, «грешной» страсти Спекторского и Ольги; *метель* является Спекторскому вместе с фотографиями, выпавшими из альбома Марии в завершающей главе романа. В последнем случае *метель*, возможно, является как напоминание о творчестве, о настоящем поэте; во всяком случае, *метель* в этой главе противопоставлена кучке литераторов, «разменявших свой талант»: она назревает постепенно, по мере развития воспоминаний Спекторского о Марии; начинается в тот момент, когда ему передают фотографии, заставляя литераторов сбиться в кучу, подобно пигмеям.

Значения страсти и творчества, раскрывающиеся через образ *метели*, уходят корнями в символизм. Вероятно, отзвуки символизма есть и в том, что, в ключевой, восьмой, главе романа образу *метели* сопутствует образ *женщины в черкеске*:

*Там по юрам кустились перелески,  
Пристреливались, брали, жгли дотла,*



*И подбегали к женщине в черкессе,  
Оглядывавшей эту ширь с сеоли.*

*Пред ней, за ней, обходом в тыл и с флангов,  
Курясь ползла гражданская война...* (367)

Гражданская война «курясь, ползет», подобно выюге, описанной двумя строфами выше. А женщина в черкессе воспринимается как воплощение их обеих. У А. Блока и А. Белого метель также воплощалась в обладающих чертами inferнальности героинь. Разница в том, что героиня Б. Пастернака, как он тут же подчеркивает, – обывновенная русская женщина, а не Снежная Дева или полусказочная Светлова.

*Женщина в черкессе связывает зарю и метель.* Как заметила З. Г. Минц, такие цепочки образов характерны для поэтики символизма [23].

### **3. «ТАЙНЫ ЗЕМЛЕВЕДЕНИЯ» И «ЗЕМЛЯНЫЕ РАБОТЫ», ИЛИ СПОР Б. ПАСТЕРНАКА С А. БЕЛЫМ О СУЩНОСТИ ВЕЩЕЙ.**

Тема особого положения России между Востоком и Западом, восходящая к знаменитому высказыванию старца Филофея о Третьем Риме и впитавшая комплекс идей о мессианской предназначенности России, в обоих произведениях строится с помощью образов, отражающих тему *земледелия*.

В "Симфонии (2-ой, драматической)" А. Белого земледельческая тематика разворачивается вокруг идеи о рожденном в России новом Мессии и опирается на изображение русской провинции, крестьянского труда и на персонажей, имеющих отношение к деревне.

В «Спекторском» тема *земледелия* также подчинена теме Третьего Рима и опирается, прежде всего, на образ Марии Ильиной и на мотивы, связанные с творческим трудом.

Рассмотрим подробнее развитие этой темы вначале в «Драматической симфонии», а потом в «Спекторском».

Как уже было сказано, в фабуле «Драматической симфонии» очень большую роль играют мотивы, разворачивающие историю философа Сергея Мусатова, пророчившего России будущее родины Мессии и осознавшего свое заблуждение. «Драматическая симфония» включает такие атрибуты, как зверь, родившийся на севере Европы; младенец, рожденный «женой, облеченной в солнце» в России; Россия как Восток; тайна, а точнее тайное знание, скрывающееся в российских полях и открытое людям провинции — «*земледение*». Все это в конце «Драматической симфонии» рассыпается в прах: зверь в Европе скончался от желудочного расстройства; ребенок «жены, облечен-

ной в солнце», - девочка; «восточное» в России есть, но оно отвратительно и порочно, а не свято; «землеведет» Павел Мусатов оказывается горьким пьяницей и соперником старосты Прошки в ухаживании за крестьянкой.

Образы, строящие идею Третьего Рима во «Второй симфонии», – символы, соотносящие явления действительности с иными мирами: Россия имеет особую связь с Мировой Душой, соответственно «землеведение» жителей российской глубинки – знание мистической тайны. Хрупкий миф о Москве - Третьем Риме рушится, как только Сергей Мусатов решается прикоснуться к его деталям. Причина хрупкости – несоответствие многомерных образов действительности одномерным сущностям «иного мира»: в действительности ребенок – не обязательно мальчик; православные храмы не исключают балаганов с бубнами; веселый богатырь может пить с утра и опасаться «шорта Прошки». Но в таком виде эти образы действительности уже не могут быть представлены как сущности «иных миров». И вся постройка разрушается.

Разрушение теории Сергея Мусатова предсказано в другой фабульной линии «Драматической симфонии» – в фабульной линии, развивающейся в Первой части вокруг образов молодого философа и молодого демократа.

Молодой философ, страшись непознаваемой Вечности, стремится найти ошибки в «Критике чистого разума» И.Канта. Он хочет поправить Канта Платоном [“Кант без Платона – туловище без головы» (101)], то есть доказать, что сущности трансцендентного мира, будучи сверхчувственными объектами, идеями, могут все же раскрываться в явлениях действительности.

Молодой демократ влюблен в сказку. И едва познакомившись с ней, на вечере у аристократического старичка он догадывается, что действительность далека от его мечтаний, что его мечты «голые идеи».

На этом же вечере одновременно с молодым демократом прозревает промахи в своих поправках к Канту молодой философ: «...досадливым пятном выступила перед его духовным взором непогрешимость «Критики чистого разума» (119).

По всей вероятности, молодой философ и молодой демократ – один двоящийся автобиографический образ.

Не в силах вынести непознаваемости Вечности и грозящего ужаса молодой философ сходит с ума, а молодой демократ, осознав, что «едва ли они увидятся так близко» (121), стреляется.

И молодой философ-демократ, и Сергей Мусатов пытались построить теорию символизма – теорию, основывающуюся на возможности опытного познания трансцендентного через явления действительности. Однако оба они осознают (молодой демократ, увидев сказку рядом с ее мужем; а Сергей Мусатов, узнав, что ее ребенок – девочка): если внести в образ символизма опыт, символ распадается, так как явление действительности обладает невозмож-

ными для данной идеальной сущности признаками. Именно отсюда проистекает ирония символистов и антисимволов, отмеченные З.Г. Минц в творчестве А. Блока [24].

Б. Пастернак опирается на некоторые символы из «Второй симфонии», но «упаковывает» в них (выражение из статьи Б. Пастернака «Черный бокал») совершенно другое. В образе Б. Пастернака ноумен не является объективно данной частью идеального мира, а строится автором из отвлеченных признаков земной действительности. Поэтому он может быть многоаспектен (может нести в себе противоречивые оценки).

Во-первых, тема *земледелия* раскрывается в мифологическом подтексте образа Марии Ильиной. Мы уже писали, что этим подтекстом является мифология летнего земледельческого цикла – купальская мифология и миф о Перуне. (См. 2-ой параграф Первой главы).

Во-вторых, следует обратить внимание на также сопутствующее Марии изображение *земляных работ*. Так называет автор ремонтные работы, разворачивающиеся вокруг квартиры Марии Ильиной.

По всей вероятности, это выражение вошло в поэзию Б. Пастернака без влияния А. Белого. В «Драматической симфонии» есть выражение *полевые работы*, употребленное явно как символ творческого преобразования российской действительности: «Это были дни полевых работ, дни выводов из накопившихся материалов <...>. Дни, когда решались судьбы мира и России; дни возражений Мережковичу» (165).

Как мы уже подробно показали в Первой главе, образ *земляных работ* в «Спекторском» несет в себе двойную семантику. С одной стороны, *земляные работы* недвусмысленно связываются со смутой и с военными действиями, а с другой – изображены как действие, преобразующее жизнь, имеющее отенок творчества (см. на с. 13-14).

Поскольку земляные работы в «Спекторском» включаются в образ Москвы-Третьего Рима, становясь важной его характеристикой, можно утверждать, что в «Спекторском» пространство Третьего Рима не является абсолютом ни святости ни порока. Оно включает как созидательное, так и разрушительное начало.

На протяжении романа в стихах Б. Пастернак ведет с А. Бельм методологический спор. Действительность не имеет в романе Б. Пастернака однозначной оценки, и ей не противопоставлен «иной мир». Высокое, творческое, созидательное наряду с низким и разрушительным являются составляющими данной, земной действительности.

В контексте этого философского спора осмысливается и образ Третьего Рима.

А.Белый, вводя в подтекст «Драматической симфонии» миф о Москве-Третьем Риме [25], пытается логически обосновать его при помощи теории символизма: Россия владеет мистической тайной, она связана с Мировой Душой. Однако знаки этой связи – символы – рассыпаются при проверке действительностью, чем и вызвана пронизывающая «Вторую симфонию» самоирония.

Б.Пастернак вводит в «Спекторского» в качестве подтекста уже не самый миф о Москве – Третьем Риме, каким он бытует со времен Филофея, а образы-символы «Драматической симфонии». Символы *землеведения* и *полевых работ*, преобразуясь в *земляные работы*, пересоздаются на иной философской основе. Для Б.Пастернака в явлении действительности сквозит сущность (о возможности раскрытия сущности в явлении мечтал *молодой философ* из «Второй симфонии»).

Однако в построенном на основе послекантовской философии образе Б.Пастернака ноумен раскрывается в явлении не как намек на «иные миры» (именно так пытается осмыслить явление *молодой философ*), а как понятие все той же реальной действительности, способное открыться пристальному вниманию исследующего явление субъекта.

Автор «Спекторского» ведет дискуссию с А.Белым, причем Белый начинает и проигрывает. В ходе спора идея мистической связи России с Мировой Душой и, следовательно, мессианской предназначенности России отвергается Б.Пастернаком (поскольку им отвергается мистическая философия в принципе). Однако образы, группирующиеся вокруг мифологемы Третьего Рима, будучи включены в «Спекторский», развивают идею национальной самобытности России, диктующей народу как разрушение, так и созидание, творчество. На уровне фабулы ярчайшим носителем лучших национальных черт является Мария Ильина, а разрушительное, бунтарское начало отдано Ольге Бухтеевой.

#### **4. «КЛАДБИЩЕ» И «КЛАДБИЩА, ОБРАГИ И ПОЛЯ», ИЛИ МЕРТВАГО И ЖИВАГО.**

Наконец, третья группа общих для «Драматической симфонии» и «Спекторского» образов связана с темой *тихой Вечности* – назовем ее так, чтобы отличить от шаловливой Вечности, смеющейся над философами в образе зари.

Дело в том, что выделенные А.Белым из сонма «подмигивающих» философы – всего лишь непутевые ученики замечательных учителей. Владимир Сергеевич и Барс Иванович – персонажи с легко угадываемыми прототипами – оставляют иногда свои могилы на Новодевичьем кладбище и бродят по Москве, добродушно посмеиваясь над компрометирующими их учение идеями молодых философов.

Без сомнения, тема *тихой Вечности* призвана реабилитировать символизм, поколебленный теориями молодых философов. Помимо Владимира Сергеевича и Барса Ивановича, к персонажам, группирующимся вокруг *тихой Вечности*, относятся старушка Мертваго, некто спокойный и знающий, отец Иоанн, а также монашка и женщины в трауре (с настоящей *Вечностью* соприкасается сказка не тогда, когда она болтает в гостиную, а когда приходит на кладбище). Самое *кладбище* тоже примыкает к этой теме.

Обилие семантики, связанной с умиранием, говорит, конечно, о восприятии смерти как, во всяком случае, знака иных миров, как хранилища «второй действительности», откуда явится она когда-нибудь, чтобы наполнить нашу действительность смыслом.

Действительность кажется персонажам А. Белого настолько отвратительной и страшной, что, разочаровавшись в наличии в ней связи с миром трансцендентного, они тут же или сходят с ума, или стреляются, или уезжают в деревню к сгорающему от пьянства брату. Если сущность, «вещь сама по себе» – это хам Петенька, если нет ничего, кроме трех измерений, которые люди «исколесили вдоль и поперек» (191), сердце золотобородого аскета «обливается кровью» (195). Здесь, в действительности, «Запад смердит разложением, а Восток не смердит только потому, что давно уже разложился» (192).

Однако автор вместе с группой положительных персонажей, перечисленных выше, несмотря на явные ошибки, приводящие к разочарованию учеников, остается в полной и непоколебимой уверенности в том, что иные миры еще проявят себя, дав смысл страшному и отвратительному миру явлений, причем событие это уже близко.

*Тихая Вечность* хранится старушкой Мертваго, батюшкой, «пассивным и знающим», попивающими чай за круглым столом: «И они молча слушали вечное приближение... И казалось, – что-то летело с шумом и пением...» (199). *Тихая Вечность* хранится на кладбище черной монашкой, ее присутствие чувствует посещающая могилу «молодого демократа» сказка в весеннем наряде: «Что приближается, что идет, милое, невозможное, грустно-задумчивое...» (200).

Уйдя от действительности – на кладбище или в сумасшедший дом – «молодой демократ» и «молодой философ» тем самым приближаются к *Вечности*.

Образы *кладбища* и *женщин в трауре* появляются потом и в «Спекторском», они опираются на аналогичные образы в «Драматической симфонии», переосмысляя их.

Траур носят Мария Ильина и Анна Арильдиз «Повести». Как мы показали в Первой главе, эти образы соотнесены, понять их, не соотнося друг с другом, в полной мере невозможно. К ним применимы слова, сказанные о двух женщинах в черном во «Второй симфонии»: «Одна походила на зеркальное отражение другой» (113).

Мария и Анна вполне подходят под определение хранительниц *Вечности*, это самые возвышенные женские персонажи в «Спекторском» и «Повести». Однако *Вечность* понимается Б.Пастернаком иначе, чем А.Бельм.

Мы уже подчеркивали в этой работе, что действительность не имеет у Б.Пастернака однозначной оценки и ей не противопоставлена «вторая действительность». Высокое, наряду с низким, является составляющим земной действительности. Мария и Анна – хранительницы Высокого в земной действительности. Понятнее их отличие от *женщин в трауре* А.Белого становится, если обратиться к образу *кладбища* в «Спекторском».

Слово *кладбище*, такое частое в «Драматической симфонии», в «Спекторском» встречается один раз – в шестой главе романа в стихах. В этой главе приведена блокнотная запись Марии, содержащая размышления о судьбе и назначении человека искусства в России. Прямая речь в «Спекторском» всегда несет большую смысловую нагрузку. О значении этой записи для понимания темы назначения поэта в романе в стихах Б.Пастернака мы уже писали в этой книге (на с.36-37).

*Теперь у нас пора импровизаций.  
Когда же мы заговорим всерьёз?  
Когда, иссякнув, станем подвизаться  
На поприще похоронённых грёз?*

*Исхода нет. Чем я зрелей, тем боле  
В мой обиход врывается земля  
И гонит волю и берёт безволие  
Под кладбища, овраги и поля.*

(361-362)

Тема *земли*, всегда сопутствующая Марии, имеется и в этой записи. Здесь она соседствует с *кладбищами, оврагами и полями*. Все это очень известные символы А.Белого, введенные в текст Б.Пастернака как мифологемы.

*Овраги и поля* у А.Белого – из тех символов, что отображают понятия российской действительности, а не «иных миров» [26]: овраги связаны с темным, что имеется в душе человека (особенно четко это значение *оврагов* проведено в романе «Серебряный голубь», но есть этот символ и во «Второй симфонии», и в других произведениях.); *поля* – антипод оврагов, они знаменуют светлое, здоровое, творческое, имеющееся в российской действительности.

В «Спекторском» *поля* и *овраги* сохраняют значения, приданные им А.Бельм. Мария предчувствует свою судьбу русского поэта, неотделимую от судьбы народа. Таким образом, *кладбища* присутствуют в размышлении о земной действительности – ведь речь в Марииной блокнотной записи идет о жизни

народа, о готовности поэта принять на себя как светлое, так и темное в характере и судьбе народа. (Подробнее эта запись рассмотрена в 7 параграфе 1-ой Главы).

Значение образа *кладбищ* поясняется присутствующим в этой же записи словосочетанием *похороненные грезы*. *Похороненными грезами* станет нынешняя, 1913 года, жизнь Спекторского и Марии, наполненная непосредственными переживаниями и жизнью души. («Теперь у нас пора импровизаций...»). *Похороненные грезы* – это мечты и переживания, составляющие этапы культуры. А *кладбище* – хранилище их. Следовательно, можно предположить, что *женщины в трауре* в «Спекторском» получают значение хранительниц культуры (в том числе и нравственных норм). Это значение подтверждается и перекличкой имен Мертваго – Живаго, уже отмеченной А.В.Лавровым [27]. Если *Мертваго* у А.Белого – хранилище запредельного Вечного, то герой позднего романа Б.Пастернака – хранитель земных ценностей культуры и нравственности.

### 5. КАК КАЛОШИ СТАЛИ КАЛОШАМИ ЛЮДОЕДА.

Меняется в «Спекторском» и значение символа *калоши*. Символ этот был уже отмечен: «Любопытно, что на протяжении всего творчества А.Белого образ калоши в стихах, симфониях и даже статьях всегда вносит какой-то нелепо-смехотворный гротескный привкус» – пишет Т.Хмельницкая [28]. У А.Белого *калоши* – знак обьеденности с ее нелепостями, противостоящей возвышенной «иной действительности». То, что Поповский в «Драматической симфонии» ходит в калошах, несмотря на хорошую погоду, символизирует его неверие в мистические откровения его друзей. У Б.Пастернака на символ калош наслаивается биографический затекст. На него указывают уже цитировавшиеся нами в 1-ом параграфе 2-ой главы воспоминания Евг.Влад.Пастернак.

Личные биографические ассоциации приводят Б.Пастернака к связи символистской темы *калош* с темой *людоеда* (подробнее об этом см. на с.40). *Людоед* в контексте «Спекторского» и «Повести» это человек низменных чувств, и, в частности, человек, способный обидеть женщину. *Людоед* – личность, разрушающая культуру и нарушающая нравственные законы.

В первой главе «Спекторского» *калоши людоеда* по ошибке надевает *разиня*, что отчетливо указывает на связь с символом А.Белого. *Разиня* ассоциируется здесь с Автором: это подсказывается и биографическим затекстом темы *людоеда*, и той пассивной ролью, которая свойственна Автору в романе, и самой размытостью образа *разини*, и общностью их пространства.

*Калоши людоеда* в 1-ой главе «Спекторского», чуть было не надгеты Автором по ошибке, указывают на мотив нечаянной вины, на заблуждение, приводящее к трагической вине.

Итак, символ А.Белого включается в образ Б.Пастернака, присваивается им, преобразуясь. *Калоши* в «Спекторском» связаны уже не только с нелепостью и ошибкой (как у А.Белого) но и с плодоедством – с нарушением нравственных норм, со способностью обидеть женщину. Перестройка образа в данном случае происходит, по всей вероятности, не без влияния наслонившегося на символ А.Белого биографического затекста (на него указывают процитированные выше воспоминания Евг.Влад.Пастернак).

\* \* \*

Подводя итоги нашим размышлениям о многочисленных аллюзиях на «Симфонию (2-ую, драматическую)» в «Спекторском», мы можем с уверенностью утверждать важность символистских текстов и символистской образности для Б.Пастернака, не только в ранний период, но и в более позднем творчестве.

В «Спекторском» осмысляющем ту же эпоху, опирающемся на тот же жизненный материал и исследующем те же темы, что и «Вторая симфония», Б.Пастернак, конечно же, учитывает опыт символизма и, более того, опирается на него как в содержательном, так и в эстетическом смысле.

Можно сделать некоторые выводы и о специфике усвоения символистской образности и символистских идей Б.Пастернаком.

В романе в стихах Б.Пастернака присутствуют как бы два плана взаимодействия символистского и постсимволистского текстов. С одной стороны, автор «Спекторского» пересматривает идеи А.Белого, оспаривая одни и соглашаясь с другими. С другой стороны, роман в стихах содержит полемику с эстетикой символизма. Ведется она очень оригинальным способом: Б.Пастернак присваивает символы А.Белого, превращая их в мифологемы, перестраивая, «переупаковывая» их согласно собственным принципам.





## Примечания.

### *Предисловие*

1. Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М., 1989. – С. 24-27.
2. О восприятии писателями 20-х годов своего времени как пограничного между двумя культурами, об ощущении ими разрыва культурного и исторического времени см.: Морьганов А.Ю. «Высокая болезнь» Б.Пастернака: Мифический пласт поэтического слова// Творчество писателя и литературный процесс: Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 1994. – С. 71-72.
3. Согласно ориентированной на лирику Б.Пастернака классификации В.С.Баевского, работа над «Спекторским» приходится на конец второго этапа творчества поэта [Первый этап – 1909-1913; второй – 1914-1929]. (См.: Баевский В.С. Три эпохи Бориса Пастернака// «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. – Вып.1. – М., 1992. – С. 33-42.).
4. Пастернак Б.Л. Собр.соч. в 5-ти томах. Т. 1. – М., 1989. – С. 715; Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М., 1989. – С. 441-442. И др.
5. Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах// Болдинские чтения. – Горький, 1977. – С. 106-118.
6. Там же. – С. 113.
7. Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина»// Болдинские чтения. – Горький, 1982. – С. 50.
8. Баевский В.С. Сквозь магический кристалл. – М., 1990. – С. 8-30.
9. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – Munhen, 1980. – С. 163.
10. См., напр., письмо П.Н.Медведеву от 20.1.1929. (Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 5. – М., 1992. – С. 261).
11. См., напр.: Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990. – С. 219.

### *Глава 1. Диалоги с Л.Н.Толстым.*

1. Здесь и далее проза Б.Пастернака цитируется по книге: Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-и томах. Т. 4 – М., 1991.
2. Горелик Л.Л. Искусство и действительность в ранней прозе Б.Пастернака // Модели культуры. – Смоленск, 1992. – С. 85-89.
3. Варламова Е.Ф. Пастернак и Толстой: К вопросу о традициях //«Быть знаменитым некрасиво...» – М., 1992. – С. 167-170.
4. Цветаева М. Избранные произведения. – М.-Л., 1965. – С. 209-210.

5. Там же. – С. 234.
6. Здесь и далее стихи Б.Пастернака приводятся по изданию: Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-и томах. Т. 1. – М., 1989. Цифра означает страницу.
7. Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах // Болдинские чтения. – Горький, 1982. – С. 112.
8. Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве: Путь к гибели. – М., 1992. – С. 103.
9. Природа, проникающая в дом, частый мотив лирики Б.Пастернака. Обычно, однако, он связывается с дачным домом. См. об этом в кн.: Баевский В.С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993. – С. 23-27.
10. Франк В. Водяной знак // Сб. статей, посвященных творчеству Б.Пастернака. – Munhen, 1962. – С. 112.
11. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х томах. Т.2. – М., 1992. – С. 29.
12. Там же. – С. 307.
13. Высказанное Л.Флейшманом предположение о том, что фамилия «Ильина» образована от «Ильич» и указывает на связь образа Марии Ильиной с В.И.Лениным (Флейшман Л. Б.Пастернак в 20-е годы. – Munhen, 1980. – С.168-169) не кажется нам убедительной по причинам, изложенным в параграфе «Спор Б.Пастернака с Л.Толстым о роли искусства в обществе».
14. Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. – С. 149-150.
15. Там же. – С. 159.
16. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 2. – М., 1989. – С. 22.
17. Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. – С. 148.
18. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 томах. – Т. 12. – М., 1982. – С. 133.
19. Там же. – С. 136 и др.
20. Там же. – С. 142.
21. Я знаю Чехова и Достоевского...», – говорит Анна в «Повести» (113), но Л.Толстого она не упоминает ни разу. О нем вспоминает в связи с ее словами только сам Сережа.
22. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 12. – М., 1982. – С. 142.
23. См.: Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: 50-е годы. – Л., 1928 – С. 219-221, 232-233; Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: 60-е годы. – М., Л., 1931. – С. 17-27, 346; Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: 70-е годы. – М., 1974. – С. 70 и др.
24. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – С. 164.
25. Там же. – С. 114.
26. Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах // Болдинские чтения. – Горький, 1877. – С. 115.
27. Там же. – С. 114.

28. Иванов Вяч. Вс. О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» – М., 1992. – С. 46-54.
29. Пастернак Е.В. Значение нравственной проповеди Л.Толстого в формировании Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» – М., 1992. – С. 157.
30. Горелик Л.Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б.Пастернака «Детство Люверс» // Учёные записки: Русская филология. – Смоленск, 1994. – Т. 1. – С. 271-276.
31. Иванов Вяч.Вс. О теме женщины у Пастернака. – С. 45.
32. Мы не можем согласиться с Ю.Глебовым, что «вся сцена максимально естественна и логична для поэзии Пастернака 1920-х годов» (Глебов Ю. «Свеча горела на столе» // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. – СПб., 1994. Вып. 1. – С. 233). Для стихотворений Б.Пастернака 20-х годов слово «самка» не более естественно, чем для лирики К.Р.
33. В.Альфонсов говорит о «резкой метаморфозе» Ольги. (Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990.- С.207).
34. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М., 1989. – С. 445.
35. Народы России: Энциклопедия. – М., 1994. – С. 172. В этой же книге на с.171 уральская казачка изображена на коне (в современной одежде).
36. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – Л., 1974. – С. 78-101.
37. Соловьёв С.М. Публичные чтения о Петре Великом: Памятники исторической мысли. – М., 1984. – С. 26-27.
38. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. – Изд. 1928-1958. Репринтное воспроизведение. – М: Терра, 1992. – Т. 48-49. – С. 124.
39. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – С. 101.
40. Пастернак Л.О. Записи разных лет. – М., 1975. – С. 171-212; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М., 1989. – С. 446.
41. Пастернак Б. Собр. соч. в пяти томах. Т. 5. – М., 1992. – С. 285.
42. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990. – С. 198.
43. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 томах. Т.7. – М., 1981. – С. 366.
44. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т.4. – М., 1991. – С. 788-789. См. об этом также: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. – С.445-446.
45. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 томах. Т.7. – С. 336.
46. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – С. 100-101
47. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М., 1993. – Т. 2. – С. 463.
48. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – С. 96.
49. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М., 1993. – Т. 1. – С. 263.

50. В основе образов Сашки и Катюши Масловой лежат разные эстетические принципы: Сашка лишена психологической многогранности, она ближе к символу.

51. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. – С. 433.

## **Глава 2. «Короб лучевой» и «магический кристалл».**

1. Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах: «Евгений Онегин» и «Спекторский» // Болдинские чтения. – Горький, 1977. – С. 106-118; Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. – Мюнхен, 1980. – С. 146-148.

2. Стихи Б.Пастернака здесь и далее приводятся по книге: Б.Пастернак. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 1. – М., 1989.

3. После публикации первых четырёх глав критика отмечала автобиографичность Спекторского: «Лиричность, углублённость в себя Спекторского, ощущение им «наново» всего мира заставляет невольно чувствовать в герое романа автора «Сестры моей – жизни». (Печать и революция. – 1927, № 5. – С. 89.)

4. Подробнее об этом см.: Глава 1, §5.

5. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы к биографии. – М., 1989. – С. 358.

6. Там же. – С. 358.

7. Там же. – С. 358.

8. Проза Б.Пастернака здесь и далее цитируется по книге: Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 4. – М., 1991.

9. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – С. 163.

10. Там же. – С. 163

11. Баевский В.С. Сквозь магический кристалл. – М., 1990. – С. 29.

12. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990. – С. 213. И др.

13. Баевский В.С. Б.Пастернак-лирик: Основы поэтической системы – Смоленск, 1993. – С. 37-39.

14. Ю.Н. Чумаков замечает, что «философская концовка «Лета» разыграна на переплетающихся мотивах «Пира» Платона и «Пира во время чумы» А.С.Пушкина». (Чумаков Ю.Н. К историко-типологической... – С. 108).

15. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. – М., Л., 1959. – С. 49-50; Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1994. – С. 478.

16. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – С. 456; 470.

17. Там же. – С. 73.

18. О значении в творчестве Б. Пастернака образа лосих-хозяек см. также: Смирнов В.А. Б.Л. Пастернак и Н.П. Смирнов: К вопросу о творческих связях // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1993. – С. 44-47.

19. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. – С. 21-22.

20. Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах. – С. 113.

21. Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. – С. 153.

22. Напомним, что, по мнению Марии, судьба поэта трагична; может быть, жертвенна; творчество требует полной самоотдачи:

*Теперь у нас пора импровизаций.*

*Когда же мы заговорим всерьёз?*

*Когда, иссякнув, станем подвизаться*

*На кладбище похоронённых грёз?* (361)

23. Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. – С. 163.

24. Там же. – С. 168.

25. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 116.

26. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10-ти томах. Т. 5. – Л., 1978 – С. 380.

27. Там же. – С. 379.

28. Переписка Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 129.

29. Синявский В. Поэзия Пастернака // Борис Пастернак: Стихотворения и поэмы. – М., Л., 1965. (Б-ка поэта. Большая серия). – С. 46-47; Пастернак Е. Борис Пастернак. – С. 445. И др.

30. Хан А. Ранние эстетические трактаты Б. Пастернака // Пушкин и Пастернак: Материалы второго пушкинского коллоквиума. – Будапешт, 1989. – С. 196-198.

31. Пастернак Е. Борис Пастернак. – С. 445-446.; Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 4. – М., 1991. – С. 788-789. См. также на с.28 этой книги.

32. Л. Флейшман пишет: «Я вам не шут» – перелицовка трагической записи Пушкина «И я бы мог как шут», вводящая тему террора в пастернаковский роман и возможность (как у Пушкина) обращения его на поэта.» (Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – С. 151).

33. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 5. – С. 200.

34. Там же. – С. 204.

35. Поливанова А.А. Из разговоров Пастернака // Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М., 1993. – С. 488.

### **Глава 3. Ревизия символистского наследства.**

1. Peterson R. Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenjapin. // Wiener slawistischer Almanach. 1982, Bd.9 – P. 111-117; Лавров А.В. Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. – Вып.1 М., 1992. – С. 92-100; Иванов В.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого: В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева, Б.Пастернак // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 338-345; 358-361. И др.

2. Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. [Вступительная статья: К публ. «Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым»] // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 686.

3. Там же. – С. 686.

4. «Драматическая симфония» здесь и далее цитируется по книге: Белый А. Старый Арбат. – М., 1989. Цифра в скобках означает страницу.

5. «Спекторский» цитируется по книге: Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. – Т. 1. – М., 1989.

6. Проза Б.Пастернака цитируется по книге: Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 4. – М., 1991.

7. Чумаков Ю.Н.К историко-типологической характеристике романа в стихах // Болдинские чтения. – Горький, 1977. – С. 112.

8. З.Г.Минц, например, подчеркивает, что наличие символов – свойство искусства вообще, а не только символизма. (Минц З.Г. Символ у А.Блока // Russian Literature. Special issue russian symbolism.I. VII – III.- May, 1979. – С. 193).

9. «Во второй симфонии заря – залог иных блаженных и близких перемен» (Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого: Вторая Драматическая симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 123).

10. Синявский В. Поэзия Пастернака // Борис Пастернак: Стихотворения и поэмы. – М.-Л., 1965 (Б-ка поэта. Большая серия.) – С. 46-47; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. – С. 445. И др.

11. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 5. – М., 1992. – С. 285. См. об этом подробнее на с.26 этой книги..

12. «...если же и для Блока, Метнера, С.М.Соловьева моя «заря» совпала с их «зорями»...<...> совпад знаменовал связь не через абстракции в некоей органике кооперации нашей.»(Белый А. На рубеже двух столетий. – М., 1979. – С. 379).

13. Стихи А.Блока цитируются по книге: Блок А. Собр. соч. в 8-и томах. Т. 1. – М.,Л., 1960. Цифра означает страницу.

14. Минц З.Г. Символ у А.Блока // В мире Блока: Сборник статей. – М., 1981. – С. 183.

15. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 4. – М., 1991. – С. 187.
16. Эткинд Е. Там, внутри: Очерки о русской поэзии XX века. – С-Пб., 1996. – С. 54.
17. Хан А. Ранние эстетические трактаты Б.Пастернака // Пушкин и Пастернак: Материалы второго пушкинского colloquiuma. – Будапешт, 1989. – С. 200-203.
18. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 1. – Л., 1977. – С. 319.
19. Минц З.Г. Символ у А.Блока // Russian Literature... – С. 193.
20. Минц З.Г., Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе // Типология литературных взаимодействий: Уч. зап. ТГУ, 620. – Тарту, 1983. – С. 35.
21. Горелик Л.Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б.Пастернака «Детство Люверс» // Русская филология: Ученые записки. – Смоленск, 1994. – С. 258-259.
22. Там же. – С. 271-272.
23. З.Г.Минц. Символ у А.Блока. // Russian Literature... С. 198.
24. Там же. – С. 214.
25. Мифом мы называем идею или комплекс идей, сохраняющихся в народном сознании в виде образов, а не в виде логического построения. «Миф о Третьем Риме» – комплекс идей о мессианской предназначенности России, концентрирующихся на протяжении веков вокруг знаменитой фразы Филофея.
26. Минц З.Г. Символ у Блока. // Russian Literature... С. 196.
27. Лавров А.В. Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго». – С. 100.
28. Хмельницкая Т. Литературное рождение А.Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 118.

## Содержание

Предисловие .....	3
<b>Глава 1. ДИАЛОГИ С Л.Н.ТОЛСТЫМ В «СПЕКТОРСКОМ»</b> <b>И «ПОВЕСТИ» .....</b>	<b>6</b>
1. НАТАША .....	6
2. МОСКВА МАРИИ ИЛЬИНОЙ .....	8
3. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» КАК ЗЕРКАЛО АННЫ АРИЛЬД ТОРНСКЬОЛЬД .....	14
4. ФАБУЛЬНАЯ РОЛЬ ОБРАЗА ОЛЬГИ БУХТЕЕВОЙ .....	18
5. «НЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО ПРОИЗВОДИЛО ИСТОРИЮ» .....	23
6. НЕ «КАТЮША», А «САШКА» .....	31
7. ИГРЕК ТРЕТИЙ – ОППОНЕНТ КНЯЗЯ НЕХЛЮДОВА, ИЛИ СПОР Б.ПАСТЕРНАКА С Л.ТОЛСТЫМ О РОЛИ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕ .....	33
<b>Глава 2. «КОРОБ ЛУЧЕВОЙ» И «МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ» .....</b>	<b>38</b>
1. ИЗМЕНЕНИЕ ЗАМЫСЛА, ИЛИ ОСОБАЯ РОЛЬ ТЕМЫ ПОЭТА В РОМАНЕ В СТИХАХ. ....	38
2. РУСАЛКА И НЕБЕСНЫЕ ХОЗЯЙКИ, ИЛИ СПЕКТОРСКИЙ КАК «ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК». ....	42
3. АВТОР И МЕЛЬНИК, ИЛИ ОБРАЗ НЕРАВНОДУШНОГО ЛЕТОПИСЦА. ....	47
4. ПУШКИНСКАЯ КАНВА В «СПЕКТОРСКОМ» .....	53
<b>Глава 3. РЕВИЗИЯ СИМВОЛИСТСКОГО НАСЛЕДСТВА .....</b>	<b>55</b>
1. СХОДСТВО ТЕМАТИКИ «СИМФОНИИ (2-ОЙ, ДРАМАТИЧЕСКОЙ)» И «СПЕКТОРСКОГО» .....	55
2. БЕЗУМНАЯ ЗОРЬКА И ДЕВОЧКА В ЧУЛАНЕ, ИЛИ РЕЦЕПЦИЯ СИМВОЛА ЗАРИ В «СПЕКТОРСКОМ» .....	58
3. «ТАЙНЫ ЗЕМЛЕВЕДЕНИЯ» И «ЗЕМЛЯНЫЕ РАБОТЫ», ИЛИ СПОР Б.ПАСТЕРНАКА С А.БЕЛЫМ О СУЩНОСТИ ВЕЩЕЙ. ....	64
4. «КЛАДБИЩЕ» И «КЛАДБИЩА, ОВРАГИ И ПОЛЯ», ИЛИ МЕРТВАГО И ЖИВАГО. ....	67
5. КАК КАЛОШИ СТАЛИ КАЛОШАМИ ЛЮДОЕДА. ....	70
Примечания. ....	72



*Горелик Людмила Львовна*

**Роман в стихах Бориса Пастернака  
«Спекторский» в контексте русской литературы**

*Художник Л.С. Журавлева  
Компьютерная верстка – А.В.Прунцев*

*В оформлении использованы гравюры Н.И. Пискарева*

СГПИ, ЛР N 020077 от 10.10.1991 г.

Бумага писчая. Гарнитура “Таймс”  
Печать офсетная. Объем 5 печ.л.

