

**Л** **М** ИХАИЛ  
ОТМАН

*Мандельштам  
и Пастернак*

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА

ТАМ  ИНН

1

**М . Ю . Л о т м а н**

***Мандельштам и Пастернак***

(попытка контрастивной поэтики)



Оформление	<i>Маарья Райд</i>
Редактор	<i>Нэлли Мельц</i>
Верстка	<i>Римма Казакова</i>
Корректор	<i>Алла Шарубина</i>

ISBN 9985-827-23-6

© Михаил Лотман, 1996

*Звезда с звездой – могучий стык..*

*Это – двух соловьев поединок..*



## К читателю

Работа над текстом этой небольшой книжки, которая в действительности является лишь развернутой статьей, а в истоках своих даже не статьей, а устным сообщением, выносимой ныне на суд взыскательного читателя, велась – со значительными перерывами – более двадцати лет. К сожалению автора, она и сейчас далека от завершения и того идеала, который стоит перед его мысленным взором. Дело здесь отчасти в том, что автору приходится на этих страницах выступать в непривычной для себя роли публикатора. Особенную неловкость испытывает он оттого, что публиковать приходится свой собственный текст (если только вообще позволено будет столь гордым словом обозначить эту жалкую грудку отрывочных записей на обрывках бумаги, карточках, манжетах и магнитных носителях, сделанных бог весть когда и бог весть по какому поводу) – неловко даже и самому себе признаться, что собственные слова и мысли не только плохо помнишь, но и вспомнив, едва понимаешь их... И все же кое-что как будто припоминается...

Импульсом к началу работы над темой “Мандельштам и Пастернак” послужили три обстоятельства: издание двух книг и

дружба с одним человеком. В 1973 году в “Библиотеке поэта” после долгих лет ожидания вышел в свет однотомник поэзии Мандельштама, а в Америке – сборник статей, посвященный 70-летию К.Ф.Тарановского<sup>1</sup>, исследователя, предложившего принципиально новый подход к изучению творчества этого поэта<sup>2</sup>. Не менее важное значение имела дружба с Ф.К.Бабицким, тонким знатоком Мандельштама, вносящим в наши штудии атмосферу торжественной праздничности и настаивавшим, в частности, на том, что сколько-нибудь продуктивное исследование творчества поэта возможно лишь в контексте противопоставления его Пастернаку.

Первоначальный вариант работы, начатой весной 1974 года, был завершён в 1976 году и тогда же доложен на студенческой конференции филологического факультета Тартуского (тогда – государственного) университета. Вариант этот представлял собой рукопись объемом около 20 страниц, которую автор надеялся вскорости, после некоторой доработки, опубликовать. Однако в силу целого ряда обстоятельств доработка эта затянулась, а накопившиеся за долгие годы поправки и дополнения многократно превысили основной текст и исказили его пропорции. Еще хуже то, что значительная их часть лишь с трудом вписывается в первоначальную концептуальную схему.

Следующая попытка создания связного текста из накоплен-

---

<sup>1</sup> *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*. Ed. by Roman Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague-Paris, 1973. Особое впечатление на автора этих строк произвела статья Омри Ронена “Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама” (с.367–387).

<sup>2</sup> Несколько позже К.Ф.Тарановский собрал большинство своих работ, посвященных поэтике Мандельштама, в книгу: *Kiril Taranovsky. Essays on Mandel'stam*. Harvard UP. Cambridge, Mass. and London, Eng., 1976; ср. нашу рецензию на нее: М.Лотман. Семантика контекста и подтекста в поэзии Мандельштама. In: *International Journal of Slavic Linguistic and Poetics*, vol. XXIX (1984).

ного материала была предпринята в 1992 году, когда после шестнадцатилетнего перерыва автором снова был прочтен доклад под заглавием “Мандельштам и Пастернак”, на этот раз на международной конференции в Киле (Англия), посвященной 70-летию Ю.М.Лотмана. Уже при составлении текста этого доклада, особенно же при подготовке его к печати стало совершенно ясно, что, по сути дела, всю работу следовало бы переписать заново: в строгом и серьезном научном стиле, по стройному плану и с учетом новейшей исследовательской литературы. И все же внутренний голос лениво нашептывает автору, что этого-то делать и не следует и не только из-за этой самой лени – скажем, раздел “Стихосложение” автору было бы значительно проще и естественнее писать в привычном для него академическом стиле, да и не только этот раздел. Дело здесь вовсе не в “еже писах – писах” и других возвышенных материях – автор с удовольствием обронил бы еще пару дополнительных замечаний, присовокупил бы еще несколько дополнительных наблюдений, которые, возможно, несколько прояснив отдельные частности, наверняка в еще большей мере затемнили бы общую концепцию работы... Дело здесь... Впрочем, проницательный читатель сам разберется в том, какие цели преследуют особенности изложения этой несолидной книжки...

Отметим лишь, что при подготовке настоящего исследования к печати публикатор стремился по возможности сохранить дух и букву его первоначальной версии. Так, он почти не внес изменений в терминологию (хотя сейчас вообще не стал бы говорить, например, о привативных оппозициях и т.п.), лишь несколько сократил число столь любезных ему в ту пору варваризмов. Собранные в разные годы и выдержанные в различных стилях дополнения, пришлось как-то унифицировать, однако пропорциональности изложения в этой до безобразия распухшей работе достигнуть так и не удалось. Заключитель-



ные разделы (7.3 – 9)<sup>3</sup> писались в 1992-93-х годах; они заменили первоначальный вариант окончания, выдержанный в “кибернетической” тональности (в частности, мандельштамовская семантика трактовалась в духе голографической модели К.Прибрама<sup>4</sup>). Далее, за прошедшие годы появилось значительное число публикаций, прямо или косвенно затрагивающих те же проблемы; за единичными исключениями автор не стал вводить соответствующие ссылки, так как это заставило бы в значительной мере изменить сам характер изложения.

Еще одно замечание. Озорство доклада, составившего первоначальную версию этого текста, не ограничивалось сферой чистого академизма. Оба поэта находились на грани разрешенного. Но уже “Доктор Живаго” был за этой гранью, назвать его было невозможно, можно было лишь процитировать не

---

<sup>3</sup> Раздел 8 в нынешнем виде вставлен исключительно в целях сохранения нумерации. Первоначальный вариант под заглавием “Волк и тапир” писался как бы от лица “адвоката дьявола”; он должен был быть посвящен анализу контрпримеров (например, глагольности у Мандельштама и именного стиля у Пастернака). Там же анализировались шуточные стихотворения и стихотворения на случай (принципальное различие: у Мандельштама шуточные стихи принадлежат к “другой”, часто даже “противоположной” поэтике, Пастернак же в шуточных стихах стремится как бы “Пастернака перепастерначить”). Однако раздел этот настолько разросся, а речи “адвоката дьявола” приобрели столь убедительное звучание, что публикатор решил удалить их вовсе – от греха подальше.

<sup>4</sup> Эта трактовка в несколько модифицированном виде вошла в статью: С.Зояна, М.Ю.Лотман. Семантика и структура текста (Заметки о поэзии и поэтике О.Мандельштама). – In: *Semiotics and the History of Culture*. Columbus, Ohio, 1988 /UCLA Slavic Studies, v.17/. Поскольку в этой статье нашли отражение и некоторые другие идеи доклада, касавшиеся преимущественно структуры мандельштамовского слова и, в особенности, его принципиальной изоморфности тексту, в настоящей работе вся эта проблематика дается в самом сжатом виде. Кроме того, некоторые фрагменты доклада вошли в статью: М.Ю.Лотман. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. – В сб.: *Семiotика текста. Труды по знаковым системам*, вып.11, Тарту, 1979 (там см. в особенности об анаграммах).

называя<sup>5</sup>. Что касается Бродского, то один из преподавателей специально просил не цитировать его, тем более, что к теме доклада это прямого отношения как будто не имело. Сошлись на том, что процитирован он будет анонимно. Все это автор не считал возможным сейчас изменять.

Вообще появление этого текста было бы немыслимо вне особой атмосферы несколько снобистского фрондерства тартуских студенческих конференций тех лет. Так, Г.А.Левинтон в докладе, посвященном преимущественно Мандельштаму (еще до выхода однотомника неразрешенного), сумел ни разу не назвать его имени, так что “непонимающая” часть аудитории слышала как бы другой текст; автор этих строк подражал ему в докладе о Набокове. Это была своего рода филологическая реакция на окружающую действительность: ее – действительность – нужно было уметь понять, т.е. правильно прочесть, а именно этому и учит филология.

\* \* \*

Если начало этой работе было положено в 1974 году в Тарту и неразрывно связано с атмосферой этого места и тех лет, то окончание ее стало возможным только благодаря тому, что весной 1993 года мне посчастливилось в качестве приглашенного профессора провести почти три месяца на славянской кафедре Стенфордского университета. Никогда ранее не было меня столь замечательных условий для работы, никогда сам процесс работы не был встречен столь благожелательным вниманием.

<sup>5</sup> Дополнительную пикантность ситуации придавало цитирование по машинописи, все остальные экземпляры которой были незадолго перед тем изъяты, в результате специально проведенной операции, КГБ, а близкого приятеля автора С.Шахвердова ждали в связи с этим делом известного рода неприятности. Ниже (9.3) будет рассматриваться вопрос, что первично: слово или дело. В данном случае ответ очевиден: в начале было слово. Дело пришили потом.

Я глубоко признателен всем коллегам по кафедре, особенно же заведующему кафедрой проф. Лазарю Флейшману, любезно пригласившему меня и окружившему самым трогательным вниманием, администратору кафедры Каталине Илеа, с исключительной предусмотрительностью заботившейся о том, чтобы я был своевременно снабжен всем необходимым, проф. Григорию Фрейдину, наладившему мне “компьютерное хозяйство”, проф. Джозефу Франку, знаменитому ученому, с чьей классической работой о пространственной форме я был знаком еще со студенческих лет, который, фактически уступив мне свой офис, с непонятной доброжелательностью отнесся к творившейся в нем вакханалии (в пастернаковском смысле) бумаг и книг.

Также считаю своим долгом поблагодарить моих студентов, участников семинара “Тартуская школа анализа текста”, на котором обсуждались и некоторые из положений, вошедшие в настоящую книгу, особенно же Ирину Шевеленко и Андрея Устинова, которые помогли вычитывать рукопись.

\* \* \*

Настоящая работа была подготовлена к печати весной 1993 года и предназначалась для сборника, посвященного Ю.М.Лотману в честь его 70-летия. Работа оказалась слишком пространной для сборника, и в него вошли лишь ее фрагменты. Издавая теперь ее полный текст в виде книги, посвящаю ее памяти отца.

Если в работе, посвященной памяти того, кому тартуская филологическая школа преимущественно обязана своей по крайней мере относительной свободой духа, удастся если не передать, то хотя бы напомнить о той волнующей атмосфере свободного научного поиска, которая была в равной мере

присуща как знаменитым семиотическим Летним школам, так и всем другим начинаниям кафедры русской литературы, не исключая и студенческие конференции, то свою задачу автор сочтет уже в значительной мере выполненной.

\* \* \*

Отдельные части настоящей книги нашли отражение в следующих публикациях:

**разделы 0–5 и 7** (со значительными сокращениями): Мандельштам и Пастернак (опыт контрастивной поэтики). //V.Polukhina, J.Andrew and R.Reid (Eds.). *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman.* Amsterdam-Atlanta, 1993, pp.123-162;

**раздел 9.2** (с незначительными сокращениями): Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова. //Классицизм и модернизм. Сборник статей. Тарту, 1994, с.195-217.

Тарту, 1995

## **0. Предварительные замечания (1993)**

Основной пафос первоначального варианта настоящего текста, завершено в 1976 году, был связан, с одной стороны, с внутренней полемикой, которую я вел со своими же взглядами в сферах генеративной поэтики и теории текста, а с другой стороны (это я понял значительно позже), с эволюцией взглядов моего учителя Б.М.Гаспарова, которые как раз в то время начали складываться в систему, которую я бы обозначил как неоэмпиризм.

При этом для меня важны были даже не столько сами идеи, сколько способ их репрезентации. Я пришел к выводу, что в основе самых фундаментальных научных построений, самых уважаемых теорий и концепций лежат определенные базовые интуиции, обладающие образным по своей природе характером. Обычно эти образы учеными тщательно скрываются и маскируются; оперировать ими в научном тексте считается в высшей мере непристойным, особенно же когда дело касается гуманитарных наук: метафора может быть объектом, но никак не методом исследования. Так вот, мне и показалось заманчивым попытаться не бороться с метафорами во имя научности, а напротив, предварительно демонстративно их обнажив, довериться им.

Метафоризм же оказался вещью, соблазнительной не только в концептуальном, но и в стилистическом отношении: болтлив, небрежен, порой навязчив и развязен... Несмотря на то, что такая

установка была выбрана совершенно сознательно, порожденный ею текст оказался настолько неожиданным, настолько отличающимся от всего написанного ранее, что хотя на протяжении многих лет я неоднократно возвращался к нему, дополняя все новыми примерами и внося коррективы в их интерпретацию, готовить к печати его все же никак не решался. И только размышления последних лет, связанные с проблемой, которую можно было бы условно обозначить как “лингвистика – теологическая дисциплина”, заставили пересмотреть отношение и к этой работе, первоначально казавшейся легкомысленной, чуть ли не скандальной. Кроме того, как выяснилось позже, в достаточной мере близкие (в том числе и в смысле скандалёзности) идеи появились в различных направлениях (пост)структурализма, в особенности же французского.

Хотя в то время я еще ничего не знал о деконструктивизме, как в общей направленности работы, так и в некоторых частностях обнаруживаются некоторые весьма знаменательные совпадения с ним (о деконструктивизме как едином направлении можно говорить лишь с большой степенью условности – существуют принципиальные различия между идеями и, главное, интуициями Ж.Дерриды и его американских популяризаторов, однако сейчас для нас эти различия не представляют сколько-нибудь существенного интереса).

Во-первых, это представление о том, что текст является не столько выражением чего-то вне него лежащего и до него уже существовавшего (языка, идеи, внетекстовой реальности, авторской интенции и т.п.), сколько самостоятельным универсумом, все это порождающим и включающим в себя.

Во-вторых, это убеждение, что все методы анализа текста дают результаты, которые в большей степени характеризуют сами эти методы, нежели тот текст, который при их помощи якобы описывается. Вывод из этого положения мне тогда представлялся – вполне в духе деконструктивизма – в отказе (хотя бы в виде

эксперимента) от любой методологии вообще; сам же подход я обозначал для себя как, с одной стороны, антиметодологизм, а с другой стороны, как неоформализм (см. 1.3.).

В-третьих, это метафорическое представление о тексте, как о лабиринте, в котором блуждают его читатели и исследователи, или спутанном клубке, который подлежит распутыванию. Не существует универсальной теории выхода из лабиринтов или распутывания клубков, есть лишь некоторые эвристические принципы, которым бывает полезно следовать. Однако когда вы приступаете к распутыванию клубка, у вас заранее не может быть гарантий, что вы его сумете распутать до конца; равным образом, не сумеете распутать, вы не имеете права утверждать, что этот клубок является нераспутываемым в принципе.

(Последнее совпадение может показаться не слишком существенным, однако подчас именно в такого рода образах находят свое первичное выражение базовые интуиции, из которых вырастают теории. Впрочем, уже здесь намечается, как кажется, принципиальное расхождение. Хотя обе встречающиеся у деконструктивистов метафоры – и “лабиринтная” и “клубковая” – присутствовали и в моем сознании, в целом деконструктивизм более тяготеет к первой, а я – ко второй. Главное различие здесь в том, что распутывание клубка производится извне, а разгадывание лабиринта – изнутри).

Представляется также важным указать на основные отличия демонстрируемого ниже подхода к тексту от деконструктивистского; некоторые из них носят принципиальный характер.

Первое касается самого статуса исследования. Так, деконструктивист убежден, что с него в науке начинается новая эра, что его разработки отменяют большинство результатов, полученных в рамках предшествующих парадигм. Для меня же филологизирование такого рода есть нечто вроде вхождения с черной лестницы – о такой возможности нужно помнить, но это еще не повод для заколачивания парадного входа.

Далее, сознательный отказ от предвзятых идей, касающихся структуры текста, не освобождает от бессознательного или полусознанного образа того, что же все-таки в нем ищется. Если основная интуиция деконструктивизма заключается в том, что сам исследователь находится в глубинах исследуемого им текста – нужно уметь его (т.е. себя) там найти, то мне представлялось (и это с моей сегодняшней точки зрения – главное в работе), что в тексте скрывается сам автор, текст – есть свидетельство о нем; каждое творение содержит в себе – в том или ином виде – образ своего творца. Свидетельство это может быть совсем не прямолинейным (в духе “Мудрости Пушкина” М.О.Гершензона, настаивавшего на честности автора): автор может лукавить с читателем, обманывать его и себя. Но он не может обмануть текст. Подобно преступнику, оставляющему улики, автор не только говорит, но и проговаривается. Анализ текста напоминает деятельность криминалиста: среди множества оставленных следов нужно найти, “прочитать” и правильно проинтерпретировать улики, изобличающие преступника. Эта криминалистическая метафора по своей сути чужда деконструктивистским интуициям<sup>6</sup>.

Несколько утрируя, можно было бы сказать, что, полностью отрицая всякое присутствие (одно из основных его ругательных слов), деконструктивист утрачивает не только “объективную” внетекстовую реальность, но и самого себя как часть этой реальности. А раз его нет вне текста, то единственное место, где он еще может быть – это текст. Отрицая существование какой бы то ни было реальности, кроме той, которую являет и которой

---

<sup>6</sup> Сказанное, разумеется, не означает, что ее нельзя развить в деконструктивистском духе.

Скажем, так: в ходе расследования убийства (разумеется, в тексте) криминалист, к своему ужасу, обнаруживает сперва, что сам же он и является преступником, а в конце деконструктивистской разборки – что еще и жертвой...

Столь возвышенных претензий у меня никогда не было; всегда ощущал духовное родство с известным гимназистом, знавшим об авторе “Евгения Онегина” главное: не я.



## *Предварительные замечания*

---

является текст-дискурс, деконструктивист, по сути дела, уже не интересуется и самим текстом – в тексте он занят лишь поисками (подчас подсознательными, но иногда и вполне осознаваемыми) самого себя. Деконструкция оказывается средством самопознания, погружение в глубины текста – прорывом за его пределы, к себе ... в ничто.



## 1. Предварительные замечания (1976)

1.1. Русская литературная (и шире – общекультурная) парадигма нового времени характеризуется выраженной антитетичностью: литераторы разбиваются на два враждующих лагеря; каждая эпоха (за единственным, пожалуй, исключением – пушкинской эпохи<sup>7</sup>) характеризуется противопоставлением двух ключевых для нее фигур. Так, Ломоносову противопоставляется Тредиаковский, Карамзину – Шишков, Толстому – Достоевский и т.п. При этом не имеет даже существенного значения, кем, с какой целью и на каких основаниях производится это противопоставление, т.е. не ясно, а с точки зрения самой антиномии и не важно, имеем ли мы здесь дело с осознанным выбором самих авторов, логикой литературного процесса или логикой ее интерпретации в последующие эпохи. Отметим, что и при рецепции других литератур мы нередко как бы проецируем на них свою антитетичность. Так, столь популярное ныне противопоставление Хемингуэй – Фолкнер, кажется, в большей мере характеризует ситуацию в русской, нежели в американской литературе.

Сейчас одной из главных антитез такого рода не только в

---

<sup>7</sup> Хотя, как известно, Чернышевскому удалось найти противовес и Пушкину – Гоголя (причем подразумевался при этом не сам Гоголь, а Белинский); до этого Пушкину гордо противостоял лишь Кукольник, от полного, но, вероятно, не вполне заслуженного забвения спасенный романсами Глинки; позже, опять-таки не без содействия Чернышевского, Пушкину был противопоставлен Некрасов, занявший вскоре свое законное место антагониста Фета.

советской, но и во всей русской литературе представляется противоположение Пастернака и Мандельштама. Совершенно очевидно, что статус своего рода литературной доминанты эта антитеза получила не в 1910-е, не в 1920-е, и даже не в 1950-е годы, а – самое раннее – в середине 1960-х годов (можно предположить, что появление ее хронологически связано с выходом избранного Пастернака в большой серии “Библиотеки поэта”, а ощущаться в качестве едва ли не основной во всей истории русской литературы она стала лишь после выхода избранного Мандельштама в той же серии). Таким образом, дело здесь, как будто, не столько в самом творчестве этих авторов, сколько, в первую очередь, в общей литературной и околослитературной ситуации, расставляющей их на противоположных полюсах литературного спектра, и, стало быть, возникающая в этой связи проблематика является предметом исследования скорее социологии литературы, чем поэтики.

Тем не менее, ситуация эта содержит вызов и собственно для поэтики: если на вопрос, почему на этих ролях оказались именно Мандельштам и Пастернак (а не, скажем, Ахматова и Маяковский, как в известном докладе К. Чуковского, или Есенин и Цветаева и т.п.) поэтика ответить не в силах, то вопрос о том, какие текстовые структуры позволяют делать столь далеко заходящее противоположение, полностью находится в ее компетенции и, как представляется, заслуживает того, чтобы на нем остановиться.

1.2. Предварительно, однако, нам придется задержаться на одной чисто методологической проблеме. Дело в том, что всякое исследование текста (в том числе и поэтического текста или поэтической системы, рассматриваемой как единый текст) уже содержит в себе определенный элемент сопоставительности. Анализ текста (Т) есть перевод его на метаязык исследователя, сопоставление его с идеальной моделью, порожденной этим метаязыком (М). А всякий перевод связан, помимо прочего, с

определенным искажением оригинала: метаязык (как и любой другой язык) что-то навязывает языку-объекту, а чего-то не замечает в нем. Когда же текст автора А сопоставляется с текстом автора В, то, по сути дела, производится сопоставление их метаязыковых образов  $M(T_A)$  и  $M(T_B)$ , что, в свою очередь, требует перехода на мета-уровень второй степени, на уровень метаязыка ( $M'$ ). Результат такого сопоставления может быть представлен в виде следующей формулы:

$$/1/ \quad M'((M(T_A)), (M(T_B))).$$

Таким образом, чем точнее описание, чем более оно “вооружено” научным инструментарием, тем более оно отдалается от своего непосредственного объекта и тем в большей степени оно занято лишь собой – инструментарий требует к себе внимания.

1.3. Не отрицая ни закономерности, ни плодотворности такого подхода, попытаемся сформулировать контуры альтернативного ему подхода. Основная его идея заключается в том, чтобы вообще отказаться от априорных моделей текста и методов его анализа. Все теории и методы не формулируются заранее, а привлекаются по мере надобности по ходу дела. Разумеется, такой подход также таит в себе многие опасности: непоследовательность, эклектизм, импрессионистичность, даже ненаучность. Действительно, после всех достижений филологической науки даже как-то неловко строить исследование по принципу “Фома был шелудив, а Ерема – плешив”, но иногда бывает полезно, отбросив ученость, взглянуть на вещи трезвыми глазами профана.

Основной же недостаток предлагаемого подхода заключается в том, что он вообще не может быть проведен до конца последовательно – полностью отказаться от всех априорных знаний невозможно в принципе. Но этого вовсе и не требуется. Речь ведь идет

совсем не о том, чтобы все сведения о некоем тексте извлекались бы исключительно из самого этого текста, но лишь о том, что не существует универсальной “отмычки” ко всем текстам: то, что продуктивно при анализе одного текста, может быть бесплодным при анализе другого и *vice versa*. А что именно окажется продуктивным в каждом данном случае, не может быть известно заранее, а обнаруживается лишь по ходу дела.

Представляется, что речь идет не просто о двух разных подходах к анализу текста, но о принципиальных различиях в понимании самой его природы: основной вопрос заключается в том, является ли текст упорядоченным и рациональным образованием. Таким образом, дело идет не столько даже о различных теориях текста, или разных способах его моделирования, а о некоторых базовых интуициях о тексте, метафорах, которые все эти теории и модели и пытаются на свой лад реализовать.

В одном случае мы имеем дело с метафорой текст – “механизм”. Как разбирать механизм мы знаем – нужно отдать его в мастерскую, где есть квалифицированные специалисты и необходимый инструментарий. С точки зрения другой метафоры, текст предстает в виде загадочного “лабиринта”, спутавшегося “клубка”, который только сам и может подсказать логику своего распутывания. Здесь возможны лишь некоторые практические советы и эвристические принципы. Хотя клубок не является упорядоченным и рационально организованным целым, путаница в нем обычно распределяется не равномерно, а сосредоточивается в своего рода эпицентрах хаоса. Такого рода центры можно, в духе русского формализма, считать доминантами текста или всей поэтической системы некоторого автора, рассматриваемой как единый текст.

Целью настоящего сообщения и является поиск и сопоставление доминант творчества Мандельштама и Пастернака. При этом мы не будем заниматься ни поиском вариантов и конструированием инвариантов, ни выстраиванием рядов оппозиций или

конструированием семантических полей, ни разложением текстов на элементы и уровни в соответствии с заранее заданной моделью и т.п.; наша задача – поиск “узлов” и выходящих из них “нитей”<sup>8</sup> .

## 2. Именной и глагольный стиль

2.1. Поскольку “распутывание клубка” можно начинать с любого места, то и начнем с более или менее случайного наблюдения в более или менее случайном месте.

Начнем с начала.

Читая Мандельштама, особенно же его ранние стихи, нельзя не заметить, что существительные (и вообще имена) в них своим числом и значением решительно подавляют глаголы, а то и просто вытесняют их – создается впечатление, что последние он употребляет только в угоду языковым правилам. Подчас Мандельштам даже пренебрегает последними и, кажется, лишь для того, чтобы избавиться от глагола. Напротив, у Пастернака, опять-таки в особенности в его раннем творчестве, глаголы доминируют над прочими частями речи и, в первую очередь, над именами. Так, представляется в высшей степени симптоматичным, что “Камень” (1916) открывается стихотворением, лишенным синтаксического предиката а “Сестра моя – жизнь” (1917) – бессубъектным стихотворением<sup>9</sup> :

---

<sup>8</sup> Отказываясь от иерархического представления текста в виде системы уровней типа “ритмика – фоника – грамматика” и т.п., мы вовсе не отрицаем важности соответствующих аспектов текста, однако для нас это скорее именно различные точки зрения на текст, а не отдельные “куски” его структуры.

<sup>9</sup> Хотя оба эти сборника не были для их авторов дебютными, с определенными оговорками можно именно их считать маркирующими начало творческого пути и вытесняющими предшествующие публикации в своего рода “предысторию”. Особый интерес в этом отношении представляет

/2/ Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с дерева,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной...  
(1908),

/3/ Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамары,  
Парой крыл намечал,  
Где гудеть, где кончаться кошмару. [...]  
(Памяти демона, 1917)

(Особая значимость этого стихотворения подчеркивается тем, что Пастернак не только открывает им сборник, но и выносит его за рамки циклов.)

2.2. Распределение именных и глагольных конструкций в тексте является критерием отнесения его, соответственно, к именному или глагольному стилю<sup>10</sup>. Обычно под текстами, относящимися к именному стилю, понимаются такие, в которых личные формы глагола или полностью вытеснены, или, по крайней мере, значительно редуцированы как по своему числу, так и по своему

---

творчество Пастернака – “Начальная пора 1912-1914” (1928) как бы отмечает “Близнеца в тучах” (1914); в том же 1928 году Пастернак перерабатывает и свой второй сборник “Поверх барьеров” (1917) и только с “Сестры” начинается поэзия не нуждающаяся, на его взгляд, в сплошной последующей переработке.

<sup>10</sup> R.Wells. Nominal and Verbal Style.– In: *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960); о релевантности различения именного и глагольного стилей в русской поэзии впервые, кажется, упомянул Вяч. Вс. Иванов (ср. Вяч.Вс.Иванов. Структура стихотворения Блока “Шаги командора”.– В сб.: *Тезисы I Всесоюзной (III) конференции “Творчество А.А.Блока и русская культура XX века”*, Тарту, 1975, с.33-38).



значению<sup>11</sup>. Эта концепция, по крайней мере, применительно к русскому языку, нуждается в некоторых уточнениях и детализации как в чисто-синтаксическом, так и семантико-стилистическом отношениях.

2.3. Кроме распределения самих именных и глагольных форм в тексте, определенное значение имеет соотношение объема и места именных и глагольных конститuent в составляющих этот текст предложениях.

В “нормальной” русской речи ощутимо преобладание глагольных фраз (VP) над именными (NP); такое же строение в целом характерно и для синтаксических структур поэзии XIX века. На этом фоне особенно заметно стремление Мандельштама к усилению NP и сокращению VP:

/4/        В кустах *игрушечные волки*  
            *Глазами страшными* глядят.  
            (“Сусальным золотом горят...”, 1908)

/5/        ... тишину переплывает  
            *Полночных птиц незвучный хор.*  
            (“Слух чуткий парус напрягает...”, 1910)

/6/        ...*двойным бытием отраженным*  
            Одурманены сосен стволы.  
            (“Воздух пасмурный влажен и гулок...”, 1911)

и т.п. (выделены NP).

Напротив, у Пастернака доминирование VP доходит до такой

---

<sup>11</sup> Так, по Вяч.Вс.Иванову именной стиль противостоит глагольному своей “скупостью употребления личных форм глагола” (в качестве примеров именного стиля Вяч.Вс.Иванов приводит такие стихотворения Блока, как “Шаги командора” и “Май жестокий с белыми ночами...”).

степени, что оно уже перестает ощущаться как нейтральное:

17/      Считаю сехавших, как вехи,  
          Едва прикладываясь к шляпе,  
          Он шел, откидываясь в смехе,  
          Шагал, приятеля облапя.

(Мефистофель, 1919)

и т.п. (ср. также /18/).

Р.Уэллс предложил считать показателем синтаксического стиля отношение числа глаголов в тексте к числу входящих в него существительных; с этой точки зрения привлекает внимание обилие однородных сказуемых у Пастернака и однородных подлежащих и дополнений у Мандельштама. Как мы, однако, еще увидим, механический подсчет не всегда даст здесь адекватные результаты (см. 5.3.). Представляется, что не менее важным показателем именного стиля является употребление прилагательных и, в меньшей мере, причастий, а глагольного – наречий и особенно деепричастий. Нетрудно заметить, что тщательно избегаемые Мандельштамом, особенно в раннем его творчестве, деепричастия (вообще в поэзии сравнительно редкие), у Пастернака встречаются, пожалуй, даже чаще, чем в обиходной речи (ср. хотя бы /7/).

2.4. Как известно, в синтаксисе различают два вида правил: правила синтаксической структуры (правила ветвления) и правила линейзации составляющих; предполагается, что первые связаны с глубинной структурой, в то время как вторые связаны только со структурой поверхностной<sup>12</sup>. В то же время, правила линейзации тесно связаны с коммуникативной структурой высказывания, в том числе с его актуальным членением. Что касается соотношения формальных и актуальных структур предложения, то наиболее нейтральным может считаться такое:

---

<sup>12</sup> С.К.Шаумян. Структурная лингвистика. Москва, "Наука", 1965.  
N.Chomsky. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass., 1965.

/8/ NP (= A + N) +VP (= V + NP) /формальное членение/<sup>13</sup>  
тема + рема /актуальное членение/

Сопоставление текстов Мандельштама и Пастернака даст и в этом отношении ряд интересных результатов. Дело, оказывается, не просто в том, что первые демонстрируют “гипертрофию” именных и “атрофию” глагольных составляющих и *vice versa*. Не менее существенным представляется стремление обоих поэтов к усилению роли соответствующих составляющих с помощью средств актуального членения. При этом следует учитывать, что помимо общеязыковых средств актуального членения – эмфазы и порядка слов, – в поэзии есть и свои специфические: ритмический курсив, фонические средства выделения (в т.ч. рифменные), композиционные и т.п.

Так, для Мандельштама характерно стремление к именной реме:

/9/ Где римский судия судил чужой народ –  
Стоит базилика, и радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.

(Notre Dame, 1912)

В фокусе – как синтаксическом, так и семантическом – находятся имена. Средствами их выделения служат инверсии и ритмико-синтаксический курсив: все существительные помещаются либо в позицию в конце стиха, либо в конце полуступицы. Лишь в этимологической фигуре ‘судия судил’ сохранен нейтральный

---

<sup>13</sup> А обозначает здесь прилагательное, N – существительное, а V – глагол.

порядок слов, однако, не в последнюю очередь как раз благодаря ему и звуковой, и семантический повтор служат выделению именно субъекта: глагол здесь как бы эхо существительного – как в звуковом, так и смысловом отношении он является лишь пассивным следствием его.

В противоположность этому, для Пастернака типичным является такое построение, при котором субъект “прячется” в глубине логико-синтаксической конструкции:

/10/      Как в пулю сажают вторую пулю  
             Или бьют на пари по свечке,  
             Так этот раскат берегов и улиц  
             Петром разряжен без осечки.

(Петербург, 1915)

Логико-синтаксическая конструкция требует субъекта; автор сколько возможно тянет с его вводом, дает затем подставной субъект (‘раскат’) и лишь в конце, под шумок, прикрывшись звучным глаголом-ремой ‘разряжен’, проскакивает, прикинувшись объектом, и основной субъект этого высказывания. (В этом примере следует обратить внимание также на несовпадение синтаксического субъекта с семантическим; кажется, что и оно служит цели “размывания” субъектности.)

Следует также иметь в виду, что правила линейризации имеют отношение не только к порядку слов в пределах предложения, но и определяют композицию всего текста. Особенно показательно в этом смысле начало текста, и нельзя не отметить, что именно в начале текста разбираемые нами авторы и стремятся к максимальному экспонированию особенностей своего стиля.

Вот, в дополнение к уже процитированным, несколько типичных мандельштамовских начал:

/11/

“Нежнее нежного...” (1908; в стихотворении вообще нет ни одного глагола), “Медлительнее снежный улей...” (1910), “Бессонница. Гомер. Тугие паруса...” (1915), “Отверженное слово «мир»...” (1916), “Императорский виссон...” (1917), “Звезда с звездой – могучий стык...” (1923; в первой строфе нет ни одного глагола), “Орущих камней государство...” (1930; в этом и в следующем за ним стихотворении армянского цикла нет ни одного глагола), “Ночь на дворе. Барская лжа!...” (1931; в первой строфе нет глаголов), “Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...” (1932), “Холодная весна. Голодный Старый Крым...” (1933; в первой строфе нет глаголов), “В Европе холодно. В Италии темно...” (1933, 1936), “На доске малиновой, червонной...” (1937), и др.

А так начинаются некоторые тексты Пастернака (глагольный стиль требует привлечения более обширного контекста):

/12/

“Я рос. Меня, как Ганимеда,/ Несли ненастья, сны несли...” (1913, 1928), “Я вздрагивал. Я загорался и гас./ Я трясся. Я сделал сейчас предложенье...” (1916, 1928), “Я спал. В ту ночь мой дух дежурил./ Раздался стук. Зажегся свет./ В окно врывалась повесть бури./ Раскрыл, как был, – полуодет...” (1916), “Накрапывало, – но не гнулись...” (1917), “Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить...” (1918), “Так начинают. Года в два/ От мамки рвутся в тьму мелодий,/ Щебечут, свищут, – а слова/ Являются о третьем годе.” (1921), “Ты вправо, вывернув карман,/ Сказать: нищете, ройтесь, шарьте...” (1929), “Не верили, считали – бредни./ Но узнавали от двоих,/ Трех, от всех. Равнялись в строку...” (1930), “Не волнуйся, не плачь, не труди...” (1931), “Юлил вокруг да около,/ Теперь не отвертеться...” (1932), “Мело, мело по всей земле/ Во все пределы...” (1946), “Как обещало, не обманывая...” (1953), “Прошу простить. Я сожалею./ Я не смогу. Я не приду...” (1957), “Стояли как перед витриной,/ Почти запрудив тротуар./ Но силки втокнули в машину, /В кабину вскочил санитар.” (1957)

(В пастернаковских примерах обратим внимание также на обилие и роль местоимений, это еще пригодится нам в дальнейшем).

2.5. С семантической точки зрения, внутри именного стиля следует различать явления **предикативной** и **беспредикатной** безглагольности. В первом случае устранение глагола в личной форме – явление лишь поверхностного синтаксиса, в глубинной структуре предикат есть; во втором же случае отсутствие глагола есть следствие не соответствующей трансформации, а отсутствия предиката уже в глубинной структуре предложения, т.е. безглагольность здесь – явление не только синтаксиса, но и семантики. Именно такие случаи представляют крайний полюс безглагольности.

Ср. с одной стороны:

/13/ ... рога зов  
Вдали тетеревей глухое токованье,  
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,  
Рев крав, гром жолн и коней ржанье.

а с другой стороны:

/14/ Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.  
Бессмысленный и тусклый свет.

Если у Державина предикативная безглагольность переводит действия в разряд состояний, то у Блока – состояние бездействия, бессобытийности; стихотворение разворачивается в пространстве как бы вычленном из времени<sup>14</sup>. Сказанное позволяет

---

<sup>14</sup> Отказ от времени, как основного конструктивного принципа, в пользу пространства был для Манделштама важен чрезвычайно. При этом он опирался, в частности, на некоторые идеи А.Бергсона. Ср. в “О природе слова” (1922):

сделать одно, как представляется, довольно существенное обобщение. Дело в том, что предикаты связывают не только лексические единицы во фразы, но и сами фразы в единства более высокого порядка<sup>15</sup>. Поэтому и предикативность/беспредикатность также можно рассматривать на двух уровнях: фразовом и сверхфразовом. Если на фразовом уровне беспредикатность “рассыпает” слова внутри предложения, то на сверхфразовом уровне она “рассыпает” предложения в тексте.

Выразительный пример сверхфразовой беспредикатности находим в заключительном восьмистишии “Писем римскому другу”:

/15/            Зелень лавра, доходящая до дрожи,  
                  Дверь распахнутая, пыльное оконце,  
                  Стул покинутый, оставленное ложе.  
                  Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Понт шумит за черной изгородью пиний,  
Чье-то судно с ветром борется у мыса.

---

Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности.

Согласно Д.Франку, выход из временных рамок вообще характерен для литературы модернизма (Т.С.Элиот, Д.Джойс, М.Пруст и др.), см.: Joseph Frank. *Spatial Form in Modern Literature*.— In: J.Frank. *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. (Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, 1963). Переходу от временной последовательности к пространственной в семантике соответствует переход от нейтрально-глагольного стиля к именному в грамматике.

<sup>15</sup> Говоря о предикативности на сверхфразовом уровне, мы исходим из ситуативной модели семантики, в которой актантами предиката могут быть не только отдельные объекты, но и целые ситуации. При этом следует различать ситуации, связанные предикатом “несвязности”, от ситуаций, не связанных вовсе. В речении: “В огороде бузина, а в Киеве – дядька” утверждается несвязанность этих ситуаций; в /14/ или /15/ не утверждается и этого.

На разошедшей скамейке – Старший Плиний.  
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.

После каждого стиха могла бы стоять точка (а в стихах 2–3 – и в середине стиха). Хотя в /15/ во второй строфе и встречаются три глагола в личной форме, не только начало стихотворения, но и все оно в целом воспринимается как безглагольное – именно из-за беспредикатности на сверхфразовом уровне.

Случаев такого рода много и у Манделштама; ср., например:

/16/ Венецкой жизни мрачной и бесплодной  
Для меня значение светло.  
Вот она глядит с улыбкою холодной  
В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи. Синие прожилки.  
Белый снег. Зеленая парча.  
Всех кладут на кипарисные носилки,  
Сонных, теплых вынимают из плаща.

(1920)

Таким образом, именной стиль вообще, а особенно в своей крайней, безглагольной разновидности, характеризует не только и, вероятно, не столько строение предложения, но и всего текста, и не только его синтаксис, но и семантику.

2.6. В противоположность именному, маркированному члену оппозиции, глагольный стиль воспринимается и рассматривается обычно в качестве естественного и нейтрального. Действительно, имя и глагол выполняют в речи принципиально различные функции, поэтому ни о какой симметрии в оппозиции имя/глагол говорить не приходится. Глагол – центр синтаксической конструкции, к нему сводится вся структура синтаксических зависимостей. Поэтому его отсутствие – значительно более сильный сигнал, нежели отсутствие имени: в последнем случае “провисает” одна





глубинной структурой менее “прозрачной” (типа инверсии, пассивификации, эллипсиса и т.п.), а потому привлекающие к ней особое внимание, если и не относятся непосредственно к глагольности, то, во всяком случае, оказываются тесно с ней связанными.

2.7. Градация глагольного стиля связана с целым рядом грамматических, синтаксических и семантических факторов. При этом, если об именном стиле можно было говорить лишь в терминах ослабления глагольности и считать безглагольность его крайним проявлением, то для характеристики глагольного стиля релевантны как наличествующие глаголы (как в /17/ или /18/), так и отсутствующие имена (как в /3/ или /20/). Более того, как будет показано ниже, эти факторы не только не связаны между собой автоматически, но и иногда противостоят друг другу.

С **грамматической** точки зрения, в интересующем нас отношении релевантны, в первую очередь, категории вида и залога: глаголы несовершенного вида выражают процессуальность изнутри и поэтому “глагольнее” глаголов совершенного вида, обозначающих тот же процесс с позиции извне<sup>16</sup>; действительный залог “глагольнее” страдательного не только потому, что он дает активный образ ситуации, но и чисто морфологически – в пассиве теряется категория лица.

Учитывая наши предыдущие наблюдения, можно ожидать, что и в этом отношении Пастернак будет стремиться к усилению глагольности. И действительно, хотя мы и не располагаем данными о частотности употребления глаголов совершенного и несовершенного вида, кажется, что последним в поэзии Пастернака отдается явное предпочтение. Однако когда мы обращаемся к категории залога, мы видим, что в целом ряде примечательных случаев Пастернак, жертвуя интенсивностью глагольности, переводит действие в пассив (ср. /10/). Это представляется тем

---

<sup>16</sup> А.В.Исаченко. *Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология*, т. II. Братислава, 1960.

более значимым, что страдательный залог весьма редок не только в русской поэтической традиции, но и просто в обиходной речи.

Дело, однако, в том, что пассив служит у Пастернака средством не столько снижения глагольности, сколько субъектности (ср. также ниже о конверсивах). Когда в рамках глагольного стиля Пастернаку приходится выбирать между максимальной глагольностью и минимальной субъектностью, он нередко выбирает вторую. Следует отметить, что с пассивом вообще дело обстоит не совсем просто: при нейтральном порядке слов в пассивных конструкциях действие обычно более эмпатируется, нежели в активных.

С синтаксической точки зрения важна, во-первых, синтаксическая функция соответствующего имени: пропуск косвенного дополнения менее значим, чем пропуск прямого, пропуск последнего – менее значим, чем пропуск подлежащего. Как мы уже сказали (2.1.), “Сестра моя – жизнь” открывается стихотворением, в котором отсутствует основной субъект (о ком в этом стихотворении идет речь, можно узнать только из его заглавия), однако в первом предложении второй строфы недостает уже не только подлежащего, но и прямого дополнения, – оно может служить примером безыменного стиля почти что в максимальном его проявлении:

/19/ Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.  
(Памяти демона, 1917)<sup>17</sup>

О том, что такого рода структуры у Пастернака являются результатом сознательной творческой установки свидетельствует хотя бы стихотворение, непосредственно следующее за указанным:

---

<sup>17</sup> Максимум безыменности был бы в случае пропуска и косвенного объекта, например, “оголенных, исхлестанных, в красном”.

/20/ На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам,  
Зимой открою потолок  
И дам читать сырым углам.

(Про эти стихи, 1917)

На протяжении всего стихотворения остается неназванным его основной (прямой) объект – о чем в нем идет речь, мы опять-таки узнаем только из его заглавия. Наконец, “Мефистофель” (1919) сближает оба эти примера со случаями типа /10/, где семантический субъект высказывания оказывается упрятанным в глубине синтаксической структуры:

/21/ Из массы пыли за заставы  
По воскресеньям высыпали,  
Меж тем как дома не застав их  
Ломились ливни в окна спален.

Безымянный субъект двух первых стихов обозначается лишь местоимением в косвенном падеже в конце третьего.

С семантической точки зрения, глаголы, обозначающие действие, “глагольнее” глаголов, обозначающих состояние. Далее, глагольность усиливается также, с одной стороны, кратностью, а с другой стороны, интенсивностью действия (ср. /17/, где кратность действия усиливает его интенсивность и *vice versa*, более того, кратность двух первых глаголов как бы проецируется и на оба последующих). Что касается опущенных имен, то важнейшей характеристикой является их глубинный падеж (в смысле Ч.Филлмора<sup>18</sup>). Отсутствие агенса – более сильный сигнал, нежели

---

<sup>18</sup> Ch.Fillmore. The Case of Case.– In: *Universals in Linguistic Theory*. Austin, Tex., 1968.

нехватка пациенса; последний же, в свою очередь, важнее объекта или инструмента. Как свидетельствуют приведенные выше примеры, Пастернак развивает глагольный стиль в обоих направлениях.

Здесь, однако, возникает весьма интересная проблема конверсивов, т.е. таких глагольных пар (типа ‘купить’/ ‘продать’), в которых как бы произошел обмен валентностями: что для одного выступает в роли агенса, является пациенсом для другого, и наоборот; лексической категории конверсивности в грамматике соответствует залог. Так вот, у Пастернака мы встречаемся с приемом как бы двойного “понижения” субъектности: сперва агенс трансформируется в пациенса, а затем (например, метонимически) – в объект, а то и вовсе опускается. Ср.:

/22/ Как в росистую хвойную скорбность  
Скипидарной, как утром, струи  
Погружали постройки свой корпус...

(Вдохновение, 1921)

Однако выявление и разбор такого рода случаев у Пастернака затруднен и всегда небесспорен ввиду того, что мы не знаем, действительно ли мы имеем дело с конверсией, или то, что выступает в, казалось бы, неожиданной для себя роли агенса, и есть истинный деятель данной ситуации. Так, можно предположить, что в исходной для /22/ ситуации вдохновение (кстати говоря, ни разу в тексте так и не названное, ср. /20/) льется на постройки; исходная ситуация подвергается серии трансформаций, конвертирующих предикат и подменяющих субъект: вдохновение → струя (метафоризация) → скорбность (метонимия). В результате ‘вдохновение’ оказывается вытесненным вовсе, ‘струя’ становится объектом, ‘скорбность’ – пациенсом, а ‘корпус’, метонимически замещающий ‘постройки’ – агенсом. Но этой интерпретации суждено остаться сугубо гипотетической,

поскольку не исключена возможность, что именно ‘постройки’ и есть изначальный и единственно истинный субъект лежащей в основе /22/ ситуации. Иными словами, мы в принципе не можем и не в праве решать, имеем ли мы в этом и подобных ему случаях дело с особым, пастернаковским, видением обычного мира, или же с обычным видением особого пастернаковского мира.

2.8. Следует отметить, что указанные особенности стиля характеризуют не только стихотворные тексты, но и прозу рассматриваемых авторов. Хотя сколько-нибудь значительное по своему объему прозаическое произведение трудно выдержать в строгом безглагольном или безыменном стиле, важнейшие и в концептуальном, и в композиционном отношении пассажи оба автора стремятся выстраивать сообразно описанным выше принципам.

Так, в романе Пастернака можно встретить все отмеченные нами приемы глагольного стиля. Ср. бессубъектное начало с типичными для Пастернака “подставными” субъектами:

/23/

Шли и шли и пели “Вечную память” и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновение ветра.

Или ключевое в историософском смысле место из дневниковой записи Николая Николаевича (во избежание возможных недоразумений отметим, что хотя эта фраза и начинается с “и”, она выделяется в самостоятельный абзац):

/24/

И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира.

Пришел – кто? В свете дальнейшего (ср.9.3) представляется в высшей степени важным, что о Христе здесь говорится в той же манере, что, например, в /3/ о демоне.

В прозе Мандельштама именной стиль проявляется преимущественно в виде беспредикатности на сверхфразовом уровне: предложения сопалагаются, но не сочленяются в более крупные блоки, объединяемые предикатами причинно-следственных, темпоральных или иных отношений:

*/25/*

Поздняя осень в Финляндии, глухая дача в Райволе. Все заколочено, калитки забиты, псы-волкодавы ворчат возле пустых дач. Осенние пальто и старенькие пледы. Жар керосиновой лампы на холодном балконе. Лисья мордочка молодого Т., живущего отраженной славой отца цекиста. Не хозяйка, а робкое чахоточное существо, которому даже не позволено глядеть в лицо гостям. По одному из дачной темени подходят в английских пальто и котелках. Смирно сидеть, наверх не ходить. Проходя через кухню, заметил большую стриженую голову Гершуни.

(Шум времени, 1925)

(Отметим бессубъектность в “... подходят в английских пальто и котелках”, введенную здесь для передачи атмосферы конспирации, однако этот локальный жест внутрифразовой безыменности погружен в контекст столь интенсивной межфразовой беспредикативности, что практически не влияет на восприятие стиля всего отрывка.)

Нередко у Мандельштама встречаются отрывки, выдержанные и в чисто безглагольном стиле:

*/26/*

Четверка коней Большого театра... Толстые дорические колонны... Площадь оперы – асфальтовое озеро, с соло-

менными вспышками трамваев – уже в три часа утра разбуженное цоканьем скромных городских коней...

(Холодное лето, 1923)

2.9. Мандельштам и Пастернак демонстрируют не просто различные стили – именной и глагольный – но и стремятся в рамках соответствующего стиля к его крайностям. Можно предположить, что это различие связано с далеко не случайными и второстепенными особенностями их поэтики, а имеет самое непосредственное отношение к тому, что можно было бы назвать доминантами их творчества<sup>19</sup>. Если это действительно так, то представляется в высшей мере знаменательным, что их доминанты характеризуются, пусть противоположными полюсами, но полюсами одного и того же параметра. Проследим теперь, куда и какие “нити” ведут из этого “клубка”.

### 3. Ритм и синтаксис

3.1. Говоря об особенностях именного и глагольного стиля, мы заметили, что в то время как первый связан с ослаблением роли синтаксической структуры текста, с ее редукцией и деструкцией, второй, напротив, приводит к росту ее значимости и заметности. Если выраженный глагольный стиль Пастернака производит впечатление мощного потока слов, то именной стиль Мандельштама – их хрупкой россыпи.

---

<sup>19</sup> Любопытно, что в отношении Пастернака прямое подтверждение сказанному мы находим в его же тексте; исчерпанность глагольности воспринимается им как иссякновение самого поэтического таланта:

1271

Все наклоненья и залог

Изжеваны до одного.

Хватить бы соды от изжоги!

Так вот итог твой, мастерство?

(1936)

Об отношении Мандельштама к имени будет сказано ниже (7.3).



При характеристике стихотворной речи, в отличие от прозаической, важно учитывать не только ее синтаксическое членение, но и метрическое в его соотношении с синтаксисом. Не трудно убедиться в том, что и в этом отношении поэтические системы Мандельштама и Пастернака обнаруживают весьма существенные и характерные различия.

У Мандельштама синтаксические границы (опять-таки, в первую очередь, в его раннем творчестве) практически всегда совпадают с метрическими, переносы встречаются у него лишь в единичных случаях, но и тогда поэт не стремится привлечь к ним внимание, они как бы приглушены. Более того, кажется, что само метрическое членение (а в тех редких случаях, когда оно не совпадает с графикой, то в дополнение к нему и графическое) “работает” в том же направлении, что и синтаксическое: оно рассыпает текст на слова, превращает пробелы между словами (тишину, пустоту) в равноправный с ними компонент текста. (Ср. также разработку темы тишины в стихах раннего Мандельштама.)

/28/

Нежнее нежного  
Лицо твое,  
Белее белого  
Твоя рука,  
От мира целого  
Ты далека,  
И все твое –  
От неизбежного.

От неизбежного  
Твоя печаль  
И пальцы рук  
Неостывающих,  
И тихий звук

Неунывающих  
Речей,  
И даль  
Твоих очей.

(1909)

Хотя синтаксические границы здесь совпадают с метрическими и графическими, обратного утверждать нельзя: графика членит текст на более мелкие, по сравнению с синтаксисом, отрезки. Важно, однако, отметить, что это несовпадение не приводит к динамическому напряжению в отношениях между ритмом и синтаксисом, как это имело бы место в случае глагольного стиля. Скорее, напротив, ритмическое членение здесь еще более усиливает атомарность именного стиля. Что касается позднего творчества Мандельштама, то хотя отмеченные особенности стиля в нем и ослабевают, но и для него, за отдельными весьма немногочисленными исключениями, напряжение между ритмом и синтаксисом совершенно не характерно.

Впечатление от стихов Пастернака – противоположное. Поток слов не укладывается в строчки, перехлестывается через их края. Не будем останавливаться на столь броских примерах, как “Метель” (1914, 1928) или “Наброски к фантазии «Поэма о ближнем»” (1917), приведем несколько более типичных, хотя и менее эффектных случаев:

/29/      Что почек, что клейких заплывших огарков  
            Налеплено к веткам! Затеплен  
            Апрель...  
            [...]  
            Поэзия! Греческой губкой в присосках  
            Будь ты, и меж зелени клейкой  
            Тебя б положил я на мокрую доску  
            Зеленой садовой скамейки.

[...]

Весна! Не отлучайтесь  
Сегодня в город. Стаями  
По городу, как чайки,  
Льды раскричались, таючи.

(Весна, 1914)

/30/ На сфинксовых губах – соленый вкус  
Туманностей. Песок кругом заляпан  
Сырыми поцелуями медуз.

(Тема, 1918)

/31/ Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть

(Волны, 1931)

/32/ Мне по душе строптивый норв  
Артиста в силе: он отвык  
От фраз...

(Художник, 1936)

/33/ И лишь сказал, неведомо откуда  
Толпа рабов и скопище бродяг,  
Огни, мечи и впереди – Иуда  
С предательским лобзаньем на устах.

(Гефсиманский сад, 1949)

/34/ И надо оставлять пробелы  
В судьбе, а не среди бумаг...

(“Быть знаменитым некрасиво...”, 1956)

/35/ И целая их череда  
Составилась мало-помалу –  
Тех дней единственных, когда  
Нам кажется, что время стало.

(Единственные дни, 1959)

Несмотря на то, что поэтическая манера позднего Пастернака заметным образом отличается от ранней (хотя, как представляется, размеры этого отличия весьма преувеличиваются как самим поэтом, так и следующими за ним исследователями), основные принципы синтаксической организации текста изменяются лишь в незначительной степени.

Согласованность синтаксических границ с ритмическими создает впечатление покоя, симметрии и статики, их систематическое несовпадение – динамического напряжения и тревожной неупорядоченности.

3.2. И все же, хотя переносы и характерны для поэзии Пастернака на всем протяжении его творческого пути, в его позднем творчестве они и встречаются реже, и звучат не столь эффектно, как прежде. Тем не менее отношения ритма и синтаксиса в его даже самых поздних стихах нельзя было бы назвать бесконфликтными. Меняется лишь основная тенденция разрешения этого конфликта. Если в раннем творчестве он разрешался, как правило, в пользу синтаксиса: поток синтаксических конструкций “перехлестывал” через метрические барьеры и вместе с другими средствами (графикой, интонацией, внутренними рифмами и др.), “размывал” их, то о позднем творчестве, развивая эту же метафору, можно было бы сказать, что оно производит впечатление мощного потока, зажатого в тесные и еще более мощные метрико-интонационные рамки. Потому переносы в его поздних стихах (ср. /33/–/35/) и звучат приглушенно, что они как бы подавляются метрикой и интонацией. О том, что такая структура является результатом вполне сознательного и целенаправленного

устремления, свидетельствуют страницы романа, содержащие размышления о длине стиха<sup>20</sup>. Чем короче стих, чем он конструктивно ошутимее, тем сильнее и жестче он сжимает слова, подавляет их собой. И когда мы у Пастернака читаем о “торжестве” и “муке”:

138/ Достигнутого торжества  
Игра и мука –  
Натянутая тетива  
Тугого лука.

(“Во всем мне хочется дойти...”, 1956),

---

<sup>20</sup> Ср.:

136/

Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине. Разбирали лицевые стихотворения первого тома. Как много зависело от выбора стихотворного размера!

В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием.

Но едва с подражаний Оссиану или Парни или с “Воспоминаний в Царском Селе” молодой человек нападал на короткие строки “Городка” или “Послания к сестре” или позднейшего кишиневского “К моей чернильнице”, или на ритмы “Послания к Юдину”, в подростке пробулся весь будущий Пушкин.

В стихотворение, точно через окно в комнату, врвались с улицы снег и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонною выстраивались по краям стихотворения.

Примечательно, что хотя последний из процитированных абзацев и посвящен именам существительным, сам он относится к выраженному глагольному стилю. Ср. также ниже о пастернаковских перечислениях. Или, в другом месте:

137/

[...] Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром. Он начал с широкого, предоставляющего большой простор, пятистопника. Независимое от содержания, самому размеру свойственное благозвучие раздражало его своей казенной фальшивой певучестью. Он бросил напыщенный размер с цезурой, стеснив строки до четырех стоп, как борются в прозе с многословием. Писать стало труднее и заманчивее. Работа пошла живее, но все же

то мы чувствуем, что в этих словах содержится не просто заявление некоего принципа, но и явление его.

И в этом отношении стих Мандельштама производит едва ли не противоположное впечатление. Длина стиха не связана у него с борьбой, насилием, торжеством над языком<sup>21</sup>, а с чем-то принципиально иным, например, ... с дыханием<sup>22</sup>. У него не слова втискиваются в стих, а стих складывается из слов. Длина стиха у него не есть результат самостоятельного устремления, а следствие интонационно-синтаксической структуры текста.

Поэтому-то и его короткие стихи (не важно, раннего ли, позднего ли периода) производят впечатление не “натянутой струны”, а свободно льющейся мелодии:

/39/

Сегодня дурной день,  
Кузнечиков хор спит

излишняя болтливость, проникала в нее. Он заставил себя укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике, [...] узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкивание конской иноходи в одной из баллад Шопена.

<sup>21</sup> Заметим, что теория стиха, как насилия над языком, вероятно, не случайно возникла именно у Р.О.Якобсона – футуриста и исследователя футуризма. (Ср. Р.Якобсон. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. Берлин, 1923.)

<sup>22</sup> В этой связи любопытно замечание Мандельштама о пользе стихов Пастернака для дыхания. Если его собственный стих был для Мандельштама автоматическим следствием его дыхания (ср. в этой связи, с одной стороны, тематику вольного дыхания: “Уже не я пою, – поет мое дыханье”, а с другой стороны, тему затрудненного дыхания, одышки, реализуемую и чисто иконически: “Я – это я, явь – это явь!”), то пастернаковский на этом фоне не мог не восприниматься в качестве дыхательных упражнений. Связь мандельштамовского дыхания с ритмом его стихов и, в частности, с их длиной отмечалась и некоторыми из наиболее проницательных его исследователей (Л.Я.Гинзбург, К.Ф.Тарановским). Так, Л.Я.Гинзбург, имея в виду длинные стихи, считает возможным говорить о стихах длинного дыхания у Мандельштама (Л.Я.Гинзбург. *Поэтика Осипа Мандельштама*. – В: *Известия АН СССР, СЛЯ*, т. XXXI, вып.4 (1972), также в: Л.Гинзбург. *О лирике*. Ленинград, 1974).

И сумрачных скал сень  
Мрачней гробовых плит.

(1911)

/40/

О, как же я хочу –  
Нечуемый никем –  
Лететь вослед лучу,  
Где нет меня совсем.

(1937)

#### 4. Стихосложение

4.1. Сопоставление репертуара размеров Пастернака и Мандельштама свидетельствует, в первую очередь, о стремлении первого к его разнообразию и безразличии к нему, граничащим с аскетизмом, у второго. Так, отношение числа стихотворений к числу употребленных размеров для “Камня” дает показатель 5,4 (т.е. в среднем на каждый размер приходится 5,4 стихотворений), а для “Сестры моей – жизни” – 2,2; пастернаковский сборник в метрическом отношении оказывается почти в 2,5 раза разнообразнее мандельштамовского<sup>23</sup>. Хотя стих Мандельштама и нельзя назвать в метрическом отношении однообразным, создается впечатление, что сколько-нибудь целенаправленных усилий

---

<sup>23</sup> Метрический репертуар Мандельштама (до 1925 года) в общих чертах описан К.Ф.Тарановским (К.Тарановский. Стихосложение Осипа Мандельштама.– In: *International Journal of Slavic Linguistic and Poetics*, vol.5, 1962; подробнее в работе проанализирована ритмика), обстоятельное описание метрического репертуара Пастернака содержится в неопубликованной работе Ю.Штрымпл. Предварительное выборочное обследование метрического разнообразия стихотворных сборников 1910-х годов показывает, что “Сестра моя – жизнь” выделяется среди них своим метрическим разнообразием, в то время как “Камень” в основном соответствует нормам времени, а может быть, даже несколько отстает от них.

для увеличения его разнообразия он не предпринимал и что даже в тех редких случаях, когда он изобретал явно оригинальные формы, целью его была не сама их оригинальность, а нечто совсем иное. Нередко метрическая оригинальность стихотворения ограничивается его первым стихом – за ним идут вполне обычные структуры. Мандельштам не столько творит новые формы, сколько размывает границу между классическим и неклассическим стихом, а также различными типами неклассического стиха (тактовиковые стихи в дольниковых стихотворениях и т.п.). Эту аморфность можно трактовать даже как попытку нейтрализации оппозиции метр/ритм: регулярно допуская единичные отступления от метрической схемы, он вводит их в текст как бы на правах ритмических вариаций.

Далее следует отметить явное тяготение Пастернака к неравностоящим формам (в целом ряде случаев Пастернак даже создает графическую иллюзию неравностоящности: мы видим чередование более длинных стихов с более короткими, однако в действительности они равностоящи) и к полиметрическим композициям даже в лирике. Асимметрическое строение неравностоящего стиха, в противоположность стиху равностоящему, обычно и ассоциируется с асимметрией (в особенности же когда, как в /3/, чередуются короткие стихи с длинными, а не, как обычно, наоборот), беспокойством и динамикой (ср. чисто психомоторное впечатление от балладной строфы).

Мандельштам явно избегает полиметрии и сторонится (особенно в раннем творчестве) неравностоящности. В сравнительно немногочисленных неравностоящих стихотворениях Мандельштама можно отметить две любопытные закономерности. Во-первых, они не строятся, в отличие, например, от пастернаковских, на основе резкого контраста коротких и длинных стихов – чередуются стихи более длинные с менее длинными. Во-вторых, они, как правило, в этом чередовании не последовательны – урегулированный неравностоящий стих переходит в



вольный. Если к этому добавить, что эта же тенденция едва заметного перехода в вольный стих наблюдается и в равностопных стихах Мандельштама (ср., к примеру, стихотворение “Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...” (1931) – первое четверостишие его является 6-стопным, последующие – 5-стопными; что это: равностопный стих, вольный или полиметрическая композиция?). Мандельштам и в этом отношении преодолевает границу между основными типами стиха: равностопный стих, неравностопный и вольный как бы плавно перетекают друг в друга. Если Пастернак стремится к противопоставлению различных метрических структур внутри текста, то Мандельштам – к нивелированию этого противопоставления вообще.

Все это соответствует картине, наблюдавшейся и в области синтаксиса: Пастернак стремится к богатству, разнообразию, динамике, повышенной структурности и конструктивной напряженности; Мандельштам – к лаконизму, сдержанности, статике и структурной амбивалентности.

4.2. Аналогичные явления можно наблюдать и в областях строфики, каталектики и рифмы – во всех случаях эффектной неуравновешенности у Пастернака противостоит мандельштамовская несколько неопределенная сдержанность. Все это представляется настолько очевидным, что на нем не имеет смысла специально и останавливаться. (Рифма – это вообще несколько особый сюжет, поэтому мы и вернемся к ней еще раз в разделе о сюжете, см. 6.3.- 6.5.)

Интереснее обстоит дело с ритмикой, где, как показывают специальные исследования<sup>24</sup>, стих обоих авторов демонстрирует совсем не тривиальные и, вместе с тем, в высшей мере показательные особенности.

Так, хотя Мандельштам и не стремится к эффектным

---

<sup>24</sup> К.Ф.Тарановский. Стихосложение Осипа Мандельштама; М.Л.Гаспаров. *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. Москва, 1974.

ритмическим ходам, К.Ф.Тарановский находит, что самое поразительное в его поэзии – ритмика его ранних стихов, в особенности же 4-стопного ямба. Исследователь отмечает, что ритмика мандельштамовских двусложников занимает в русской поэзии уникальное место: из-за исключительно низкого показателя средней отягченности икта (подчеркнем, что этот параметр не имеет отношения к ритмическому рисунку отдельной строки, он характеризует текст в целом или же определенный корпус текстов).

Напротив, ритмика Пастернака характеризуется, в первую очередь, эффектными ритмическими жестами, характерными для его позднего творчества не в меньшей мере, чем для раннего. Так, эффектная формула программного заявления 1931 года, что “нельзя не впасть [...] В неслыханную простоту”, своей эффективностью обязана не в последнюю очередь броской и довольно экзотической V форме. Еще выразительнее в этом отношении не менее программное стихотворение 1956 года:

/41/	Быть знаменитым некрасиво.	(VI)
	Не это подымает ввысь.	(III)
	Не надо заводить архива,	(III)
	Над рукописями трястись.	(V)
	Цель творчества – самоотдача,	(V)
	А не шумиха, не успех.	(VI)

(И т.д.; в скобках указаны ритмические формы.)

Было бы, однако, несправедливо утверждать, что своеобразие ритмики Пастернака проявляется лишь в локальных жестах. Поэзия Пастернака характеризуется весьма специфическим ритмическим импульсом, реализация которого в разных размерах приводит к различным результатам. Так, в двусложниках, как отмечает М.Л.Гаспаров, Пастернак является абсолютным лидером

“архаизаторского” направления (например, кривая ритма его 4-стопного ямба более всего напоминает стих XVIII века, с тем, однако, различием, что у него существенно более низкая средняя отягченность икта – в 1940-50-е годы этот показатель у Пастернака почти достигает уровня “Камня”); напротив, в трехсложниках, систематически пропуская схемные ударения, он настолько опережает эпоху, что обычно крайне сдержанный в своих формулировках М.Л.Гаспаров считает возможным говорить здесь даже о **реформе** ритма. То, что в одном случае ощущается как смелая новация, а в другом – как не менее смелая архаика, есть следствие общей тенденции, одного и того же ритмического импульса, заставляющего, в частности, пропускать ударения на сильных, с точки зрения вторичного ритма, иктах (например, на II икте 4-стопного ямба, на любом икте трехсложников).

4.3. Что же касается самого вторичного ритма, то у Мандельштама он порой настолько ослаблен, что просто теряется (различие между показателями I и II иктов в 4-стопном ямбе “Камня” составляет всего 5% в пользу II икта – более всего это напоминает неопределенный ритмический импульс в допушкинской поэзии начала XIX века). Однако, как отмечает К.Ф.Тарановский, причиной этого является не однотипность ритма, а напротив, его крайняя разнородность (“в раннем мандельштамовском стихе перекрещиваются ритмические тенденции всех периодов в развитии русского 4 ст. ямба”), перерастающая в аморфность – Мандельштам нивелирует различия между различными ритмотипами.

У Пастернака вторичный ритм того же 4-стопного ямба напоминает, как уже было сказано, стих XVIII века. Думается, однако, что сходство это связано не столько с любовью к архаике (как, например, у В.Ходасевича), сколько со стремлением, с одной стороны, идти наперекор предшествующей традиции (как в таких случаях нередко бывает, обнаруживается неожиданная связь с традицией пред-предшествующей), с другой же стороны,

и это, вероятно, еще важнее, со стремлением к отказу от симметрической гармонии “пеонического” ритма.

4.4. В заключение сделаем совсем уже беглое замечание о характере так наз. динамического ритма (или строфической ритмики). Как известно, общая тенденция ритмического развертывания в строфе заключается, во-первых, в понижении средней отягченности икта от ее начала к концу и, во-вторых, в диссимилиации “сильных” и “слабых” строк. Так, в среднестатистическом четверостишии первый стих “тяжелее” третьего, третий – второго, а второй – четвертого.

У Мандельштама можно отметить лишь незначительное понижение средней отягченности икта (например, в четверостишиях 4-стопного ямба в “Камне” оно составляет менее 1 %; в позднейшем творчестве эта тенденция проявляется более отчетливо), диссимилиация же строк отсутствует вообще. Строфический ритм Пастернака, напротив, характеризуется выраженной диссимилиативностью, что представляется особенно примечательным на фоне выраженного и, очевидно, вполне осознанного отказа от диссимилиативного ритма на уровне стихотворной строки<sup>25</sup>. Слабая выраженность динамического ритма у Мандельштама есть частное проявление общей тенденции ослабления ритмического импульса. Строфа не составляет ритмического единства, входящие в нее стихи в ритмическом отношении автономны. Динамический ритм Пастернака, напротив, свидетельствует о стремлении подчеркнуть единство строфы. Заметим, что хотя, как было показано выше, пастернаковский стих изобилует переносами, межстрофный перенос для него, как и для Мандельштама, крайне не характерен.

4.5. Эти беглые заметки о стихосложении не претендуют ни на полноту, ни на систематичность. Мы лишь потянули за одну

---

<sup>25</sup> Подробнее о строфическом риме Пастернака см.: М.Л.Гаспаров. Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хорее. – В кн.: М.Л.Гаспаров. *Избранные статьи*. М., 1995.

из “нитей”, выходявших из “основного клубка” и постарались, сколько это было возможно, проследить, куда она ведет. Нам придется еще обратиться к некоторым аспектам структуры стиха, однако предварительно следует еще раз вернуться к исходному доминантному узлу.

### 5. Слово и конструкция

5.1. Доводя до крайности принципы и особенности именного стиля, Мандельштам ослабляет не только, а подчас и не столько глагольность текста, сколько его синтаксическую конструкцию (что особенно заметно в сфере сверхфразового синтаксиса). Синтаксические связи между словами теряют свою отчетливость и однозначность, текст становится в синтаксическом отношении аморфным и амбивалентным. Нечто подобное мы отмечали и в области стихосложения: хрупкая и несколько неопределенная структура стиха связана с общим стремлением к ослаблению конструктивного начала текста.

При всей важности именного стиля для Мандельштама, думается все же, что он был для него не целью, а средством. Целью было усиление роли слова. Если ослабевают связи между словами в предложении и связи между предложениями в тексте, то этим уже чисто автоматически увеличивается роль и значимость самого слова<sup>26</sup>.

5.2. Напротив, у Пастернака мы видим постоянное подчеркивание конструкции; слова, ее заполняющие, — случайны, незначительны и в принципе неадекватны:

---

<sup>26</sup> В том, что это действительно так, можно убедиться, обратившись к опыту совершенно иной поэтической системы, также характеризующейся ослаблением синтаксической структуры, например, к заумному творчеству футуристов. Не случайно футуристический лозунг “слова как такового” был принят и Мандельштамом.

/42/ Как непомерна разница  
Меж именем и вещью!

(Лейтенант Шмидт, 1926-27)<sup>27</sup> .

Слова могут лишь назвать или описать нечто, т.е. подменить его. Всякая подмена есть фальсификация. Не в словах суть дела и слова в принципе не могут передать сути, словами нельзя схватить порыв, остановить мгновение (поэтому не случайно, что Фауст – единственный из смертных, кому удалось последнее – является постоянной темой и, вероятно, самым любимым героем). В лучшем случае, слово есть указатель, талон, пропуск. Указатель не содержит в себе того, на что он указывает, не заменяет его, не отражает и т.п.; он лишь задает направление. Хороший указатель – это тот, который отвергает себя; не задерживая внимания на себе, он безотлагательно отправляет к тому, на что он указывает. Так и слова в поэзии важны не сами по себе и не потому, что они в себе что-то содержат, а лишь вследствие того, что благодаря им и сквозь них можно прорваться к чему-то настоящему, к сути, туда, где дышат почва и судьба.

Поэзия, как искусство слова, вынуждаемая по необходимости пользоваться словами, должна ими пользоваться так, чтобы не привлекать к ним, но отвлекать от них внимание читателя. Поэтому поэт не должен охотиться за точными словами, искать единственные верные выражения, напротив, сразу всем должно быть ясно, что слово не дело и дело не в словах (здесь опять-таки нельзя не вспомнить гетевского Фауста, на этот раз в связи с его

---

<sup>27</sup> Ср. также в “Детстве Люверс”:

/43/

Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет.

переводом начала “Евангелия от Иоанна”<sup>28</sup>). Ограничимся единственным, но имеющим принципиальное значение примером; на первый взгляд, в нем заявляется о прямо противоположном – о верности словам, их правильному подбору:

/45/ Мне кажется, я подберу слова,  
Похожие на вашу перевозданность.  
А ошибусь, – мне это трин-трава,  
Я все равно с ошибкой не расстанусь.

(Анне Ахматовой, 1929)

В действительности же дело идет о верности вовсе не словам, а ошибке. Поэт мастерски выстраивает гипотетический ряд, в котором конечный пункт опровергает начальную посылку. Стихотворение открывается гипотетической модальностью: “Мне кажется” означает здесь что-то вроде ‘я думаю, что’; при этом сразу же выясняется, что подобранные слова вовсе и не претендуют на адекватное выражение перевозданности адресата, но всего лишь на приблизительное подобие, похожесть. Затем опять-таки в гипотетической модальности, делается предположение о возможно-

---

<sup>28</sup> Перевод этот вообще примечателен: Фауст – как и Пастернак – борется со Словом при помощи слов. Слова не содержат в себе смысла, но лишь отсылают к нему, намекают на него. Вот те формулы, которые Фауст предлагает вместо “В начале было Слово” (приводим их в переводе Пастернака):

/44/ “В начале было Слово”. С первых строк  
Загадка. Так ли понял я намек?  
Ведь я так высоко не ставлю слова,  
Чтоб думать, что оно всему основа.  
“В начале Мысль была”. Вот перевод.  
[...]  
“Была в начале Сила”.[...]  
[...]  
“В начале было Дело”[...]

В иерархии ценностей *Слово-Мысль-Сила-Дело* слову принадлежит последнее место, поскольку оно отвергается первым.

сти ошибки, причем оказывается, что ошибочность слов (а следовательно, и их истинность) не имеют для субъекта речи никакого значения. Кончается же строфа утвердительной модальностью, которая ретроспективно заставляет переоценить и предшествовавшие заявления. Оказывается, что модальность и в 'ошибусь', и в 'кажется' двоятся: утвердительность четвертого стиха передает и третьему стиху соответствующий оттенок, а первое полустрофии тогда приходится интерпретировать уже не в гипотетической, а в ирреальной модальности (по принципу: "Кажется – перекрестись!") – Пастернак был исключительно чуток ко "всем наклоненьям и залогам". Слова – вторичны, попытка передачи ими первозданности – иллюзия, ошибка. Поэтическая доблесть заключается не в верности словам, утверждении их безошибочности, а как раз в противоположном – верности праву на ошибку.

Искусство поэзии и заключается в том, чтобы при помощи слов заглушать и отрицать слова. Поэзия есть искусство самоотрицания и самоотвержения. Все это не просто трудно – невозможно<sup>29</sup>. Но искусство невозможно вообще, оно, как и чудо, находится по ту сторону возможного. С этим же семантическим комплексом у Пастернака связан и прямо противоположный, однако также постоянный мотив – попытка назвать нечто и провал этой, заранее обреченной, попытки:

/46/      Что этим мукам нет имен,  
             Я должен был бы знать заране,  
             Но я искал их, и клеймен  
             Позором этого старанья.

(Голод, 1922)

---

<sup>29</sup> В "Охранной грамоте" (1929-31) Пастернак прямо говорит о том, что не только установка на точность выражений, но и само стремление сказать правду противоречит сущности искусства, которое "врет", "несет лишнее". И далее: "Все это необыкновенно. Все это захватывающе трудно".



Слова в поэтическом тексте должны быть намеренно неточными, случайными; их роняют, они произносятся наугад, ненароком, помимо, а подчас и вопреки воле самого автора. Направление указывается даже не самими словами, но при помощи слов. Слов должно быть много, и они должны нестись безостановочным потоком. Поэтому-то и так много у Пастернака перечислений, что каждое слово в отдельности указывает направление весьма неточно и для того, чтобы текст мог служить более или менее надежным ориентиром, слова должны как бы сложить свои векторы.

Усиление конструктивности, связанное не в последнюю очередь со стремлением ослабить слово, закономерно приводит к возрастанию формульности текста. Преднамеренная неточность приводит чуть ли не к афористичности. И чем случайней, тем вернее. Отсюда же у Пастернака и такое обилие дефиниций, причем дефиниций намеренно и вызывающе неточных, противоречащих одна другой. Содержание противоречит конструкции, конструкция отрицает содержание.

С этим же связана и автометаописательность поэзии Пастернака. Все новые и новые слова надо посвящать тому, что эти (и эти, и эти...) слова не точны, ошибочны, что они не имеют никакого значения и т.п. До Пастернака в русской поэзии, пожалуй, и не было другой сколько-нибудь значительной фигуры, посвятившей столько слов описанию словоупотребления вообще и своего собственного словоупотребления в особенности. Сколь резким контрастом выглядит все это по отношению к Мандельштаму, в своих стихах касавшемуся этой проблематики с едва ли не целомудренной скупостью.

5.3. Подобно тому, как для Мандельштама именно стиль был важен в основном как средство выделения слова, представляется, что и для Пастернака конструктивность глагольного стиля едва ли не важнее самой глагольности. Мы уже упомянули о значимости пастернаковских перечислений. Перечисляется все: события,

вещи, дефиниции, сравнения, действия, местности, люди и т.д.; перечисления стремительны и сбивчивы. Вот лишь два из многих поистине примечательных примеров; в первом доминируют глаголы, во втором – существительные:

/47/ Мелькает движущийся ребус,  
Идет осада, идут дни,  
Проходят месяцы и лета.  
В один прекрасный день пикеты,  
Сбиваясь с ног от беготни,  
Приносят весть: сдается крепость.  
Не верят, верят, жгут огни,  
Взрывают своды, ищут входа,  
Выходят, входят, идут дни,  
Проходят месяцы и годы.  
Проходят годы, – все – в тени.  
Рождается троянский эпос,  
Не верят, верят, жгут огни,  
Нетерпеливо ждуг развода,  
Слабеют, слепнут, – идут дни,  
И в крепости крошатся своды.

(Высокая болезнь, 1923, 1928)

/48/ Скамьи, шашки, выпушка охраны,  
Обмороки, крики, схватки спазм.  
Чтение, чтение, чтение, несмотря на  
Головокруженье, несмотря  
На пары нашатыря и пряный,  
Пьяный запах слез и валерьяны,  
Чтение без пенья тропаря,  
Рама, и жандармы-ветераны,  
Шаровары и кушак царя,  
И под люстрой зайчик восьмигранный.

(Лейтенант Шмидт, 1926-27)

В связи с /48/ и другими довольно многочисленными более или менее подобными случаями любопытно отметить, что, хотя они почти сплошь состоят из существительных, их как-то не хочется относить к именному стилю и, в первую очередь, именно из-за повышенной конструктивности перечисления. Называются как бы первые попавшиеся, случайные вещи, важные не сами по себе в отдельности, но лишь в своей стремительной перечислительности. Немаловажно и то, что многие перечисления предметов прямо связаны с движением. Можно назвать движение – “движением”, обозначить скорость – “скоростью”, но, как известно, сколько ни говори “сахар”, слаще от этого не станет. Мелькающие в перечислениях слова (“милиция, улицы, лица”) дают более адекватный образ динамики, нежели любое ее – динамику – специально обозначающее слово. Динамика передается не концептуально (с помощью символических – по Ч.С.Пирсу – знаков), но иконически – перечислительной конструкцией (ср. 7.2.). В /48/ “глагольность” стиля дополнительно увеличивается еще, конечно же, и тем, что безглагольность здесь чисто поверхностная – и в глубинном синтаксисе, и в семантике отрывок оказывается как раз чрезвычайно предикативным.

5.3.1. Здесь представляется необходимым вернуться к узелку “стихосложение”, для того, чтобы хотя бы самым поверхностным и кратким образом коснуться стихотворной фоники.

Поэзия Пастернака насыщена эффектными звуковыми повторами, приковывающими внимание к себе и, тем самым, отвлекающими его от слова. Звуковые повторы имеют функцию, близкую к перечислениям, и вполне закономерно, что перечисления “подкрепляются” ими. Вот лишь несколько примеров, почти наугад взятых из последних стихов, якобы – в отличие от ранних – в этом отношении бедных:

/49/

“Фольварков, парков, рощ, могил”, “Холмы, луга, леса, овсы”, “Залы, залы, залы, залы/ Вязов, ясеней, осин”,

“В деревьях, в деревне, в дожде”, “О косы, косцов, об осоку”, “К палатам, полам и халатам”, “Афиши, ниши, крыши, трубы”, “Горы, страны, границы, озера” и т.п.

Звуковой повтор как бы придает дополнительное ускорение и без того стремительно несущемуся вихрю слов, стирает остатки граней между ними, превращает текст в звуковую массу – музыку.

Звуковая фактура поэзии Мандельштама, напротив, характеризуется повышенной, если так можно выразиться, лексичностью. Это или паронимазия, нередко перерастающая в этимологическую фигуру (заметим, что во многих случаях принципы мандельштамовской фонетики весьма напоминают “внутреннее склонение слова” по В.Хлебникову, что, учитывая заинтересованное знакомство с идеями и стихами последнего, никак нельзя считать случайным совпадением<sup>30</sup>), или анаграмма<sup>31</sup>, или, весьма близкое к последней, скрытое двуязычие<sup>32</sup>. Что касается анаграмм, то смысл их, в частности, в том, что в тексте оказывается больше

---

<sup>30</sup> Кажется, что в одном месте у Мандельштама мы встречаем чуть ли не прямую отсылку к Хлебникову. Речь идет о стихотворениях – “двойчатках” 1922 года “Я не знаю, с каких пор...” и “Я по лесенке приставной...”; стихотворения эти корреспондируют на различных уровнях, мы же обратим внимание только на последние строки: “Через век, сеновал, сон” и “А другая – в заумный сон”. Первая из них демонстрирует внутреннее склонение ‘сен-/сон-’, вторая – называет принцип: заумь.

<sup>31</sup> О.Ронен. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. – In: *Slavic Poetics*. The Hague, 1973.

<sup>32</sup> Имеются в виду довольно многочисленные у Мандельштама случаи типа “Фета жирный карандаш”, где ‘жирность’ содержится как бы дважды: по-русски и по-немецки (в фамилии поэта); целый ряд таких случаев обнаружен Г.А.Левинтоном, Р.Д.Тименчиком, Г.Г.Суперфином и автором этих строк. Вот менее заезженный пример:

/50/ Мы смерти ждем, как сказочного волка,  
Но я боюсь, что раньше всех умрет  
Тот [Tod – M.L.], у кого тревожно-красный рот [rot].

Вообще, для Мандельштама типичен именно такой ввод двух иноязыч-

слов, чем кажется. Подобно тому, как в семантике слова могут содержаться смыслы других слов (ср. 5.5. и 6.1.), так и звуковая оболочка слова может содержаться в других словах.

5.4. Для того, чтобы синтаксическая конструкция могла бы подавлять слова, из которых она составлена, она должна быть или четкой, или сложной и нетривиальной, а лучше всего, и той и другой одновременно. Перечислительные конструкции – самые элементарные с точки зрения синтаксиса, но зато предельно четкие, образуют один из полюсов поэтического синтаксиса Пастернака; на противоположном полюсе – сложные конструкции с самовставлениями и гнездованиями, обычно в поэзии весьма редкие. Вообще у Пастернака в почете самые разнообразные синтаксические трансформации, “затемняющие” образ глубинной структуры и осложняющие структуру поверхностную, поскольку все они заставляют задерживать внимание на самой конструкции. Особенно же распространен эллипсис, – синтаксическое воплощение стремительности – увеличивающий четкость конструкции, сокращающий число слов в ней и, вместе с тем, уменьшающий ее прозрачность. И главное, – эллипсис есть наглядная демонстрация того, что самое важное находится не в самих словах, а как бы между ними.

Как известно, эллипсис – не только синтаксическая структура, но и риторическая фигура. Вообще Пастернак, в противоположность Мандельштаму, крайне “риторичный” поэт: его стихи насыщены тропами и фигурами, причем тропы демонстрируют явную тенденцию к разворачиванию сначала в локальные фигуры, а затем в значительные по своему объему фрагменты текста. Особенно характерна, конечно же, пастернаковская метонимич-

---

ных слов подряд; так, перед Фетом был Лермонтов-(м)учитель. Кроме скрытого немецко-русского двуязычия выделяется также и греческо-русское. Однако поиски случаев скрытого франко-русского и итало-русского двуязычия результатов пока не дали. (Образы этих языков даются иначе, ср. “суаре-муаре-пуаре или невесть какой офицерский вздор” ротмистра Кржижановского в “Египетской марке”).

ность<sup>33</sup>, нередко при помощи перечислительной конструкции растянутая на несколько стихов. Ср. описание эротической сцены, сплошь составленное из метонимических подмен (отметим и роль звукового повтора в этих подменах, сопоставимую с его ролью в перечислительных конструкциях):

/51/ Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины...

(Сложа весла, 1917)

К метонимии приближаются и многие конверсивы (см. 2.7.) – это как бы глагольная метонимичность.

5.5. Редукция конструктивного начала в поэзии Манделъштама имеет своей основной целью освобождение слова от всех внешних по отношению к нему ограничений. Слово перестает быть составным элементом предложения, для текста – лишь пассивным исходным материалом. Текст есть результат самореализации слова. При этом не только текст является целью слова, но и наоборот – слово целью текста. Более того, слово является целью всего творчества. В противоположность Пастернаку, с его пафосом случайной многословности, для Манделъштама чрезвычайно важным оказывается представление о единственности слова<sup>34</sup>. С этим же связан и мотив немоты, мучительных поисков потеря-

---

<sup>33</sup> Как показал Л.Флейшман, метонимия для Пастернака есть нечто гораздо большее, нежели просто фигура речи: мировоззрение поэта, сама его жизнь строится в соответствии с этим принципом (Л.Флейшман. К характеристике раннего Пастернака.- In: *Russian Literature*, 1975, № 10).

<sup>34</sup> Ср. прямо противоположный мотив у Пастернака:

/52/

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать.  
В таком смысле и врет искусство.

(Охранная грамота, 1929-31).

ного, забытого слова<sup>35</sup>.

Лишенные “оков” синтаксических зависимостей, слова образуют связи иного типа, основанные на свободном самораскрытии слова, на его “внутренней тяге”<sup>36</sup>. При формулировке этого принципа Мандельштам отталкивается от А.Бергсона:

/54/

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений<sup>37</sup>, современная философия, в лице Бергсона [...] предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. [...] Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию.

(О природе слова, 1922)

Такова, по Мандельштаму – исключительно проницательному и не вполне еще оцененному мыслителю в области философии

---

<sup>35</sup> Гневной инвективе в адрес А.Г.Горнфельда: “Человек, способный назвать свою книгу «Муки слова», рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу” придает особую пикантность то обстоятельство, что буквально через несколько месяцев уже не Горнфельд, а сам Мандельштам напишет:

/53/           ... Скорей глаза сощурь  
                  [...]  
                  Над книгой звонких глин, над книжною землей,  
                  [...]  
                  Которой мучимся, как музыкой и словом.  
                  (“Лазурь да глина, глина да лазурь...”, 1930).

<sup>36</sup> Ср. прямо противоположный мотив “почвенной тяги” у Пастернака (6.5 и 9.3).

<sup>37</sup> Трудно отмахнуться от впечатления – конечно же, ложного, – что в этих словах звучит отсылка к Пастернаку, для которого и вихрь перемен и безостановочный поток – спасение, а не бедствие, от которого надо что-то спасти и уж тем более не такую ерунду, как какой-то принцип какого-то единства.

языка – и природа слова. Слово – это система, разворачивающаяся в другую систему – текст, который, однако, поддается умпостигаемому свертыванию – в слово. Слово изоморфно тексту, текст изоморфен слову:

/55/

Всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово.

(Разговор о Данте, 1933)

И это не просто декларации. Стихотворческая практика Мандельштама полностью соответствует его поэтологии. Мандельштам разрабатывает собственный семантический синтаксис, в основе которого лежит не принцип следования (не важно, причинного ли, временного ли), а смежности и включенности. Слово выстраивается по принципу кластера (“веера”): его смысловая структура открыта для включения смыслов других слов. Смежные слова образуют общую семантическую структуру, становятся одним словом с двоящейся (троящейся и т.д.) звуковой оболочкой. Текст есть не совокупность слов, а одно растущее (как шатер, как храм) слово, самовозрастающий логос<sup>38</sup>. Слова, бывшие смежными в одном из текстов, сохраняют в своей семантической структуре память об этом (“знакомство слов”) и в других текстах<sup>39</sup>. Все творчество поэта предстает в виде единой системы-слова<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Неизвестно, знал ли Мандельштам о самовозрастающем логосе Гераклита; во всяком случае, в “Разговоре о Данте” он предлагает, правда, совсем в другой связи, термин ‘гераклитова метафора’.

<sup>39</sup> Именно на этом свойстве мандельштамовских текстов основывается метод контекстуального анализа его поэзии, разработанный и столь успешно примененный в ряде работ К.Ф.Тарановского и его учеников.

<sup>40</sup> Примечательно, что Мандельштам шел к такой структуре вполне целенаправленно, считая это высшим свойством поэзии вообще. Ср. в “Разговоре о Данте”:



## 6. Сюжет и композиция

6.1. Сказанное выше о синтаксической и риторической конструктивности может быть прослежено и в сюжетно-композиционной сфере.

О композиции в строгом смысле слова в зрелом творчестве Мандельштама можно говорить вообще лишь с большой степенью условности. Текст представляет собой “систему” в мандельштамовско-бергсоновском смысле: он не разворачивается, а как бы является – целиком и сразу. Говоря языком более прозаическим, текст состоит из различных фрагментов разной степени автономности, причем порядок их расположения роли практически не играет: их можно, перетасовав как колоду карт, экспонировать снова, но уже в совершенно другом порядке; если при этом некоторые карты выпадут – ничего страшного, можно добавить новые и т.д.

Так, когда в 1935 году Мандельштам считал утерянным стихотворение “Ариост” (1933), пришлось записывать его заново. Записал он его так: из девятистрочного стихотворение стало семистрочным, причем, если раньше стихотворение было выдержано в четверостишиях охватной рифмовки, то теперь среди произвольно зарифмованных четверостиший попало одно трехстишие и одно шестистишие. Соотносятся же эти тексты между собой следующим образом: **первой** строфой нового текста стала сильно измененная **шестая** строфа старого, **вторая** строфа вообще не находит соответствия в первом варианте, **третьей** строфе – **третья**

---

1561

Вникая по мере сил в структуру [Мандельштам – структуралист?! – М.Л.] *Divina Commedia*, я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, – не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело.

А строфу, как мы помним (ср./55/), “необходимо рассматривать как единое слово”. Ср. также обсуждение этой проблемы в упомянутой выше статье О.Ронена.

же (случайность?) строфа, однако в значительно измененном виде, четвертая и пятая – новые, шестая – измененная прежняя пятая, и, наконец, седьмая – новая. Не все оставшиеся от первого варианта излишки удалось реализовать, но измененная восьмая строфа все же не пропала – она составила теперь самостоятельное стихотворение. После того, как позднее выяснилось, что первоначальный вариант не потерялся, предстояло выбрать, который из них считать окончательным. Ответ известен – оба! Причем печатать их надо подряд.

Еще до всяких драматических событий Мандельштам мог счесть, что небольшой фрагмент вполне заменяет целое. Так, четырехстрочное стихотворение “Качает ветер тоненькие прутья...” (1908) в “Камень” (1916) войдет лишь своей второй строфой (“О, небо, небо, ты мне будешь сниться...”). Ср. также многочисленные “двойчатки” и даже “тройчатки” – Мандельштам настаивал на том, что это не варианты, а циклы. Временные соотношения (последовательность движения от одного варианта к другому в процессе творчества) преобразуются в пространственные<sup>41</sup>.

Поскольку слово у Мандельштама принципиально изоморфно тексту, то последний строится не в соответствии с задаваемыми извне композиционными принципами, но определяется внутренней логикой самораскрытия слова. Поскольку же слово гораздо больше той материальной оболочки, которым оно представлено в тексте (или в каждом данном его фрагменте), то оно имеет тенденцию проявляться одновременно в различных материальных оболочках в разных местах текста, т.е. в различных словах. В идеале каждое слово содержится во всех других и само содержит их всех в себе. Поэтому слово, входящее в текст, может быть вообще не представлено своей материальной оболочкой (т.е. слова

---

<sup>41</sup> В изданиях типа собрания сочинений принята другая практика: симультанная репрезентация текста – основной текст как бы представляет все варианты и редакции одновременно; отсюда такое пристальное внимание к “последней авторской воле”, “каноническому тексту” и т.п.

этого нет в тексте, но оно есть в нем). Это может быть сопоставлено с принципом анаграммирования, с тем, однако, различием, что распределяется по другим словам не звуковой и графический состав слова, а его семантическая структура.

Сказанное, вероятно, звучит довольно дико и уж, во всяком случае, нуждается в обстоятельной аргументации и демонстрации, которые по понятным причинам здесь приведены быть не могут (некоторые дополнительные пояснения читатель найдет в 9.2.). Ограничимся лишь элементарным (и поэтому как раз не очень характерным) примером. В начале стихотворения “Я по лесенке приставной...” (1922) содержится в рассыпанном виде семантический комплекс таких слов, как ‘хаос’ = {неупорядоченная, нерасчлененная множественность} и ‘космос’ = {упорядоченная, расчлененная множественность}.

1571 Я по лесенке приставной  
Лез на включенный сеновал,–  
Я дышал звезд млечных трухой,  
Колтуном пространства дышал.

И подумал: зачем будить  
Удлиненных звучаний рой,  
В этой вечной склоке ловить  
Эолийский чудесный строй?

Звезд в ковше медведицы семь.  
Добрых чувств на земле пять.  
Набухает, звенит темь  
И растет и звенит опять.

Ср., с одной стороны, такие слова, как *труха*, *колтун*, *сколка*, *набухает*, *запорошит* и др., а с другой стороны: *эолийский чудесный строй*, *Звезд в ковше медведицы семь*.! *Добрых чувств на*

земле пять и т.д. Следует особо настаивать на том, что речь здесь идет не о соответствующих темах и не об абстрактных идеях хаоса и космоса, а о словах, реально представленных в семантической структуре этого текста – разделенные семантические множители вновь собираются в единый “пучок”. Сами же материальные оболочки слов ‘хаос’ и ‘космос’ в процитированном фрагменте текста не представлены.

Бывает иногда, что такие неназванные слова (здесь можно было бы говорить о семантических анаграммах), “всплывают” в другом месте текста, как бы совсем и некстати. Или же – в силу “знакомства слов” – также некстати может появиться слово, прочно связанное (например, фразеологически) с неназванным. Здесь для простоты опять-таки придется оперировать сравнительно примитивным примером из прозы, где “знакомство слов” как раз и не связано со специфически мандельштамовской практикой словоупотребления:

/58/

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатленный; его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки.

(О природе слова, 1922)

Почему нельзя трогать запечатленный образ (ведь, казалось бы, наоборот: невозможно трогать незапечатленный образ)? И главное, при чем тут вообще лампадка? А вот при чем: лампадка теплится перед иконой, а образ запечатленный – это и есть икона, не названная прямо, но всплывающая в лампадке. Подобным же образом всплывает и ‘хаос’ во второй половине стихотворения “Я по лесенке приставной...”, а ‘космос’, как выразитель принципа упорядоченности – в космической (в астрономическом смысле) образности стихотворения.

Иногда слово может всплыть и в совсем другом тексте, подчас

даже весьма отдаленном (например, во времени) и подчас как будто бы совсем и некстати. Так, анализируя стихотворение “На розвальнях, уложенных соломой...” (1916), биографически связанное с Мариной Цветаевой, Л.Я.Гинзбург заметила, что в нем есть как бы пропущенное звено: не названа Марина Мнишек, из-за чего рассыпается цепочка, связывающая персонажи стихотворения с биографическими. В этом стихотворении есть такие строки:

/59/ Не три свечи горели, а три встречи –  
Одну из них сам Бог благословил,  
Четвертой не бывать, а Рим далече –  
И никогда он Рима не любил.

Здесь – очевидная отсылка к формуле “Москва – третий Рим” (причем, скорее всего, в ее соловьевской редакции) и, вероятно, к “Трем свиданиям” В.Соловьева. Само же число ‘четыре’ у Манделштама означало нечто непредусмотренное, идущее после конца, после достижения полноты вещей, связанной с ‘тремя’ (ср. кроме *четвертого Рима*, также *четвертое сословье* [четвертым сословьем назывался иногда пролетариат, не предусмотренный доктриной трех сословий] и “*Четвертую прозу*”). Сходная с /59/ формула появится в 1935 году в стихотворении “За Паганини длиннопалым...”:

/60/ Три чорта было – ты четвертый,  
Последний чудный чорт в цвету.

Так вот, в этом стихотворении, совершенно, казалось бы, не к месту, всплыло и имя Марины Мнишек (“Марины Мнишек холм кудрей”), которое, в свою очередь, возможно (но не будем на этом настаивать), вызвало цветаевские ассоциации (“чудный чорт в цвету”) в стихотворении, к Цветаевой как будто бы никакого

отношения не имеюшем.

6.2. Творчеству Мандельштама эпика не знакома. Он не написал ни одной поэмы. Даже самые длинные его стихотворения лишены нарративного начала. Даже несколько стихотворений, написанных динамичным балладным размером (например: “За гремучую доблесть грядущих веков...” [1931], “На мертвых ресницах Исакий замерз...” [1935], “Возможна ли женщине мертвой хвала?..” [1935-36] и нек. др.), и те – чистая лирика, а не лиро-эпика. Даже в прозе Мандельштама трудно найти сюжет в общепринятом смысле слова.

Конечно, в “Путешествии в Армению” (1930) есть, хотя и весьма скудная, предписанная жанром, канва чисто внешних событий, но все произведение последовательно и нарочито не подчиняется ей, оно строится по своим собственным внутренним законам и не следует внешней событийной логике путешествия. Дело даже не в том, что нарушена последовательность событий, что она зияет пробелами, и не в том, что единого текста как бы и нет – он распадается на ряд очерков, а в том, что в “Путешествии” нет ни начала, ни конца, оно демонстративно обрывается в тот момент, когда рассказчик засыпает на горном перевале в самой середине своего путешествия<sup>42</sup>. Создается впечатление, что бессюжетность здесь преднамеренная и имеет для Мандельштама принципиальное значение. В “Египетской марке” (1928) сюжет есть, и сюжет чуть ли не детективный. Однако он так глубоко скрыт мандельштамовской фактурой текста, что доискаться до него не так-то просто, – он как бы вытолкнут за пределы самого текста.

Как Мандельштам производит деструкцию нарративности, показательно проследить на примере стихотворения “Кинематог-

---

<sup>42</sup> Хотя мандельштамовское “Путешествие в Армению” во многих отношениях содержит чуть ли не демонстративные отсылки к пушкинскому “Путешествию в Арзрум”, такое его завершение заставляет вспомнить иное путешествие: “Сентиментальное путешествие” Лоренса Стерна.

раф” (1913), поскольку в тему его входит другой текст – фильм, причем фильм с авантюрным сюжетом. Мандельштам расчленяет сюжет этого фильма на куски, лишь часть из которых попадает в стихотворение; при этом нарушается и последовательность событий: исходная его точка дается лишь в третьей строфе. Далее изложение того, что происходит на экране, постоянно перебивается не относящимися к делу (т.е. к сюжету фильма) замечаниями. Делается это тремя способами. Во-первых, переключением внимания на обстановку в зрительном зале:

/61/    И в истушленьи, как гитана,  
          Она заламывает руки.  
          Разлука. *Бешеные звуки*  
          *Затравленного фортепьяно;*<sup>43</sup>

во-вторых, переключением внимания на ощущения сидящего в зале автора:

          И по каштановой аллее  
          Чудовищный мотор несется,  
          *Стрекошет лента, сердце бьется*  
          *Тревожнее и веселее;*

и, в третьих, его метатекстовыми комментариями, непосредственно с моментом просмотра фильма не связанными:

          А он скитается в пустыне –  
          Седого графа сын побочный.  
          *Так начинается лубочный*  
          *Роман красавицы графини.*

---

<sup>43</sup> Курсив в этом стихотворении всюду мой – М.Л.

Не менее важно для нас и то, что динамическому сюжету фильма противостоит статический стиль стихотворения. Оно выдержано в именном стиле, причем демонстративно начинается с полной безглагольности:

Кинематограф. Три скамейки.  
Сантиментальная горячка.  
Аристократка и богачка  
В сетях соперницы-злодейки.

Причинно-темпоральные связи нарушены, последовательность сюжетной линии утеряна. Стихотворение строится по принципу реестра (“веера”, “системы”), а не нарратива. Замедлению действия в определенной мере служит и охватная рифмовка.

6.3. Вообще у раннего Мандельштама сравнительно в русской поэзии малоупотребительная охватная рифмовка решительно теснит перекрестную: ею открывается “Камень” (1916), ею написано программное *Silentium* (1910). Важно также, что охватная рифмовка не связана лишь с каким-то одним размером: хотя употребляется она преимущественно в 4-стопном ямбе, встречается она также и в 5-стопном ямбе, и в 6-стопном, а также в 3-стопном анапесте и 4-стопном амфибрахии.

Оппозиция перекрестной АВАВ и охватной АВВА рифмовки есть, в первую очередь, противоположение переносной (трансляционной) симметрии зеркальной. Искусства, произведения которых реализуются во времени (музыка, поэзия), тяготеют преимущественно к переносной симметрии, в то время как пространственные формы (живопись, в особенности – архитектура) – к зеркальной. Однако корреляция эта, разумеется, не абсолютна; в результате ее нарушения возможны такие “гибриды” как, например, орнамент – пространственная модель времени.

Так и в поэзии. Перекрестная рифма ассоциируется с динами-



кой, движением, охватная – с пространственностью и статикой<sup>44</sup>. Охватная рифма усиливает самостоятельность строфы (особенно же в тех случаях, когда, как это обычно бывает у Мандельштама, на стыках строф нарушается правило альтернации клаузул). В силу самой “переносности” перекрестная рифма может быть бесконечно продолжена: четверостишие *AbAb* может быть последовательно развернуто в шестистишие *AbAbAb*, восьмистишие *AbAbAbAb* и т.д., и при этом тип рифмовки останется неизменным. К четверостишию же *AbbA*, не нарушая принципа охватности рифмовки, ничего “справа” прибавить нельзя, а прибавление с обеих сторон оси симметрии возможно только в пространственных формах – время движения “влево” не знает. Следует также отметить, что сам принцип охватности рифм, в соответствии с правилами французского классицизма, в основном принятыми и русской поэзией, подлежал довольно жесткой регламентации. Так, в отличие от четверостишия *ABBA*, шестистишие *ABCCBA* уже не допускалось правилом о взаимоохватывающих рифмах.

Стих раннего Мандельштама характеризуется не только охватными четверостишиями, но и вообще стремлением к зеркальной симметрии. Вот замечательный, в русской поэзии вероятно рекордный, образчик нарушения принципа взаимоохватности рифм:

/62/ Твоя веселая нежность  
Смутила меня:  
К чему печальные речи,

---

<sup>44</sup> Любопытно отметить, что Андрей Белый, заложивший своей книгой “Символизм” (1910) основу научного изучения русского стихосложения, считал VI форму 4-стопного ямба, чередующую ямбические и пиррихические стопы по схеме ПЯПЯ, ускоренной, и называл ее *allegro*, а V форму (ЯППЯ) – замедленной, и называл ее *andante*. Это тем более примечательно, что любой пропуск схемного ударения (т.е. “пиррихий”) он называл ускорением: два идущих подряд ускорения дают в V форме ... замедление. Не трудно заметить, что V форма соотносима с охватной, а VI – с перекрестной рифмовкой.

Когда глаза  
Горят, как свечи,  
Среди белого дня?

Среди белого дня –  
И те далече –  
Одна слеза,  
Воспоминание встречи,–  
И, плечи клоня,  
Приподымает их нежность.

(1909)

При первом чтении стихотворение воспринимается как состоящее из двух полурифмованных шестистиший: ХаВхВа и аВхВаХ. Однако полное зеркальное отражение последнего стиха первой строфы в первом стихе второй строфы и отражение (не)рифмующегося слова первого стиха первой строфы в (не)рифмующемся последнем слове стихотворения заставляет нас внимательнее приглядеться и к схеме рифм. И тогда мы, поверх полурифмованной перекрестности, замечаем грандиозную, поистине всеохватывающую, охватную рифмовку. Рифмуются (начиная с оси симметрии): шестой стих с седьмым, пятый – с восьмым, четвертый – с девятым, третий – с десятым, второй – с одиннадцатым и, наконец, первый – с двенадцатым<sup>45</sup>. Можно с большой долей уверенности утверждать, что целью поэта здесь были отнюдь не ухищрения с рифменными цепями, но выход за пределы временной однонаправленности. Рифменная структура образует не вектор, даже не цепь, а “систему”, характеризующуюся скорее пространственными координатами, нежели темпоральными (ср. 5.5.).

Хотя “Твоя веселая нежность...” – стихотворение уникальное,

---

<sup>45</sup> Полная схема рифм здесь следующая: АbСdСь|ЬсdСьА.

в композиции ряда текстов раннего Мандельштама проявление принципа зеркальности не ограничивается охватной рифмой; ср., например, /28/ или “Бесшумное веретено...” (1909). Выстраивание стихотворения в соотносительности с некоей невидимой глазом осью есть лишь одно из проявлений архитектурности поэтического стиля Мандельштама (ср. также важность архитектурной и строительной тематики в его творчестве вообще и в раннем творчестве в особенности).

6.4. Пастернаковская рифмовка имеет смысл прямо противоположный. Рифма у него – средство придания стиху дополнительной тесноты и стремительности. Рифмовка – перекрестная, изредка перебиваемая парной; охватная – исключительно редка и непоследовательна (“Давай ронять слова...”, 1917). Рифмы Мандельштама не броские, на фоне фонически изощенной эпохи выделяющиеся своей незаметностью, чуть ли не бедностью. Кроме прочего, это свидетельствует об известной слабости самих рифменных связей. Не слово для рифмы, а рифма для слова. Рифма не должна заслонять слова, рифмующееся слово не должно выделяться среди других слов в стихе.

У Пастернака, напротив, рифма – центр стиха, причем не только центр фонетический, но и семантический. Рифма подавляет слово, подчиняет его себе. Рифма больше слова: во-первых, рифма соединяет собою два (или более) рифмующихся слова, во-вторых, она и внутри стиха может вовлекать в себя несколько слов (составные рифмы, типа ‘Бетховена/ любовь оно’, нередкие у молодого Пастернака, Мандельштамом решительно избегаются), в-третьих, она, будучи кульминацией стиха, нередко подготавливается внутри него, участвуя во внутрстиховых, а подчас и межстиховых звуковых повторах:

/63/     *Коробка с красным померанцем –  
Моя каморка.*

О, не об номера ж мара́ться  
По гроб, до морга!

(Из суеверья, 1917)

6.5. Умножение такого рода примеров не составило бы особого труда. Однако для Пастернака важно еще и другое. Рифма – это не только средство конструктивного подавления слова внутри текста, но и прорыва за его пределы. Выше (5.2.) мы уже касались самоотрицания слова, его указательности у Пастернака. В рифме способность слова к самоотрицанию проявляется с особой силой: слово отрицает себя во имя того, с чем оно рифмуется. При этом оказывается, что, во-первых, рифменная связь не только внешняя, фонетическая, но и сущностная, и, во-вторых, она связывает слово, т.е. нечто совершенно несущественное и незначительное, с чем-то настоящим и ценным, находящемся за пределами текста. С точки зрения метапоэтики Пастернака наиболее важными в этом отношении оказываются два взаимосвязанных стихотворения 1931 года:

/64/      Теперь не сверстники поэтов,  
              Вся ширь пролесков, меж и лех  
              Рифмует с Лермонтовым лето  
              И с Пушкиным гусей и снег.

И я б хотел, чтоб после смерти,  
Как мы замкнемся и уйдем,  
Тесней, чем сердце и предсердьё,  
Зарифмовали нас вдвоем.

(“Любимая, – молвы слащавой...”)

/65/ Красавица моя, вся стать  
Вся суть твоя мне по сердцу,  
Вся рвется музыкою стать,  
И вся на рифмы просится.

А в рифмах умирает рок,  
И правдой входит в наш мирок  
Миров разноголосица.

И рифма не вторенье строк,  
А гардеробный номерок,  
Талон на место у колонн  
В загробный гул корней и лон.

И в рифмах дышит та любовь,  
Что тут с трудом выносятся  
[...]

И рифма не вторенье строк  
Но вход и пропуск за порог,  
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою,  
Болезни тягость тяжкую,  
Боязнь огласки и греха  
За громкой бляшкою стиха.

(“Красавица моя, вся стать...”)

Оба эти в высшей мере примечательных стихотворения заслуживали бы самого подробного разбора. Мы же по необходимости ограничимся минимальным комментарием. В /64/, в частности, утверждается, что в рифме главное не фоническое созвучие, а “почвенная тяга”: если в случае с *Лермонтовым* и *летом* и *сердцем* и *предсердьем* эта тяга подкреплена звуковым повтором (слабым! – сам Пастернак так рифмовать бы не стал), то в

случае с Пушкиным сущностная связь демонстрируется в чистом виде.

В /65/ отметим следующие моменты: во-первых, рифма родственна не слову, а музыке, “загробному гулу корней”, т.е. она старше слова, появляется до него (вспомним:

/66/           ... Года в два  
                  От мамки рвутся в тьму мелодий,  
                  Щебечут, свищут, – а слова  
                  Являются о третьем годе);

здесь же можно вспомнить и то, что с тем же адресатом и с тем же сердцем связано стремление “словесный сор из сердца выпрясть”, т.е. рифма не только не родственна слову, но и противонаправлена ему (ср. также б.б. о соотношении поэзии и музыки у Пастернака); во-вторых, рифма есть свобода (разноголосица, т.е. переключка голосов, т.е. переключка звуков – а это и есть рифма), побеждающая неизбежность (рок); и, в третьих, рифма уже не просто указатель, но и определенный гарант (пропуск, талон) того, что то, к чему стремишься, будет в конце концов достигнуто.

б.б. Говоря о собственно композиционных принципах поэзии Пастернака отметим, в первую очередь, стремление к четкости, оформленности, пуанту. Нередко при этом используются не специфически литературные композиционные принципы, но заимствуемые у музыки (тема и вариации, иногда, как показал В.С.Баевский, сонатная форма). Для Пастернака это имеет принципиальное значение: в поэзии музыка первична по отношению к словам, более того – в ней, а не в словах, суть поэзии. В его переводе верленовское “Искусство поэзии” начинается утверждением “За музыкаю только дело” и заканчивается – “Все прочее – литература”, т.е. искусство слова, каковым поэзия как раз и

не является<sup>46</sup>. Музыка теснее всех других искусств связана со временем и менее всего – с пространством (во всяком случае, музыка гармоническая; когда Мандельштаму понадобился пространственный образ музыки, он прибег к образу полифонии). Мандельштам, посредством внесения в поэзию архитектурных принципов стремящийся вырвать слово из времени (“времени бремя избыть”), идет наперекор эстетической сущности поэзии; Пастернак, внося принципы музыкальные, усиливает ее до предела.

Хотя кольцевые формы для поэзии Пастернака и не характерны, некоторые элементы их у него все же встречаются. Наиболее замечательно в этом смысле стихотворение “Маргарита” (1919), которое имеет смысл привести целиком, поскольку оно нам понадобится еще и в дальнейшем:

1671  
Разрывая кусты на себе, как силок,  
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,  
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,  
Бился, щелкал, царил и сиял соловей.

Он как запах от трав исходил. Он как ртуть  
Очумелых дождей меж черемух висел.  
Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту  
Подступал. Оставался висеть на косе.

И, когда изумленной рукой проводя  
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,  
То казалось, под каской ветвей и дождя,  
Повалилась без сил амазонка в бору.

---

<sup>46</sup> Вообще представляется, что тема “Пастернак и символизм” (равно как и тема “Мандельштам и футуризм”) заслуживает самого пристального внимания и способна преподнести еще немало неожиданностей. Ср. хотя бы его юношеский доклад “Символизм и бессмертие”: насколько можно судить, содержавшейся там программе поэт остался верен до конца.

И затылок с рукою в руке у него,  
А другую назад заломила, где лег,  
Где застрял, где повис ее шлем теневой,  
Разрывая кусты на себе, как силок.

Кольцевой повтор первого стиха в последнем не столько сигнализирует о зеркальной симметрии, сколько, напротив, подчеркивает сугубую антисимметричность всего текста, и, в частности, повторяющихся стихов: у них не только разные субъекты (кстати говоря, как это у Пастернака часто водится, искусно упрятанные в глубину логико-синтаксической конструкции), но и само описываемое ими действие имеет противоположный смысл: освобождение от пут, активность, великолепие и мощь – в первом случае и окончательное в них запутывание, бессилие и страдательность – во втором (ср. нередкие у Пастернака расподобляющиеся тавтологии: “Метель”, “Поэма о ближнем”, “Высокая болезнь” и др.). Кроме того, нельзя не отметить асимметрию синтаксическую: одно дело начать текст с деепричастного оборота, и совсем другое – закончить его таким синтаксическим трамплином. В противоположность Мандельштаму, “архитектурность” которого органически сочеталась с его именованным стилем (текст строится из тщательно отобранных камней-слов), в “Маргарите” Пастернак демонстрирует глагольный стиль во всем блеске его динамической устремленности.

6.7. Заявлять о сюжетности пастернаковской поэзии – значит ломиться в открытые ворота. Подчас даже самые короткие стихотворения имеют отчетливую сюжетную основу, в любом случае они ситуативны (ситуативность – зачаточная форма сюжетности). В противоположность Мандельштаму, Пастернака всегда тянуло к крупным жанрам, и даже не столько к поэмам и повестям (причем не только прозаическим, но и стихотворным), сколько к эпосу, к роману в стихах, просто к роману.



## 7. Имя и глагол

7.1. Вернемся – теперь уже в последний раз – к нашему основному противопоставлению, однако рассмотрим теперь его с семантической и даже, если угодно, с онтологической точки зрения.

Существительное обозначает нечто существенное, существующее в настоящем, прошедшем или будущем, не важно, в нашем ли фантастическом мире, или в каком-нибудь более реальном (например, в мире платоновских идей), или же не существующее вовсе, при том, однако, существенном условии, что само его несуществование является существенным. Существительному соответствует некоторый объект в мире произнесения<sup>47</sup> и концепт – в сфере смысла.

О глаголе же нельзя сказать, что он обозначает (называет, характеризует и т.п.) действие или состояние. Во-первых, это всегда не просто действие или состояние, а действие или состояние некоего субъекта или объекта, – самостоятельного значения глагол не имеет (о так наз. категории состояния см. ниже). Во-вторых, обозначать (называть) действия и состояния могут только существительные, к примеру, такие существительные, как ‘действие’ и ‘состояние’. Таким образом, существительное может существовать без глагола, а глагол без существительного не только существовать, но и глаголить не может. Если о существительном можно сказать, что это нечто, то глагол это поистине ничто. Его попросту нет – он ничего не обозначает, его нельзя обозначить.

Это было, так сказать, интуитивистское введение. Но не

---

<sup>47</sup> Во избежание многословности ниже мы будем говорить просто о ‘мире’ или ‘действительности’ и т.п. подразумевая под этим ‘мир произнесения’, ‘действительность мира произнесения’ и т.п. Т.е. мы не занимаемся псевдоглубокомысленными изысканиями типа “что есть на самом деле действительность”, но лишь словами и высказываниями – то, что сказано, то и образует (где? – где-нибудь) мир произнесения.

лучше обстоят дела с глаголом и в формальных моделях семантики. Если представлять семантическую структуру в виде сети зависимостей, то выясняется, что существительным соответствуют вершины графа, а глагол – это лишь то, что эти вершины связует, т.е. опять-таки существительное существует и его существование существенно, глагол же не имеет самостоятельного значения, без существительного он вообще не представим. Он – вспомогательная часть речи. Еще более обидным для глагола является то обстоятельство, что даже дуги не оказываются его монополией: он буквально растворяется среди других, в различной степени неполноценных, частей речи.

Если же пытаться формализовать языковую семантику при помощи аппарата исчисления предикатов, то и тут сразу выясняется, что предикат – это то, что в буквальном смысле слова выносятся за скобки. Он оказывается техническим средством, родственным операторам, функторам, не имеющим самостоятельного смысла и лишь преобразующим одну форму в другую, – нечто вроде переключателя. Далее оказывается, что под этими квазилогическими предикатами понимается нечто весьма отдаленно напоминающее предикативность (глагольность) естественного языка. В небезызвестных фразах “Сократ – человек” и “Человек смертен” поражает не столько перспектива головокружительного открытия, связанного с Сократом<sup>48</sup>, сколько то, что ‘человек’ является предикатом первой фразы и аргументом второй. А где же глагольность? Она – в тире, в пробеле между словами.

Но и этим дело еще не ограничивается. В формальных моделях языковой семантики и без того уже униженный глагол ожидают дополнительные испытания. В обычной речи глагол харак-

---

<sup>48</sup> Кстати говоря, автор этих строк никогда так и не мог взять в толк, почему из вышеприведенного следует, что Сократ мертв (а он, кажется, действительно умер – есть вполне достоверные источники, упоминающие об этом прискорбном факте). Да, все смертны, но ведь это означает лишь, что есть еще живые и уже умершие, но не указывает, в котором из этих множеств следует искать означенного Сократа.

теризуется определенным набором валентностей. Так, ‘вечереть’ – 0-валентный глагол (обычно такие глаголы либо относят к особой части речи ‘категория состояния’, либо считают наречиями – последнее особенно странно, поскольку некоторые из них обладают инфинитивом<sup>49</sup>), ‘стоять’ – 1-валентный глагол (“Икс стоит”), ‘убить’ – 2-валентный (“Икс убил игрека”), ‘передать’ – 3-валентный (“Икс передал игрек зету”) и т.п. Так вот, в классической логике и основывающейся на ней лингвистической семантике прослеживается отчетливая тенденция к разложению глагола на собственно предикат и связку и к сведению всех предикатов к 1-валентным формам (скажем, ‘убить’ разлагается на ‘убит’ и ‘убийца’). Собственно глагольность при этом, естественно, и убивается.

Разумеется, эти антиглагольные настроения не являются в лингвистике единственными. В частности, в русском языкознании имеется весьма влиятельная традиция, связанная с такими именами, как Потехня и Пешковский, и освященная авторитетом В. фон Гумбольдта, которая, напротив, стремится все свести к глагольности. Однако, как ни странно, глагол от этого как будто бы и не выигрывает: противостоящее оглаголиванию существительное предстает в виде четкой и непрístupной твердыни, в то время как осаждающая ее глагольная масса выглядит на его фоне весьма аморфным и неопределенным образованием. Следует также отметить – и тут мы начинаем подбираться к сути дела, – что если “партия глагольности” успешнее проявляет себя в области синтаксиса, то в семантике прочно засела “антиглагольная” партия.

7.2. Трудность семантического представления глагола заключается, разумеется, не в том, что он ничего не значит, и даже не в том, что он значит что-то другое, но в том, что он значит по-дру-

---

<sup>49</sup> Примечательно, однако, что единственная разновидность глагола, которая может обходиться без (реального) существительного, объявляется сомнительной именно с точки зрения своей глагольности.

гому. Если в имени, с семиотической точки зрения, основной является сигнификативная составляющая – не только существительное, но и прилагательное обозначает класс объектов (например, принадлежащих к множеству столов, идей или зеленых штучек), то в глаголе доминирует референтность: не название, не обозначение, а отнесение.

Глагол соотносит высказывание с соответствующим ему фрагментом в мире произнесения. Больше того – глагол творит высказывание, превращает в него набор слов. Но и этим дело еще не ограничивается; соотнося высказывание с действительностью, просцируя высказывание на некоторый ее фрагмент, он структурирует саму действительность: предметы объединяются в ситуации, глагол распределяет роли между ними и т.п. Если существительное есть основа бытийности в мире, то глагол – основа событийности. Выражаясь высокопарно, именно в глаголе проявляется творческая сила языка.

Основу глагольности составляет дейксис (или то, что Р.Якобсон назвал шифтерностью), и, в этом смысле, наиболее родственная глаголу часть речи – это местоимения (не случайно, что глагольный стиль Пастернака требует обилия местоимений, ср. /12/), особенно местоимения личные и указательные, а также наречия места и времени (вообще говоря, здесь уже следовало бы говорить об обстоятельствах – глагол более связан с синтаксическими функциями, нежели с собственно частями речи). Дейксис характеризуется не смыслом, а действенностью. Действие дейксиса связано с установлением соответствия между актом произнесения и ситуацией в мире произнесения. При этом чем меньше в дейктическом слове объем сигнификативной составляющей, тем оно действеннее. Самые “чистые” дейктические знаки в языке – слова ‘я’, ‘здесь’, ‘сейчас’ и ‘это’ (и непосредственно с ними связанные), вообще не обладающие сигнификатами, – их значение не предшествует речевому акту, а рождается с ним в его соотносительности с субъектом речи и миром произнесения, т.е. значение их

не в, а между<sup>50</sup>. Дейксис определяет не содержание высказывания, а параметры его актуализации: субъект, место и время произнесения, направление<sup>51</sup>.

Глагольные категории лица и времени<sup>52</sup> – дейктичны, категории имени характеризуются значительно меньшим “потенциалом актуальности”<sup>53</sup>; если глагол – средоточие языковой референтности, то имя существительное – сигнификативности. Абстрактные рассуждения тяготеют к именному стилю, обиходная речь, беллетристика (если она не ставит перед собой специальных “именных” целей) – к глагольному. Оппозиция имени и глагола – это

---

<sup>50</sup> Показательны неудачи попыток логико-семантического представления дейксиса. Так, Х.Райхенбах, очень крупный логик и философ языка, предлагает представлять смысл ‘я’ в виде формулы “тот, кто говорит ‘я’” (он использует специальные логические кавычки, которых в моем компьютере нет, замена их обычными приводит к потере в учености, но не меняет существа дела; по этим же соображениям откажемся от воспроизведения кванторов и нота-оператора), ‘здесь’ – “место, где произносится ‘здесь’”, ‘сейчас’ – “момент времени, когда произносится ‘сейчас’”. Чтобы представить теперь смысл /68/ как целого, остается только подставить соответствующие формулы в соответствующие позиции, что Райхенбах и делает. Предоставим читателю возможность самому насладиться этим занятием...

Все дело в том, что никаких специальных мест, где произносится ‘здесь’ просто нет. А на нет – и суда нет. Не говоря уж о семантическом представлении.

<sup>51</sup> Существуют различные типы актуализации высказывания, в частности: абсолютная, основанная на дейксисе, **указывающем** соответствующий фрагмент в мире произнесения; объективная – **называющая** его (скажем, не ‘я’, а ‘М.Л.’, не ‘здесь’, а ‘Стенфорд’ и т.д.); дескриптивная – **описывающая** его и нек. др.

<sup>52</sup> Не все: 1-е и 2-е лицо, но не 3-е; времена: настоящее (и даже здесь нужны определенные оговорки, ср. “настоящее гномическое”), имперфект и футурум I, но не перфект, футурум II и др.

<sup>53</sup> Из именных категорий наиболее “актуален” падеж, согласно некоторым концепциям (так наз. “локалистическая теория”) в основе его – направленность. В языках типа финно-угорских это действительно так, в отношении большинства индоевропейских языков это далеко не очевидно. Однако в любом случае, “потенциал актуальности” у падежа значительно ниже, чем у лица и времени глагола. Кроме того, можно было бы показать, что пространственные параметры актуализации в естественном языке вообще слабее выражены, чем временные и личные.

оппозиция рассудка и воли.

Примечательно, что когда в переломный для европейской истории миг у д-ра Мартина Лютера кончился весь запас рациональных аргументов, но не непоколебимое убеждение в собственной правоте, он просто сказал:

/68/ Hier stehe ich  
[Здесь я [сейчас] стою].

Это не было новым сообщением, это был новый язык. Пробужденный Ренессансом индивидуализм обрел свой язык в устах яростного врага как индивидуализма (протестантский индивидуализм – следствие не идей Лютера, а его языка), так и Ренессанса. Лютер говорил как власть имущий, его оппоненты – как из лагеря официального католицизма, так и диссидентствующие гуманисты (из них самая яркая фигура, разумеется, Эразм Роттердамский). – при всей их власти, авторитете и учености на фоне таких речей выглядели бледными тенями фарисеев и книжников.

А собственно говоря, что же такое было сказано? Ну, ты стоишь там, я – здесь, третий – еще где-то. Ну и что? Дальнейшая история протестантизма как раз и связана с такой постановкой вопроса, для Лютера совершенно неприемлемой. Лютер выражал не идею релятивности истины, и вообще никакую не идею, а пронзительное ощущение обладания абсолютной истиной, в принципе не вмещающейся в слова<sup>54</sup>. Действительно, /68/ вовсе не

---

<sup>54</sup> “Лютер был [...] плохой филолог, потому что, вместо аргумента, он запустил чернильницей,” – заявляет Мандельштам (“О природе слова”), опознавший у Лютера подход к слову, противоположный и враждебный его собственному (о “филологии” Мандельштама см. 9.2.). Действительно, после /68/ усиление аргументации языковыми средствами уже невозможно, приходится хвататься за чернильницу. Однако все же за чернильницу, а не, скажем, за кочергу или сковородку; за старую добрую чернильницу, в которой оставалось еще столько слов – он посылает их в цель разом и аргумент, как мы знаем, возымел поистине разительное на собеседника действие. Др. Мартин Лютер знал с кем и как беседовать.

то же самое, что “Так мне сейчас кажется”, хотя на уровне сигнификативной семантики провести между этими высказываниями различие не так-то и просто. Различаются они не в смысле, а в силе: в силе убежденности, в силе высказывания, в силе его последствий. Таков глагольный стиль<sup>55</sup>.

Однако с глагольным стилем связано и нечто прямо противоположное. В терминологии Ч.С.Пирса дейксис есть разновидность индексального (указательного) знака; противоположный ему тип – знак иконический (мотивированный своим значением). Так вот, глагольный стиль связан не только с повышенной индексальностью, но и с повышенной иконичностью. Р.О.Якобсон обратил внимание, что в высказываниях типа “Пришел. Увидел. Победил.” порядок следования слов (и только он!) иконически обозначает порядок действий, изменить его без ущерба смыслу нельзя. Заметим, в свою очередь, что в именном стиле этого не происходит. Статичность картины, выраженная словами: “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.” от перестановки порядка слов несколько не уменьшится: “Аптека. Улица. Фонарь.” Более того, изменение порядка слов лишь усиливает ощущение безысходности: порядок слов никак не связан с неизменным мировым порядком<sup>56</sup>. Поэтому глагольный стиль стремится к формульности, даже афористичности, к иконизму звуковых и ритмических жестов (к так наз. “изобразительности” ритмических ходов и звуковых фигур), в то время как из самой природы именного стиля вытекает его конструктивная необязательность.

---

<sup>55</sup> Теория речевых актов Остина–Серля есть, по сути дела, попытка построения “глаголоцентричной” семантической теории. Показательно, что в основе ее (особенно в серлевском варианте) лежит понятие силы (точнее – иллюкутивной силы). Вполне закономерно и то, что иллюкутивная семантика плохо согласуется с “имяцентричными” семантическими теориями: попытки включения информации о речевых актах в семантические представления носят совершенно произвольный и искусственный характер.

<sup>56</sup> Ср. с “Маргаритой” /67/.

Именной стиль также связан не только с абстрактными рассуждениями, основанными на использовании конвенциональных знаков (символов по Пирсу), но и с прямо противоположными дискурсами: мифом, (архаической) поэзией. Здесь существительное выступает в функции не знака абстрактного концепта, а имени собственного. Подобно дейктическому знаку, имя собственное, как показал Р.О.Якобсон, основываясь на анализе Б.Рассела, не обладает сигнификативным значением. Тем не менее означают имя собственное и дейксис прямо противоположное: если 'я' – это каждый, из своего, так сказать, нутри, то 'М.Л.' – это уж, извините, только я. Если дейксис – основа глагольности, то имя собственное – это имя, возведенное, так сказать, в абсолютную степень, это – предел именности, не переменная, а константа.

7.3. Имя собственное в поэзии Мандельштама занимает совершенно особое положение: часто подчеркивается его значение (да и без всяких подчеркиваний мы бы просто чувствовали это), упоминается слово 'имя', но при этом само-то имя в текст и не вводится, или вводится, но как-то странно. Вот несколько примеров:

/69/ Отчего душа так певуча,  
И так мало милых имен...

(1911)

/70/ Нам остается только имя:  
Чудесный звук, на долгий срок.  
Прими ж ладонями моими  
Пересыпаемый песок.

(“Не веря воскресенья чуду...”, 1916)

/71/ Легче камень поднять, чем имя твое повторить...

(“Сестры тяжесть и нежность...”, 1920)



## *Ч.1. Камень и губка*

---

Во всех этих примерах звучит как мотив важности имени, так и особой трудности и недостаточности, с ним связанных.

Почему бы не назвать пару милых имен: их мало, они нуждаются в охране и сохранении; назвав их, я, по крайней мере здесь, предотвращу их забвение? Почему, если имя имеет такую ценность и долговечность, я вручаю тебе нечто прямо противоположное – сыплющийся песок? Почему так трудно повторить имя? Или вот:

172/

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –  
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?

(“Золотистого меда струя из бутылки текла...”, 1917)

Почему здесь не названа та, другая, которая имеется в виду?  
Или, наконец:

173/

Любуясь на доски,  
Заклепанные, слаженные в переборки  
Не вифлеемским мирным плотником, а другим –  
Отцом путешествий, другом морехода...

[...]

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;  
Украшенная названьем песнь  
Дольше живет среди других –  
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,  
Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха –  
Будь то близость мужчины,  
Или запах шерсти сильного зверя,  
Или просто дух чобра, растертого между ладоней.

(Нашедший подкову, 1923)

Если трижды блажен, то почему бы тут же и не ввести? Мандельштам же поступает как раз наоборот: сначала переводит имя собственное (Вифлеем) в прилагательное (а прилагательное может быть только нарицательным), а затем сообщает, что имеется в виду некто другой. Имя последовательно заменяется дескрипцией. Мандельштам тщательно акцентирует внимание не только на самом имени, но и на процессе его ввода в текст: ждешь его – его нет, ищешь его – и не находишь.

Имя для Мандельштама – это одновременно, с одной стороны, нечто предельно уникальное и интимное, а с другой стороны – сакральное. Святое неразрывно связано с чувственным. Потому он так обостренно реагировал на имяславскую ересь (“И поныне на Афоне...”, 1915<sup>57</sup>), что нашел в ней соответствие собственной интуиции: имя есть как бы квинтэссенция всего, его нужно повторять непрестанно, но нельзя произносить вслух – повторять его нужно молча. Не будем останавливаться на вопросе, насколько адекватна мандельштамовская трактовка имяславия, отметим лишь, что он приписал имяславию собственное представление о чувственности имени. Имя для Мандельштама – это и Имя Божие, но это и милое имя, оно – Серафим, чудесный звук, но оно же – чистое веселье, любовь (об этом стихотворении см. также 9.2.).

Имя – это слово в его максимальном проявлении. Если реальность в слове возводится по Мандельштаму в “десятизначную степень”, то в имени эта “чудовищно-уплотненная реальность” уплотняется в абсолютную степень: множественность становится индивидуальностью.

Все это оказывается связанным с мандельштамовской идеей “русского номинализма”, чрезвычайно для него важной, хотя и

---

<sup>57</sup> О значении имяславской ереси для русской культуры того времени вообще, для Мандельштама в частности, и для этого стихотворения в особенности см.: И.Паперно. О природе поэтического слова: Богословские источники спора Мандельштама с символизмом.– В: *Литературное обозрение*, 1991, №1.

выраженной в несколько курьезной формулировке:

174/

Эллинистическую природу русского языка<sup>58</sup> можно отождествить с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. [...] Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

(О природе слова, 1922)

Слово есть по отношению к вещи высшая реальность. Слово бытийственно и активно. а не назывательно – ему соответствует не вещь, а событие. По сути дела это – обоснование именного стиля: перевод событийности в бытийность.

175/

Любите существование вещи больше самой вещи.

(Утро акмеизма, 1913[?])

Поскольку слово связано не с вещью, а с ее существованием, то существительное есть слово по преимуществу.

Упомянутый курьез же заключается в том, что слово ‘номинализм’ понимается Мандельштамом не в философском, а в специфическом “филологическом” (см. ниже) смысле как ‘именность’. Сугубой реальности слова соответствует абсолютная реальность имени – в нем сущность сливается с существованием.

7.4. Глагольный стиль есть устремленность из сферы смысла в сферу действительности, основа его – действенность. Для Пастер-

---

<sup>58</sup> О мандельштамовской трактовке языкового эллинизма см. ниже (9.2).

нака глагольность – это нечто значительно более существенное, чем просто характеристика стиля. С ней связаны его самые глубокие творческие интуиции (см. 9.3.). То же самое можно сказать и об именном стиле Мандельштама. Для него характерно стремление к синтезу обоих полюсов именного стиля: максимальная абстрактность и семантическая насыщенность соединяются с максимальной же конкретностью, индивидуальностью и надсмысленностью имени собственного.

## **8. Текст и черновик**

8.1. У Мандельштама нет черновиков, у Пастернака – окончательных редакций.

8.2. Каждое случайно сохранившееся слово Мандельштама – текст в его абсолютной окончательности.

8.3. Любой текст Пастернака – черновой набросок, требующий переработки.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Читателю, справедливо неудовлетворенному такой главкой, предлагается следующий ее вариант:

## **8. Цитата и подтекст**

8.1. Интертекстуальность в поэтике Пастернака не играет существенной роли. В основе пастернаковской интертекстуальности лежит цитация. Цитация же основана на дейксисе – это отсылка.

8.2. Поэтическая система Мандельштама вне интертекстуальности немыслима вообще. В основе ее лежит механизм подтекстуальности: другой текст целиком становится компонентом этого, а каждый фрагмент этого текста включает в себе неограниченное число подтекстов.

Возможны, разумеется, и иные варианты.



## Часть II. Кремнистый путь

*Когда за лиры лабиринт  
Поэты взор вперят...*

*Этот воздух пусть будет свидетелем...*

## 9.1 Слово и дело

В этой, заключительной главе, я считаю своим долгом коснуться одной темы, столь же важной, сколь и деликатной: темы “поэзия и религия”. С одной стороны, она к предшествующему изложению как будто бы никакого отношения и не имеет, с другой же стороны, к ней ведут и в нее упираются все прорубленные нами ходы, ибо слова поэта – это и есть, как известно, его дела.

Однако прежде чем приступить к рассмотрению названной темы, я бы хотел очистить ее от посторонних, пусть и не лишенных любопытства, смежных проблем. Одной из них является “поэт и религия”.

Религиозная жизнь человека, даже если этот человек – поэт, – дело сугубо частное, интимное; третий здесь поистине лишний. Кто, когда, где и при каких обстоятельствах крестился, и был ли крещен вообще, причащался ли, исповедывался ли и молился ли на ночь – нас не касается. Другое дело – поэзия. Результат творчества, особенно же творчества, предназначенного для широкой публики, является собственностью автора только в смысле авторских прав. Здесь уже допустим анализ с любой точки зрения, вплоть до психопатологической.

Между тем, сюжеты эти подчас не просто путаются, но и подменяют друг друга. Так, на вопрос предложенной Н.Струве анкеты, считает ли он Мандельштама христианским поэтом, Б.М.Гаспаров, тонкий толкователь мандельштамовских текстов, ответил, что, в отличие от Пастернака (примечательно, что вопрос касал-

ся только Мандельштама), – нет: Пастернак был верующим человеком, а о Мандельштаме этого однозначно сказать нельзя.

Все это, действительно, так. В христианской религиозности Пастернака не может быть сомнений не только в смысле исповедальном, но и в литературном: он писал стихи на евангельские и другие религиозные сюжеты, его роман – творение не просто религиозного писателя, но религиозного мыслителя. В отношении же Мандельштама царит полная неразбериха (можно предположить, что она царила и в голове его тоже); даже упомянутое им апостольское *credo* он едва ли знал наизусть; спроси его, он, вероятно, запутался бы и в катехизисе. Но не перед нами ему за это держать ответ. Перед нами он отвечает лишь за свои тексты.

Когда же мы из области идеологии, из области деклараций и заявлений, сделанных автором по тому или иному поводу, переходим в область поэтики, т.е. к принципам построения художественного текста, явленных в самом тексте, то картина здесь вырисовывается прямо противоположная: ослепительная ясность в отношении Мандельштама и непроглядная тьма в отношении Пастернака.

## 9.2. Поэтика воплощенного слова

*Заблудился я в небе...*

Религиозные взгляды Мандельштама хорошо известны и вполне удовлетворительно описаны: они не отличаются ни последовательностью, ни однозначностью<sup>60</sup>. Ранний период знаменуется

---

<sup>60</sup> Из довольно обширной литературы на эту тему отметим лишь диссертацию Н.Струве и предисловие С.С.Аверинцева к двухтомнику поэта: Н.Струве. *Осип Мандельштам*. London, 1990, С.С.Аверинцев. Судьба и весть Осипа Мандельштама.– В кн.: Осип Мандельштам. *Сочинения в двух томах*, т.1. Москва, 1990.



## Ч. II. Кремнистый путь

---

интенсивными религиозными поисками и колебаниями между различными христианскими конфессиями, затем в сознании поэта превалирует обобщенный образ христианства внеконфессионального, понимаемого уже не столько в собственно религиозном, сколько в общекультурном смысле; наконец, в позднем творчестве кругозор его еще более расширяется, взгляды становятся еще более аморфными, включающими и традиции ветхозаветной религиозности и русского космизма (ранее появлявшегося в его творчестве лишь эпизодически и только в прозе<sup>61</sup>). Все это не слишком оригинально и не слишком интересно.

Не просто интересным – уникальным делает Мандельштама другое. Нам уже приходилось писать, что мандельштамовские идеи в области лингвистики и семантики намного опередили свое время и до сих пор не только сохраняют свою актуальность, но еще не вполне осмыслены современной филологией. Самое же примечательное заключается в том, что теоретические взгляды поэта оказываются в высшей степени адекватными его собственному творчеству, причем очевидно, что не теоретические идеи воплотились в творчестве, а напротив, сами они есть плод его метапоэтических прозрений.

О мандельштамовской философии слова мало сказать, что она в самой основе своей религиозна<sup>62</sup>. Не религиозные основы, весьма в случае Мандельштама зыбкие, формировали его философию

---

<sup>61</sup> Представляется в высшей степени примечательным, что первое стихотворное обращение к этой теме: “Опять войны разногосица...” (1923) – один из самых “немандельштамовских” текстов Мандельштама, скорее относящийся к хлебниковско-пастернаковской линии русской поэзии; о “Стихах о неизвестном солдате” (1937) и др. этого уже никак не скажешь.

<sup>62</sup> Богословские источники мандельштамовской философии слова указаны и подробно проанализированы в статье И. Паперно “О природе поэтического слова”. Идея автора, что в основе поэтической полемики Мандельштама с символизмом лежит не столько чисто эстетическая, сколько теологическая проблематика, представляется весьма продуктивной. Что касается основных контуров решения этой проблемы, то у нас они несколько иные (см. ниже).

слова, иллюстрируемую затем его стихами, но сама его художественная интуиция была религиозной, как тогда бы сказали, по преимуществу. Но и этого определения, конечно же, совершенно недостаточно. Абстрактная, внеконфессиональная религиозность имеет к мандельштамовской эстетике слова отношение весьма отдаленное.

Если догматические различия между основными христианскими конфессиями (православием и католичеством – в первую очередь) не слишком велики, то эстетические (в частности) – поистине огромны<sup>63</sup>. Мандельштам колебался в выборе конфессии, но не в эстетическом выборе. Его эстетика – строго православна, подкреплена авторитетом святоотеческого предания и традициями русского православия. И здесь он никаких сомнений и колебаний не знал.

И все же необходимо настаивать на том, что поэтическая система Мандельштама, хотя и подкреплена святоотеческим преданием, но вовсе не вырастает из него. Можно сказать, что в эстетических традициях русского православия находится **обоснование**,

---

<sup>63</sup> Вообще господствующий в той или иной культуре тип духовности зачастую имеет к догматическому богословию отношение лишь весьма косвенное. Догматическая близость вовсе не обязательно сигнализирует об общности духовного опыта и, напротив, принципиально различающиеся религиозные системы могут в сфере духовной культуры сближаться в некоторых аспектах, подчас весьма неожиданных. Так, когда мы имеем дело с основными христианскими конфессиями, то очевидно, что хотя православие и католичество в догматическом отношении весьма близки друг другу, культурные, социально-психологические и эстетические различия между ними оказываются не только более значительными, чем между догматически гораздо более удаленными друг от друга католичеством и протестантизмом, но и в ряде существенных отношений, чем между протестантизмом и православием.

Опираясь на ряд (преимущественно устных) высказываний позднего Мандельштама, некоторые авторы считают возможным говорить о его возврате (?) к иудаизму. Поскольку автор этих строк совершенно не компетентен в последнем (кажется, что в этом отношении он не слишком отличается от самого Мандельштама), то и оспаривать этот тезис он не берется. Тем более, что у позднего Мандельштама, действительно, очевидно пробуждение интереса к еврейской проблематике. Однако предмет его

## Ч. II. Кремнистый путь

---

но не основание, не источник поэтической системы Мандельштама. Не стихи подбирал поэт к уже готовым идеям, но, напротив, пытался в этой системе идей и взглядов осмыслить и оправдать свою творческую интуицию, которая рождала стихи, столь потрясавшие его самого (известно, что для Мандельштама его стихи были едва ли не большим откровением, чем для его читателей и слушателей). Или еще точнее: и его поэзия, и его философия слова (т.е. и его слова, и его слова о словах) питаются из общего источника, причем поэт, в поисках смысла своего творчества, пытается добраться и до этого источника.

Мандельштам колебался в выборе конфессии, но он не мог колебаться в выборе языка и он не знал сомнений (во всяком случае, до 1924 года) в своей поэтической правоте.

Поэтика Мандельштама – это поэтика воплощения слова и она органически входит в контекст эстетических идей русского православия. Церковнославянский язык (в особенности же церковнославянская письменность) в этой традиции почитался в качестве святыни<sup>64</sup>. Древнерусский лингвистический миф основывался, в частности, на представлении о нерасторжимом единстве “славянского” языка с древнегреческим: первый как бы воплоща-

---

интереса был довольно четко ограничен библейским периодом, средневековым испанским еврейством и вообще сефардской традицией; иудаизм же продолжал ассоциироваться у него, в первую очередь, с ашкеназийской традицией, от которой он всегда дистанцировался. Важнее, однако, то, что в его “каббалистических” высказываниях не содержится ничего, что противоречило бы духовной традиции русского православия.

Иудео-христианская духовная традиция, в значительной мере преодоленная в западном христианстве (во всяком случае, до Реформации, ряд деятелей которой в борьбе с католичеством апеллировали к ветхозаветной духовности), оставила глубокий след в культурной традиции христианства восточного. Так, Запад до реформаторского иконоклазма практически не знал проблемы иконы, важнейшей для восточного христианства... И сама проблема иконы, и характер споров вокруг нее, и различные варианты ее решения – во всем этом слишком заметен ветхозаветный субстрат.

<sup>64</sup> В этом представлении отчетливо проявляется связь русского православия с ветхозаветной (и позднейшей иудаистической) традицией, где идея святости письмен выражена еще более ярко.

ет в себе последний. Ср. формулировку анонимного автора:

1761

Греческие же писмена и славянская, яко овца с матерью (славянская бо из греческих преложишася) обоя между собою подобствуют и согласуют<sup>65</sup>.

Этот средневековый лингвистический миф был органически воспринят и развит русской культурой нового времени: теперь дело идет уже не только о родстве (древне)греческого языка с (церковно)славянским, но и об отождествлении церковнославянского языка, южнославянского по своему происхождению, с русским языком, относящимся, как известно, к восточнославянской группе языков. Думается, что для иллюстрации этого положения достаточно сослаться на Пушкина<sup>66</sup>.

У Мандельштама, который вместе с русской культурой глубоко усвоил и рассмотренный лингво-мифологический комплекс, идея ближайшего родства русского языка с древнегреческим подается в несколько необычном ракурсе:

---

<sup>65</sup> *Братья Лихуды*. СПб, 1899 (Курсив мой – М.Л.).

<sup>66</sup> Ср. у Пушкина:

1771

Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое преимущество перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницы гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, *усыновил* его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отседа приемлет он гибкость и правильность.

(О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова, 1825; курсив мой – М.Л.)

Сравнительно недавно новую аргументацию в развитие этого лингвистического мифа добавил С.С.Аверинцев (Славянское слово и традиции эллинизма. – В: *Вопросы литературы*, 1976, №11); отдельные положения С.С.Аверинцева были оспорены Ю.М.Лотманом (О “воскреснувшей эллинской речи”. – В: *Вопросы литературы*, 1977, №4).

1781

Русский язык – язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загасиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического миро-воззрения, тайну свободного воплощения, и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.*

(О природе слова, 1922; курсив автора)

Начинается этот пассаж почти в точном соответствии с названным мифом (настораживает, правда, слово *эллинистический*, отсылающее не к языку, а к культуре<sup>67</sup>). Однако концовка его совершенно неожиданна и является уже чисто мандельштамовской. Очевидно, что в ней-то и вся суть дела, ради нее все это и писалось, а “исторические условия” и “латинские влияния”, да и, пожалуй, вся эта лингвистическая мифология притянуты лишь для усиления аргументации.

Не из бездетности Византии (а вдруг оказалась бы плодovitой?<sup>68</sup>) следует этот вывод, а из того текста, который был назван в гумилевском эпиграфе к статье:

1791 Но забыли мы, что осиянно  
Только слово среди земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово – это Бог.

Мандельштам этого никогда не забывал. Кажется, что именно акмеизм первым в художественной культуре христианского мира

---

<sup>67</sup> Подробнее об этом см. в указанной выше работе И.Паперно.

<sup>68</sup> В том заявлении особенно ощущается влияние идей Чаадаева. В действительности же Византия была далеко не “бесплодной” и плоды ее плодovitости наблюдаются не только в славянских культурах, но и, например, в горячо Мандельштамом любимой Армении, Грузии и т.д.

задался практическим вопросом: а какие следствия (в том числе и чисто технические) имеет это для искусства слова. Вся лингвистическая философия Мандельштама и является попыткой ответа на этот вопрос.

Если слово – это Бог, разве кто-либо или что-либо может быть “хозяйном слова”? Над словом не властна ни вещь, которую она обозначает, ни поэт, который его употребляет. Не слово должно подчиняться чему-то, но все должно быть подчинено слову. Именно на этом основывается и свобода поэзии, которая ничего “никому не должна” (Выпад, 1924).

/80/

И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины.

Этот текст нельзя назвать лейтмотивом мандельштамовского акмеизма, поскольку прямых отсылок к нему почти нет<sup>69</sup> (как известно, чем важнее для Мандельштама был какой-либо источник или автор, тем бережливее он относился к его упоминанию; даже в процитированной статье среди множества упомянутых имен и заглавий Евангелия от Иоанна нет, отсылки к нему идут косвенные, в частности – через гораздо более прямолинейного

---

<sup>69</sup> Наиболее прозрачная отсылка содержится в статье “Слово и культура” (1921):

/81/

В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: *страдание*. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто *поднимет слово* и покажет его времени, как *священник евхаристию* – будет вторым Иисусом Навином.

(Курсив мой – М.Л.).

Этот отрывок, чрезвычайно важный для понимания семантической системы Мандельштама, нуждался бы в самом обстоятельном комментировании, в том числе и в интересующем нас отношении (почему, например,

Гумилева), однако он является его основным подтекстом.

Какие обязанности это накладывает на поэта? Первое, и главное, по Мандельштаму – это филологизм, причем понимаемый филологически: и терминологически, и этимологически одновременно (как мы помним, максимальное напряжение и реализация всех скрытых потенций слова – основа его поэтики).

Всю мандельштамовскую публицистику пронизывает пафос филологизма и проклятия в адрес “антифилологического духа”. У недоучившегося студента, никогда не испытывавшего особого интереса к профессиональным филологическим штудиям, этот пафос мог бы показаться не вполне уместным, если бы мы, в отличие от него, забыли, что есть слово. Филология – не профессия<sup>70</sup>, не род занятий, а способ жизни внутри языка, внутри слова, жизни словом. В этом же смысле надо понимать и проклятия в адрес антифилологического духа, отвращение к нему и ужас перед ним:

/83/

Социальные различия и классовые противоречия бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова.

---

слово – *плоть и хлеб*, а не, скажем, *плоть и кровь* или *хлеб и вино*?). Однако для этого пришлось бы предварительно охарактеризовать и космологию Мандельштама, и его политологию, что, однако, было бы в примечании едва ли уместно. А мимоходом касаться лишь самого поверхностного слоя столь ответственной темы смысла не имеет. Введение же соответствующей проблематики в основной текст привело бы к нарушению пропорций изложения и самой логики построения работы.

<sup>70</sup> Ср. его выпад против Д.Д.Благого в “Четвертой прозе”:

/82/

[...] некий Митька Благой – лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее веревку удушенника Сережи Есенина

– вот по Мандельштаму образчик профессионального филолога из породы козлиц. С другой стороны, Мандельштам говорит о “массах, сохранивших здоровое филологическое чутье”, и это для него важнее, чем “глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии” (“Выпад”).

Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова.<sup>71</sup>

(Слово и культура, 1921)

/85/

Антифилологический дух [...] вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

(О природе слова, 1922)

И далее в той же статье читаем:

/86/

Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горящими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. [...] Европа без филологии [...] это цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди и будут смотреть не понимая их [...].<sup>72</sup>

Трудно было бы серьезно относиться к этому пассажи, если бы слово 'филология' употреблялось здесь в обыденном смысле; если же помнить, что означает оно примерно то же, что на обычном языке называлось бы просто христианством, то все становит-

---

<sup>71</sup> Вспомним, что и помещенное в эпиграфе гумилевское "Слово" заканчивалось двустихием: "И как пчелы в улье опустелом/ Дурно пахнут мертвые слова". Р.Г.Лейбов любезно указал нам на толстовский подтекст для последней строфы этого стихотворения:

/84/

Она [Москва – М.Л.] была пуста, как пуст бывает домирующий, обезматочивший улей. [...] С запахом меда сливается запах пустоты и гнили. [...] Они [пчелы – М.Л.] почти все умерли [...]. От них пахнет гнилью и смертью.

(Война и мир, т. III, ч. 3, гл. XXX)

<sup>72</sup> В приведенном пассаже можно заметить влияние уже не столько идей самого Розанова, по поводу которого все это и было сказано, сколько Константина Леоньева, увлечение которым Мандельштам пережил в начале 1910-х годов.



## Ч. II. Кремнистый путь

---

ся на свои места. Однако филология – это все же не просто христианство. Она есть христианство, взятое в его специфическом отношении к слову.

В этом контексте следует понимать и несколько странное (и проводимое не вполне последовательно) противопоставление поэзии и литературы. Поэзия – филологична, она живет словом и слово живет в ней. Литература же пытается использовать слова, и этот утилитаризм сразу переводит ее в стан козлиц, где ее тут же начинают, в свою очередь, использовать. Литература оказывается родственной проституции<sup>73</sup>.

Хотя акмеизм и отвергал теургические претензии символистов, убеждение, что поэзия является одним из средств обожения, не было ему вполне чуждо. Более того, для Мандельштама, во всяком случае, поэзия – не средство обожения, а само обожение. Однако словесная магия символистов, равно как и жертвенность “надсоновщины”<sup>74</sup> не имеют к христианскому искусству в понимании Мандельштама никакого отношения, более того, противоречат самой его сути. Отсюда столь (несправедливо) резкое отно-

---

<sup>73</sup> Ср. в “Четвертой прозе” (1930):

/87/

Писательство – [...] это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, изгнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными.

<sup>74</sup> Ср. о Надсоне, надсоновщине и ее исследователе С.А. Венгерове в “Шуме времени” (глава “Книжный шкаф”):

/88/

Семен Афанасьич Венгеров, родственник мой по матери [...], ничего не понимал в русской литературе [читай – поэзии – М.Л.] и по службе занимался Пушкиным, но “это” он понимал. У него “это” называлось: “о героическом характере русской литературы”.

Имеется в виду книга С.А. Венгерова “Героический характер русской литературы”. Примечательно, что крупнейший пушкинист своего времени для Мандельштама не филолог: его призвание – надсоновщина, которую он чувствует и понимает, но никак не Пушкин.

шение к Бальмонту или Андрею Белому<sup>75</sup> как к врагам слова. Что же касается идеи жертвенности искусства, то и она неприемлема в принципе, ибо, еще раз: искусство не средство, а цель. Более того, сама эта идея в системе Мандельштама выглядит чуть ли не кощунственной:

/91/

Христианское искусство [...] это – бесконечно разнообразное в своих проявлениях “подражание Христу”, вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. [...] Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. [...] Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен. [...] Христианские художники – как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники.

(Пушкин и Скрябин, 1919[?])

<sup>75</sup> Ср.:

/89/

Андрей Белый, например, – болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово [...] Захлебываясь в изощренном многословии [...], взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, – куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого – неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

(О природе слова)

Примечательно, в близких образах и даже выражениях, но в противоположном – положительном – смысле характеризовал Белого Пастернак:

/90/

Андрей Белый обладал всеми признаками гениальности [...], разгулявшейся вхолостую и из силы производительной превратившейся в бесплодную и разрушительную силу. Этот изъян излишнего одухотворения не ронял его, а вызывал участие и прибавлял *страдальческую* черту к его обаянию.

(Люди и положения, 1957; курсив мой – М.Л.)

Ср. ниже (9.3) о страдательности и разрушительности творчества у Пастернака.

## Ч.II. Кремнистый путь

---

Подражание Христу в поэзии связано, в первую очередь, с воплощением слова. Искушение немислимо без воплощения. Слово, полное благодати и истины, стало плотью. В память об этом, в подражание этому “единственному творческому акту”, в поэзии происходит постоянное воплощение слова<sup>76</sup>. Но здесь как будто – противоречие, тупик. В самом деле: второе лицо Св. Троицы, Божественный Логос – изначально бесплотен, “начало нашей исторической эры” кладет его воплощение. Обычное же слово никак бесплотным назвать нельзя. Так где же здесь воплощение? Возникает подозрение, а не является ли все это, не лишенное остроумия и изящества построение, всего лишь досужими домыслами философствующего дилетанта. Здесь-то мы и подходим к самому важному и интересному.

Оказывается, что для Манделъштама слово – вовсе не единица (и уж, тем более, не одна из единиц) языка. Впрочем, по порядку:

1921

Самое удобное, и в научном смысле правильное, рассматривать слово, как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика – форма, все остальное – содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичная значимость – слово или его звучащая природа. Словесное представление – сложный комплекс, связь, “система”. Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.

(О природе слова, 1922)

---

<sup>76</sup> Представляется в высшей степени знаменательным, что в качестве единственного подлинно творческого акта у Манделъштама выступает не сотворение мира (ср. сохраняющуюся в России до Петра I иудаистическую традицию летоисчисления от сотворения мира), а положившее начало новому летоисчислению, Рождество Христово. Подлинное творчество для Манделъштама есть **воплощение**.

Опять перед нами встает все та же дилемма: или признать, что филолог-дилетант заблудился в трех терминах, или попытаться понять, что скрывается за этой не вполне удачной формулировкой. Оставим пожароопасные эксперименты с горящей свечкой и бумажным фонариком. Представляется, что мысль поэта заключается здесь в том, что ни фонетика, ни значение не принадлежат слову. Создается даже впечатление, что в /92/ содержатся отголоски идей Ф. де Соссюра: во всяком случае, 'фонема' и особенно 'значимость' на такую возможность намекают. Тогда слово есть "система", включающая как звуковой образ (фонему<sup>77</sup>), так и смысловой образ, но при этом оно не является ни звуком, ни смыслом. Слово-система может быть повернуто как к своему звуковому воплощению, которое при этом выступает по отношению к нему в функции формы, так и к значению (референту), и тогда уже он становится формой. То, что так длинно и пугано звучит в прозе, в стихах формулируется ясно и лаконично:

/94/      Значенье – суета и слово – только шум,  
              Когда фонетика – служанка серафима.

(“Мы напряженного молчанья не выносим...”, 1913)

Здесь слово четко отделяется как от значения, так и от фонетики<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> О том, что звуковой образ является частью слова, а не фонетики языка, Мандельштам писал и в другом месте:

/93/

Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, которая предворяет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

(Слово и культура, 1921)

<sup>78</sup> Вообще при чтении теоретических работ Мандельштама часто не знаешь, чему поражаться более: глубине ли мысли или беспомощности ее

Однако этим близость Мандельштама к де Соссюру и ограничивается. Для последнего язык представляет собой абстрактную систему чистых отношений, структуру, в то время как все материальные аспекты (к числу которых относятся и звучание, и значение) принадлежат не языку, а речи. По Мандельштаму же языку принадлежат как раз значение и фонетика, но не слово-система. Не только вещь не хозяин слова, но и язык также не хозяин слова. В языке слово воплощается, причем не язык выбирает слово, которое он хочет воплотить, а напротив, слово выбирает язык для своего воплощения. Воплощает же слово поэт. Участие в этом воплощении – один из аспектов его подражания Христу.

Очередным противоречием рассматриваемого концептуального комплекса может показаться постоянное подчеркивание как полной свободы поэзии, так и полной императивности по отношению к ней. Собственно, никакой свободы творчества нет. Дант –

---

выражения. Конечно, Мандельштам пишет не научный текст и какой-либо последовательности в терминологии (да что там терминологии – в употреблении вполне обыденных слов) ждать не приходится. Однако когда поэт говорит о слове, то в самих этих речах ждешь более аккуратного что ли к самому слову отношения. Но в том-то и дело, что с точки зрения самого Мандельштама в этих работах он “говорит” вовсе “не словом”. Свое первое выступление на поприще поэтики он фактически с этого заявления и начинает:

/95/

[...] Поэт возводит явление в десятизначную степень. [...] Произведение искусства [обладает] чудовишно уплотненной реальностью. Эта реальность в поэзии – слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю в сущности сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга [...], не прибегая к помощи слова.

(Утро акмеизма, 1913)

Итак, вся эссеистика Мандельштама – речь глухонемого. Для того, чтобы ее понимать, нужно, прежде всего, постоянно об этом помнить. Единственная же истинная речь поэта – его стихи.

идеал поэта для Мандельштама – “пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик”.

/96/

Тут мало сказать списывание – тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

(Разговор о Данте, 1933)

Для Мандельштама свобода поэта не ограничена ничем, кроме слова, которое он воплощает, и языка, в который он его воплощает:

/97/

Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по русски. Но ведь это должно быть по русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как категория должествования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

(Слово и культура, 1921; курсив автора)

Итак, поэт связан двойным императивом: слово требует воплощения (ср. мотив невоплощенного слова, бесплотной мысли), обязательства же поэта перед своим языком требуют, чтобы слово было воплощено именно в нем. Особенность русского языка, его эллинистичность связана с его способностью воплощать слова, причем нередко слова, произнесенные впервые на другом языке (не будем здесь останавливаться на важной проблеме “первопроизнесения”, т.е. первого воплощения еще бесплотного – “бла-

## Ч. II. Кремнистый путь

женного, бессмысленного<sup>79</sup>– слова). Следует отметить, что это, по Мандельштаму, свойство не только русского языка. Дант, “выводящий на мировую арену” итальянский язык, воплощает в нем также греческую речь (т.е. и итальянский язык – “эллинистический”); при этом Мандельштам довольно точно описывает собственную технику скрытого двуязычия:

/98/

... певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого – лишь как фонетикой и тканью – родным итальянским наречием<sup>80</sup>.

(Разговор о Данте)

Но все же именно русскому языку принадлежит в этом смысле бесспорное первенство:

/99/      Сладше пенья итальянской речи  
              Для меня родной язык,  
              Ибо в нем таинственно лепечет  
              Чужеземных арф родник.

(“Чуть мерцает призрачная сцена...”, 1920:  
курсив мой – М.Л.)

Воплощая слово в языке, поэт лишь в ничтожной мере подражает Христу, который сам воплотился. Но дело для Мандельшта-

---

<sup>79</sup> Отметим лишь, что смущающая характеристика еще не воплощенного слова как *бессмысленного*, как бы бросающая тень и на Слово Предвечное, в действительности же означает только и именно то, о чем мы уже говорили: слово есть самостоятельный нумен как по отношению к фонетике, так и по отношению к семантике. Лишь после своего воплощения слово обретает и звук, и смысл.

<sup>80</sup> В соответствующем месте “Божественной комедии” мне не удалось обнаружить никаких скрытых греческих слов. Вероятно, Мандельштам, руководствуясь своим собственным поэтическим опытом, их не вычитывает из текста, а вчитывает в него.

ма этим вовсе не ограничивается. Он сам – слово, воплощаемое им же в его же стихотворной речи. Вообще говоря, самоидентификация поэта со (своим) словом, а иногда даже с буквой, встречается не только у Мандельштама, но, кажется, только у него она является неотъемлемой частью поистине грандиозной метапоэтической системы<sup>81</sup>. Поскольку материя эта чрезвычайно рискованная и деликатная, очевидно, что много распространяться на эту тему не приходится. Собственно говоря, несмотря на ее постоянное присутствие, даже самыми глухими намеками тема эта в текстах прорывается крайне редко. И лишь однажды она экспонируется во всей своей полноте.

Но сперва следует сделать несколько необходимых пояснений. Речь пойдет о скрытом, как это обычно у Мандельштама, цикле стихотворений, писавшихся в течение года: он начат в мае 1932 и завершен в мае 1933 года. Цикл открывается “Ламарком” и завершается стихотворением “Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...”. Одна из основных его тем – язык поэзии, своей и чужой; сочетается она с другой сквозной темой цикла – темой регрессии. В центре цикла – “Стихи о русской поэзии” – одно из самых темных произведений поэта<sup>82</sup>, окаймленное, с одной стороны, “Батюшковым” и “К немецкой речи” – с другой. Этот период – критический для Мандельштама. После пятилетия немоты, мучений невысказанного слова, в Армении стихи верну-

---

<sup>81</sup> Мандельштам даже полагал, что такое самоотождествление является своего рода филологическим императивом. Лишь константность языка, “ослепительно ясная в сознании филологов”, способна дать личности единство.

Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка.

<sup>82</sup> Здесь следует назвать очень тонкий, но отнюдь не бесспорный его разбор в работе: Б.Гаспаров. Сон о русской поэзии (О.Мандельштам, “Стихи о русской поэзии”, 1-2).– In: *Stanford Slavic Studies*, vol.1, Stanford, 1987. Не могу не упомянуть и сделанный А.А.Морозовым устный анализ цикла, который в середине 1970-х годов мне посчастливилось услышать и который во многом определил мой подход к этому тексту.



## Ч.II. Кремнистый путь

---

лись, но не вернулось былое чувство абсолютной поэтической правоты, что сам Мандельштам с потрясающей беспощадностью и описал, например, в стихотворении “Я с дымящей лучиной вхожу...” (1931; о нем ср. ниже). Переломным стал как раз наш цикл: сразу вслед за ним пишутся стихи “Холодная весна. Голодный Старый Крым...”, а следом за ними – “Мы живем, под собою не чуя страны...”.

Основной темой “Стихов о русской поэзии”, как я их понимаю, является русская речь, лишившаяся своего эллинизма, аморфная азиатчина, беспомощная, лживая и зловещая стихия. Заметим, что кроме Батюшкова, которому посвящено особое стихотворение, Мандельштам выводит из русской поэзии Тютчева, Веневитинова, не названного Пушкина (согласно проницательной догадке О.Ронена), Баратынского, Лермонтова и Фета (посвященное им стихотворение, явно принадлежащее к тому же, если воспользоваться удачным термином В.С.Баевского, ансамблю, Мандельштам демонстративно не включает в цикл о русской поэзии); из достойных хотя бы поименования русской поэзии оставлены лишь Державин с его татарщиной и ухмыляющийся Языков (в первоначальном варианте в эту компанию входил и Некрасов), остальные же – так, “народец мелкий”. Из многих характеристик русской поэзии, содержащихся в этом тексте, для нас наиболее важна следующая:

/100/            Там фисташковые молкнут  
                  Голоса на молоке,  
                  И когда захочешь шелкнуть,  
                  Правды нет на языке.

Образ размягченного ореха, потерявшего свою правдивость, отнюдь не случаен, вспомним хотя бы розановские поиски орешка в “О природе слова”:

/101/

Все кругом поддается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности. [...] У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма<sup>83</sup>, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории<sup>84</sup>.

Итак, в русской поэзии убивается эллинистичность русской речи, аморфность победила орешек, эту крепость номинализма. Не то – в немецкой речи: там торжествует свобода и крепость.

<sup>83</sup> Специфика мандельштамовской трактовки номинализма заключается в том, что слово это понимается им в специфическом для него “филологическом” смысле (т.е. что-то вроде ‘именности’; ср. выше о “филологическом” понимании ‘филологии’). Иногда это приводит к курьезам. Так, очевидно, что когда в том же эссе Мандельштам заявляет:

/102/

Ни один язык не противится сильнее русского *назывательному* и прикладному назначению. Русский номинализм есть представление о *реальности* слова как такового...

(курсив мой – М.Л.),

то очевидно, что в смысле философского противопоставления номинализм/реализм’ речь здесь должна идти именно о реализме.

<sup>84</sup> Центральное для “Стихов о русской поэзии” противопоставление структурирующей твердости и обволакивающей ее, стремящейся ее поглотить аморфности было со всей определенностью заявлено уже в эссе “Петр Чаадаев” (1914):

/103/

След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества, – такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли проведен он по стеклу?

[...]

В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей

/104/ Скажите мне, друзья, в какой Валгалле  
Мы вместе с вами щелкали орехи,  
Какой свободой мы располагали...

Аморфности противостоит крепость и структурированность; рабству – свобода, хитрости и угодливости – дружба, прямота и честь.

Русской поэзии противопоставлен также Батюшков, который характеризуется в подчеркнуто “эллинистическом” духе; особенно важны в этом смысле три заключительные строфы посвященного ему стихотворения:

/105/ Наше мученье и наше богатство,  
Косноязычный<sup>85</sup> с собой он принес  
[...]  
И отвечал мне оплакавший Тасса:  
– Я к величаньям еще не привык;  
Только стихов виноградное мясо  
Мне освежило случайно язык...  
[...]

---

идеи была почти неизвестна. Россия, в глазах Чаадаева, принадлежала вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, [...], дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу.

[...]  
Начертав прекрасные слова: “истина дороже родины”, Чаадаев не раскрыл их вешего смысла. Но разве не удивительное зрелище эта “истина”, которая со всех сторон, как неким хаосом, окружена чуждой и странной “родиной”?

[...]  
Мысль Чаадаева – строгий перпендикуляр, восставленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая.

<sup>85</sup> Т.е. *твердо*язычный.

Вечные сны, как образчики крови,  
Переливай из стакана в стакан...

Отвлечемся временно от винограда; Батюшков, как истинный поэт, причастен как твердому языковому началу, так и ожидающим своего воплощения бесплотным вечным снам, т.е. словам. Оплакивая Тасса, т.е. вводя его в лоно русского языка, он вносит свою лепту в его – языка – эллинизацию.

“К немецкой речи” является одним из важнейших мандельштамовских текстов вообще, особенно же в интересующем нас отношении. Первый же вопрос, который этот текст ставит перед читателем, кажется вообще неразрешимым: кто является лирическим субъектом этого стихотворения, кто его “я”:

/106/            Себя губя, себе противореча,  
                  Как моль летит на огонек полночный,  
                  Мне хочется уйти из нашей речи  
                  За все, чем я обязан ей бессрочно<sup>86</sup>.

Последующие стихи, особенно же – “Чужая речь мне будет оболочкой”, заставляют заключить, что стихотворение написано от лица слова, желающего освободиться от своего воплощения в русской речи, чтобы (пере)воплотиться в речи немецкой. Разумеется, “я” здесь не только слово, но и сам поэт, идентичный с ним. “Когда я спал без облика и склада” – очевидная отсылка к аморфности “русской поэзии” и в этом – причина желания “геревоплощения”: слово не может быть воплощено в языке, лишенном своей эллинистической основы. Если раньше слова устремлялись в лоно эллинистического русского языка и, в частности, слова, уже воплощенные в других языках, то теперь они бегут из

---

<sup>86</sup> Синтаксическая несогласованность, заставляющая вспомнить о “что осталось русской речи”, появилась только в последней редакции стихотворения.

## Ч.И. Кремнистый путь

---

него, бегут в чужой язык<sup>87</sup>. А если мы вспомним поэтическую практику самого Мандельштама, “перевоплотившего” столько немецких слов, то уход именно в немецкую речь приобретает дополнительную символическую значимость. Следующие за ним стихи снимают последние сомнения относительно того, кем является лирический субъект стихотворения:

/109/ Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.

Стихи эти, и сами по себе крайне выразительные, имеют вполне явный подтекст:

/110/ Я емь истинная виноградная лоза, а Отец мой – виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает [...]. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. [...] Я емь лоза, а вы ветви; кто пребывает во мне, и Я в нем, тот приносит много плода (Ин 15, 1-5).

---

<sup>87</sup> Если раньше Мандельштам возлагал главные надежды на “здоровое филологическое чутье масс”, то написанную в 1930 году “Четвертую прозу” пронизывает отвращение к “нечистому козлиному духу, идущему от врагов слова”, завладевшему всей русской литературой:

/107/ Писательство – это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Эта раса, кочующая и ночующая на своей блевотине...

Или, в другом месте:

/108/ Чем была матушка филология и чем стала... Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала псякрев, стала всетерпимость...

Вероятно, теперь Мандельштам иначе оценил бы и С.А.Венгерова с его “героическим характером”...

То, что русский язык стал плотью, означает, помимо прочего, что он – **живой**, плодоносящий язык. Эллинизм – это жизненная основа языка; лишившись ее, язык перестает плодоносить. Такую ветвь виноградарь отсекает, ей нет места в лозе. Слово воплощается и живет в языке и вместе с ним и в нем живет и поэт, его воплотивший, он в языке рождается. До этого он подобен бесплотному, еще не воплотившемуся слову, “много прежде” (в начале было слово) своего рождения он уже **был**. Его рождение есть самовоплощение – сознательный и свободный акт, требующий, в частности, известной смелости (“смел родиться”).

Теперь, когда один из основных семантических комплексов мандельштамовского поэтического мира назван и вчерне описан, видно, сколь важен он для понимания целого ряда стихотворений, начиная с самых ранних (даже предшествовавших “Камню”). При этом, в самих этих текстах он присутствует лишь в виде единичных намеков, всплывая в отдельных словах и образах. Назовем лишь некоторые из наиболее в этом смысле важных стихотворений:

“Скудный луч холодной мерою...” (1911; здесь слово впервые появляется в образе птицы, в дальнейшем это будет преимущественно ласточка, однако Божье имя – это большая птица), “Отчего душа так певуча...” (1911), “Я не слышал рассказов Оссиана...” (1914; здесь слово впервые предстает в образе “чужих певцов блуждающие сны” – ср. “Батюшков”), “Я слово позабыл, что я хотел сказать...” (1920; точка зрения текста здесь все время двойится между я-человеком и я-словом, причем в первоначальных вариантах это различие было отчетливее, а игра точками зрения – прямолинейнее), “Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...” (1920) и др.

Особо следует сказать о стихотворении “Я с дымящей лучиной вхожу...” (1931). Столь пронзительное переживание своего родства с неправдой (неправда – “кума”) связано, очевидно, именно с самоидентификацией поэта со своим словом. В

## Ч. II. Кремнистый путь

---

стихотворении выстраиваются следующие ряды противопоставлений/отождествлений: я-слово – неправда-слово; я-человек – неправда-человек; я-Осип [Иосиф] Мандельштам – “шестипалая неправда” (Иосиф Сталин)<sup>88</sup>.

Дело, однако, этим еще не ограничивается. И в эссеистике Мандельштама, и в его стихах мы замечаем некоторую двойственность, не столько даже в трактовке природы слова, сколько в его обозначении: слово – это и Психея (душа, персонифицированная нежность), и Логос (сознательный смысл)<sup>89</sup>. При этом совершенно очевидно, что имеются в виду не различные типы слов и даже не различные слова, а в каком-то смысле различающиеся стороны слова. Поскольку и Психея, и Логос оба являются образом незапечатленным (ср. /16/; см. также ниже), то возникает вопрос, на чем основывается различие между ними.

Прежде чем попытаться дать ответ на этот вопрос остановимся самым кратким образом на нескольких стихотворениях.

“Образ твой, мучительный и зыбкий...” (1912); в этом стихотворении слово впервые идентифицируется с Логосом (здесь: “Божье имя”), что приводит к раздвоенности внутри я, к разрыву между я-человеком и я-словом и к игре точками зрения: основной текст подается с точки зрения я-человека, а последние два стиха – с позиции отлетающего от него Логоса:

/111/  
Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осязать.  
“Господи!” – сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.

---

<sup>88</sup> Ср. в этой связи также: Gregory Freidin. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*. University of California Press. Berkeley etc., 1987 (гл. VIII).

<sup>89</sup> Преимущественно слову-Психее посвящено эссе “Слово и культура” (1921), а слову-Логосу – “Утро акмеизма” (1913[?]).

Божье имя, как большая птица  
Вылетело из моей груди!  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади...

На первый взгляд может показаться, что речь здесь идет о разделённости души и тела (пустая клетка, ассоциирующаяся в этом контексте с грудной клеткой, заставляет вспомнить средневековое представление о теле как темнице духа), но из груди вылетает не душа, а слово, Логос, Божье имя; именно с ним и идентифицирует себя субъект высказывания в заключительном двустишии.

В стихотворении “И поныне на Афоне...” (1915) утверждает, если позволено будет так выразиться, нераздельность и неслиянность Логоса (здесь: “Имя Божие”) и Психеи (здесь: “Любовь”):

/112/            Всякий раз, когда мы любим,  
Мы в не<sup>90</sup>с впадаем вновь.  
Безымянную мы губим  
Вместе с именем любовь.

Всякое обращение к Психее (Любви) есть одновременное обращение и к Логосу, и, напротив, – отказ от Логоса убивает и Психею (Любовь).

Исключительно важным с рассматриваемой точки зрения, но не слишком “избалованным” вниманием исследователей, представляется стихотворение “О свободе небывалой...” (1915), которое является своего рода синтезом стихотворений “Посох мой, моя свобода...” и “И поныне на Афоне...”. Текст его строится в форме внутреннего диалога (“О свободе небывалой/ Сладко думать у свечи”; курсив мой – М.Л.) по образцу средневековых

---

<sup>90</sup> Т.е. в “прекрасную ересь” имяславия – М.Л.



## Ч. II. Кремнистый путь

---

прений между душой и телом; представляется, однако, что в стихотворении спорят не душа с телом, а я-Психея с я-Логосом. Собственно говоря, и спором-то это назвать трудно, поскольку позиции спорщиков почти идентичны: “небывалая свобода” требует абсолютного подчинения и достигается им (ср. выше о соотношении абсолютной свободы и абсолютного подчинения в статье “Петр Чаадаев”, писавшейся годом ранее), различия касаются лишь нюансов. Женская ипостась лирического субъекта, именуемая Верностью, настаивает на взаимосвязи любви и подчинения (“Чтоб свободе, как закону,/ Подчинился ты, любя...”), в то время как мужская ипостась предпочитает формулировать свою связь с законом и свободой не в терминах любви и подчинения, а в терминах долга и союза (“Я свободе, как закону,/ Обручен...”).

Самое же интересное связано, вероятно, со стихотворением “За то, что я руки твои не сумел удержать...” (1920), в лирическом сюжете которого слово-Психея идентифицируется не с “я”, а с “ты”. В первоначальном варианте эта связь проступала более явно – стихотворение начиналось так: “Когда ты уходишь и тело лишится души...”<sup>91</sup>. Поскольку же Логос и Психея – это различные сущности одного и того же существования, не разные слова, а одно, то и разрыв между “я” и “ты” в этом стихотворении – нечто гораздо большее и болезненное, нежели просто разрыв между любовниками.

В этом столь странном, на первый взгляд, построении я склонен усматривать отголоски софиологической концепции, причем не столько даже в ее соловьевском оригинале (хотя Мандельштам, по-видимому, с идеями Владимира Соловьева был знаком, хотя бы благодаря посредничеству С. Каблукова), сколько в разработке о. Павла Флоренского, чье основное сочинение “Столп и

---

<sup>91</sup> Вероятно, одной из причин, побудивших Мандельштама отвергнуть этот вариант, и является возможность неверного его прочтения, идентифицирующего “я” с телом, а “ты” – с душой лирического субъекта.

утверждение истины” Мандельштам относил к “формообразующему” чтению. Человек (и мужчина, и женщина) сотворен по образу и подобию Божию. Второе лицо Св. Троицы заключает в себе всё человечество, а не только его мужскую половину. Св. София (Премудрость Божия) не есть самостоятельная ипостась Троиственного Бога; она рассматривается в качестве коррелята Логоса во втором лице Троицы, это – его женское начало, “Вечная Женственность”.

Если наше предположение о “софиологическом” компоненте мандельштамовской поэтики оправдано, и он действительно рассматривает Психею (Вечную Женственность) в качестве столь же существенного аспекта слова, как и Логос, то это заставляет в несколько новом свете взглянуть и на проблему “Мандельштам и символизм”.

Основным источником для подхода к ней является его эссе “О природе слова” (1921), и его никак нельзя назвать обойденным вниманием исследователей. Однако цитируются и анализируются обычно слова о девушке и розе, о том, что человек не хозяин у себя дома и т.д. – все это лишь следствия (причем опять-таки неудачно сформулированные: Мандельштам пытается спорить с символизмом на языке последнего – получается карикатура). Главное же, которое-то обычно и упускается из виду, формулируется в терминах семантической системы самого Мандельштама:

/113/

По существу <для символизма – М.Л.> нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатленный; его нельзя трогать.

Мы уже приводили эти слова в связи с тематическим “всплыванием” (см. п. 6): в этом контексте “всплывает” икона. Итак, символизм, по мнению Мандельштама, рассматривает слово как “образ запечатленный”, т.е. икону. Для Мандельштама же, как мы убедились, это неприемлемо, поскольку для него слово есть

## Ч. II. Кремнистый путь

---

образ *незапечатленный*. Следовательно, символизм неприемлем для Мандельштама не из-за своих целей, а из-за своего подхода к слову, из-за своих методов работы с ним. Отсюда столь различный подход к Бальмонту и Белому, с одной стороны, и к Блоку и Сологубу – с другой: у первых превалирует символистская метода закабаления и разрушения слова, у вторых – тоска по Психе<sup>92</sup>.

В подражание Христу Мандельштам идентифицирует себя не только со своим словом, с “вечными снами” и невоплощенной книгой (мы показывали, что слово у Мандельштама в принципе изоморфно тексту; в стихотворении “К немецкой речи” этот ряд, эта “система”, максимально расширяется, достигая, с одной стороны, буквы, а с другой – книги<sup>93</sup>), но и с самим Предвечным Словом, ибо истинная виноградная лоза и есть Божественный Логос. Более того, его дерзновение простирается еще дальше. Поскольку в языке поэт сам же себя и воплощает, он уподобляет себя уже не только Слову Воплощенному – Иисусу Христу в его человеческой природе и даже не только Слову Предвечному – второму лицу Св. Троицы<sup>94</sup>, но и Ей самой. Опять-таки, в подражание Христу: Я и Отец – одно.

Кошунство? Или предельно точное – **буквальное** – следование указанию, обращенному к каждому христианину: Пребудьте во Мне, и Я в вас?

---

<sup>92</sup> Заметим, что Мандельштама совершенно не волнуют группировки символистов, их разделение на “старших” и “младших”, москвичей и петербуржцев и т.п., – ведь гораздо более привычно было бы объединять с Сологубом Бальмонта, а с Блоком – Белого.

<sup>93</sup> Идентификация слова с книгой намечена уже в армянских стихах, особенно в стихотворении “Лазурь да глина, глина да лазурь...” (1930). Можно даже попытаться задаться вопросом: что это за книга. Помня о ветре, перевернувшем страницы классиков, с одной стороны, и тоске по мировой культуре – с другой, можно предположить, что Мандельштам имеет здесь в виду то, что будет названо мировым поэтическим текстом.

<sup>94</sup> Самоидентификация с Христом, однако, теперь уже не в со-воплощении с ним, а в со-распятии, промелькнет и в последнем стихотворении выделенного нами цикла “Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...”.

### 9.3. Вальс с чертовщиной

*Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.*

В области идей и тем довоенное творчество Пастернака демонстрирует сначала бурный рост демонизма, со временем переходящего в неприкрытый сатанизм (начало этого перехода знаменует цикл – “Пять повестей”, 1919-21; кульминация же его приходится на 1928 год), который затем постепенно идет на убыль. Окончательный перелом происходит во время Отечественной войны, когда, с одной стороны, образ врага приобретает оттенок inferнальности, с другой же стороны, советская армия начинает интерпретироваться в образах христолюбивого воинства<sup>95</sup>. За этим следует кульминация христианских тем и евангельских сюжетов в “Стихах из романа” (1946-53) и более спокойная религиозность последнего сборника.

Это – чисто внешняя эволюция поэзии, связанная с историческими событиями и эволюцией Пастернака-человека и почти ничего не говорящая о его поэтике. Как нам уже приходилось неоднократно убеждаться, представление о коренных различиях структурных принципов поэзии раннего и позднего Пастернака является сильным преувеличением – в действительности, все изменения носили гораздо более постепенный и менее радикальный характер, а многие из принципиально важных параметров вообще почти не изменялись. В значительной мере то же самое может быть сказано и в отношении интересующей нас сейчас проблематики.

Демонизм раннего Пастернака вовсе не ограничен сюжетами и

---

<sup>95</sup> В качестве своего рода прощания с темой можно рассматривать написанный незадолго до начала войны “Вальс с чертовщиной” (1941).

## Ч. II. Кремнистый путь

---

темами – он является основой всей его образной системы, центром его поэтического мира и стержневым принципом, пронизывающим и организующим все его текстовые структуры. Когда в позднем творчестве Пастернака демоническая тематика, если и не исчезает вовсе, то, во всяком случае, не экспонируется более в столь откровенном виде, в его текстах мы по-прежнему встречаем не только связанные с нею структурные признаки, но и всю соответствующую ей концептуальную систему.

Не станем пугать читателя всеми леденящими душу подробностями сатанинской поэтики Пастернака. Коснемся лишь одной из центральных тем его метапоэтики: творчества.

Начнем, в духе самого поэта, с определения того, чем оно – творчество – является. Здесь выделяются два постоянных мотива: пассивность, страдательность творчества и его выраженный деструктивный характер.

Страдательность творческой личности была со всей недвусмысленностью заявлена уже в хорошо известном всем исследователям письме к А.Л.Штиху от 19.VII.1912:

/114/

Я очнулся в этом предложении стать немецким ученым, как *excusez le mot sentimental* – обманутая девушка в ту минуту, когда благодаря порядку вещей обман уже не возможен. Предложение Когена [...] как-то нездешне оскорбило, обидело меня. Не Коген, не этот сверхчеловек обидел меня. Напротив, я удостоился чести в этом его предположении о моей карьере. Не Коген, но порядок вещей!! [...] Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю драматизм грозы также привлекателен им. Ах, они не существуют; *они не спрягаются в страдательном*. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма.

(Курсив мой – М.Л.)

Текст этого письма анализировался неоднократно, как проли-

вающий свет на решение Пастернака отказаться от совета Когена “обосноваться в ученой Германии”. Мы же попытаемся прочесть его не в биографическом, но поэтическом смысле.

На одном полюсе этого пассажа находится поэт, “я”, творческая личность, на противоположном – немецкие ученые. Немотивированная оскорбительность их характеристики позволяет предположить, что за ней скрывается нечто принципиально важное.

Весь отрывок пронизывают сексуально-матримониальные коннотации. Я – обманутая девушка, а они – женатые мужчины. Противопоставление идет по двум линиям: первая из них связана с полом, вторая – с семейным положением. Ненависть обманутой девушки к женатым мужчинам стала бы более объяснимой, если предположить, что она обманута ими или, по крайней мере, одним из них, и обманута она, очевидно, обещанием жениться. Ее обманули – соблазнили, но предложения не сделали – жених оказался не ее женихом, соблазнитель женился на другой (в этом контексте более понятными были бы и не вполне вразумительные слова о той минуте, “когда благодаря порядку вещей обман уже не возможен”, хотя, конечно, и здесь основной мотив – потеря невинности). Но ведь, как это совершенно недвусмысленно явствует из текста письма, дело обстоит прямо противоположным образом: именно *предложение*-то ему и сделали; его не обесчестили, а напротив, *удостоили чести*. Именно так Пастернак передает здесь слова Когена, которые в следующем письме тому же адресату будут фигурировать уже всего лишь как *совет*<sup>96</sup>. Слова философа включены в сферу брачной образности. Но это лишь усугубляет обман и ненависть к оскорбителям. Поэтический восторг, любовь к сверхчеловеку, оборачиваются – в силу оскорбительного порядка вещей – прозой замужества. Но она – т.е. он –

---

<sup>96</sup> Если смысл слов Когена в обоих случаях остается тем же, то иллюкативная сила этих высказываний принципиально различна: одно дело посоветовать сделать что-либо и совсем другое – удостоить чести предложением.

## Ч. II. Кремнистый путь

---

видела этих женатых ученых и испытывает перед ними отвращение вдвойне, даже втройне: как обманутая ими девушка, как девушка, которой отвратительны эти скоты и, наконец, как мужчина, ужаснувшийся перспективы оскотиться самому.

Дело, однако, этим не ограничивается. Самое отвратительное в женатых ученых – это их маскулинная нетворческая активность. Они живут лишь в действительном залоге. Они – берут. Они берут жен, наслаждаются театром и, даже, грозой (все берут, берут!), они берут, что могут, от жизни. А могут они в сущности совсем немного: они пасутся (примечательно, что на фоне густой эротической образности, связанной с “я”, “они” вызывают скорее пищеварительные ассоциации: сочные луга пожираются скотами, которые, в свою очередь, связываются с производством пищевых продуктов). И в этом – едва ли не главное: они мне мерзки, но ведь и я-то им не нужна, они просто не замечают меня – меня, готовую падать, отдаваться, спрягаться в страдательном – скоты!!

Итак, творчество внесознательно, пассивно, страдательно (ср. выше – 2.9, 4.3 и др. – о залогах у Пастернака), и связано с женской сексуальностью: в него падают, ему отдаются.

/115/

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка.

(Несколько положений, 1918, 1922<sup>97</sup>).

В самом же творчестве подчеркивается, в первую очередь, его маскулинность. “Определение творчества” (1917) открывается таким четверостишием:

---

<sup>97</sup> Заметим, что здесь противопоставлены не только пассивность активности, но и женский род – *губка*, мужскому – *фонтан*; о возможной интерпретации этих образов во фрейдистском духе не хочется и думать.

- /116/ Разметав отвороты рубашки,  
 Волосато<sup>98</sup>, как торс у Бетховена,  
 Накрывает ладонью, как шашки,  
 Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Эротические переживания, связанные с интенсивным волосатым покровом (шерсть, грива и др.), – вообще важнейшая составляющая женской сексуальности у Пастернака, а именно ею его поэзия и интересуется в первую очередь.

Партиципальная связанность шерсти с зарождающейся женской сексуальностью со всей очевидностью демонстрируется “Детством Люверс” (1918). О первой менструации Жени сообщается так (отметим, что Женя – это одно из тех редких русских имен, которые могут быть как мужским, так и женским; позже Пастернак женится на Евгении Лурье, а их сына назовет Женей; а еще позднее назовет Сашей сына доктора Живаго):

/117/

...француженка сперва накричала на нее <Женю – М.Л.>, а потом взяла ножницы и выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено.

Тема появления “постороннего” в жизни Жени (по странному стечению обстоятельств его зовут Цветковым – ср. ниже о Цветаевой) начинается с ее недоумения по поводу лермонтовской гривы:

/118/

Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение *только* насчет того, точно ли на спине, не на хребте ли все это совершается [sic! – М.Л.].

(Курсив мой – М.Л.)

Сравнение же *Терека* (м.р.) со *львицей* (ж.р.), равно как и наличие у этой львицы косматой гривы, никаких “сомнений” у героини-подростка не вызывает.

<sup>99</sup> Ср. также, поистине в этом смысле примечательный, развернутый пассаж о гении и красавице в “Охранной грамоте” (часть третья, 15), начинающийся словами: “А сколько в них общего” и завершающийся так: “[...] какое-то совершеннейшее “я – это ты” связывает их всеми мыслимыми на свете связями [...]” – весь отрывок посвящен ощущениям красавицы, выходящей на первое свидание. “Она подростком выходит за ворота”. Она (ж.р.) согласуется (или не согласуется) с *подростком* (м.р.) – грамма-



## Ч. II. Кремнистый путь

---

Описанный семантический комплекс, столь ярко очерченный уже в весьма ранних текстах Пастернака, пройдет через все его творчество. Правда, в поздних произведениях мы не встретим одновременного экспонирования всех перечисленных выше аспектов, но россыпь их можно обнаружить в самых различных текстах.

Достаточно в этой связи указать на ставшую крылатой формулу “цель творчества – самоотдача”, где примечательно, во-первых, то, что самоотдача названа целью (а не, к примеру, средством<sup>100</sup>); во-вторых, важно отметить также постоянную и принципиальную семантико-синтаксическую амбивалентность, связанную с творчеством: оно является у Пастернака и субъектом, и предикатом действия (но не объектом – когда ‘творчество’ выступает в синтаксической функции дополнения, мы имеем дело с конверсивными конструкциями). Цель творчества [действия] –

---

тический род расходится с полом. Красавица-подросток, с ее несколько двоящейся сексуальностью, которой предстоит слиться в совершеннейшее “я – это ты” с гением, соответствует пастернаковскому образу творческой личности в ее отношениях с самим творчеством (ср. ниже о “мальчишеской музыке” Скрябина). Не забудем также и о том, что гений в этом пассаже – это Маяковский, все характеристики которого подчеркнута маскулинны: он огромен, красив специфической мужской красотой, волосат (ср. в другом месте: “красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера [...] его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятерней...” [Люди и положения]), он силой овладевает культурой:

/119/

Однако культура в объятия первого желающего не падает. Все перечисленное надо было взять с бою. Понимание любви как поединка подходит и к этому случаю. Переход искусства к подростку мог осуществиться лишь в результате воинствующего влечения [...] Победителем [...] был Маяковский.

(Охранная грамота)

<sup>100</sup> И в этом – одна из основных особенностей связанной с творчеством образности у Пастернака: целью является процесс, а не его результат, который обычно предстает в роли совершенно незначительного и отчасти даже досадного последствия творческого процесса. Ср. также с описанием реакции Юрия Андреевича на рождение сына.

самоотдача (т.е. отдача себя творчеству-действию). Иными словами, цель творчества достигается тогда, когда творчество берет отдающегося ему творящего. Далее в том же стихотворении читаем: “Привлечь к себе любовь пространства” – важный мотив, связанный с женской сексуальностью у Пастернака: женщина отдается, отдается мгновенно – падает – в этом ее женская доблесть и неотразимая притягательность, страдательность – героизм (“сводить с ума – геройство”). И еще дальше, – “как прячется в тумане местность”; *местность* (ж.р.) стыдливо – ведь быть знаменитым некрасиво – прячется в покрывающем ее *тумане* (м.р.)<sup>101</sup>. И так далее.

Другой важной характеристикой творчества является его стихийность. Дождь, ветер, метель, гроза, буря, ненастье – постоянные образы и спугники творчества. Важно подчеркнуть, что все это отнюдь не заимствованный извне романтический штамп (“ветру и орлу”, “стихийный гений” и т.п.), а важнейший и глубоко органичный компонент поэтики самого Пастернака. Главное же в том, что дело идет не о стихии созидающей, но разрушительной. Творчество у Пастернака носит выраженный агрессивно-деструктивный характер. Оно не творит, а разрушает, и чем оно гениальнее, тем разрушительнее. Разрушительнее для творящего, разрушительнее для мира.

В том, что творчество губительно для своего творца, не было бы ничего неожиданного, если бы не беспощадная интенсивность и совершенная бесцельность этого разрушения. Так, заезженный романтический образ *творческого горения* подается Пастернаком с холодной реалистической остротностью, причем результатом этого горения является вовсе не великое произведение искусства,

---

<sup>101</sup> Самоотождествление с отдающейся стихии местностью является у Пастернака одним из постоянных мотивов, связанных с описанием творческого процесса; вообще большинство образов, которыми характеризуется творчество в этом стихотворении в гораздо более явном, чтобы не сказать грубом, виде содержались в “Двадцати строфах с предисловием” (1925). (Подробнее об этом тексте будет сказано ниже.)

## Ч.И. Кремнистый путь

---

как это было бы у романтиков, а дым:

/120/ Любую быль сметут как сон,  
Поэта в ней законопатив.

Клубясь во много рукавов,  
Он двинется, подобно дыму,  
Из дыр эпохи роковой  
В иной тупик непроходимый.

Он вырвется, крутясь из прорв  
Судеб, расплющенных в лепеху,  
И внуки скажут, как про торф:  
Горит такого-то эпоха.

(Марине Цветаевой, 1929)

или угли:

/121/ Рыгтым ходом за сценой залагте,  
И, обуглясь у всех на виду...

(Мейерхольдам, 1928).

Примечательно, что в обоих случаях такое горение оказывается лишенным самого поэтического его компонента – огня. *Рытые ходы* в сочетании с обугливанием заставляют вспомнить другое стихотворение, обращенное к собратьям по перу:

/122/ Нас мало. Нас может быть трое  
Донецких, горячих и адских

Под серой<sup>102</sup> бегущей корою  
Дождей...

(1921)

Творчество вообще неразрывно связано со смертью и даже убийством, ср. хотя бы:

/123/            О, знал бы я, что так бывает,  
                  Когда пускался на дебют,  
                  Что строчки с кровью – убивают,  
                  Нахлынут горлом и убьют!

(1931)

Разрушительная убийственность творчества сочетается с сугубой пассивностью – страдательностью – творческой личности.

Еще более примечательно, однако, что не только творчество смертельно, но и смерть обладает творческой силой, способной, в частности, **преобразить умершего**<sup>103</sup>. Эта способность особенно ярко проступает в описаниях смерти Маяковского в “Охранной грамоте” и смерти Толстого в “Людах и положениях”. Подчеркивается огромность и стихийность обоих в смерти. “И чувствую, “я” для меня мало...” – первое, что приходит автору в голову при виде Маяковского и, как позже выясняется, не ему одному. Сестра Маяковского плакала “как плачут по великом”. Величие умершего увеличивает и масштаб связанных с ним живых. О Толстом:

---

<sup>102</sup> Хотя совершенно очевидно, что слово это обозначает здесь цвет, в сочетании с адскостью оно вызывает дополнительные ассоциации, связанные с серой.

<sup>103</sup> Несколько огрубляя реальную картину, можно было бы даже сказать, что если в основе творчества у Манделштама лежит воплощение, то у Пастернака – преображение.

/124/

В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, и она [жена Толстого – М.Л.] была ее отдельной скалой. Комнату занимала грозовая туча в полнеба, и она была ее отдельной молнией.

При этом величие и стихийность связаны лишь, если так можно выразиться, с актом смерти, а не с самим человеком – неважно, умершим ли, живым ли.

Но в углу лежала не гора, а маленький сморщенный старичок, один из сочиненных Толстым старичков, которых он десятки описал и рассыпал по своим страницам.

В смерти, как и в творчестве, величие связано с процессом, а не результатом. Маяковский, гениальный подросток, силой овладевший культурой, был занесен под своды известных богаделен и потерял для Пастернака интерес. Смерть вернула ему его мужество, молодость, гений:

/125/

Лицо возвращало к временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть заострила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> С также в “Смерти поэта” (1930):

/126/ Ты спал, постлав постель на сплетне,  
Спал и, оттрепетав, был тих, –  
Красивый, двадцатидвухлетний,  
Как предсказал твой тетраптих.  
Ты спал, прижав к подушке щеку,  
Спал со всех ног, со всех лодыг...

Здесь же следует отметить (это важно для дальнейшего), что смерть связана не только с творческим, но и с эротическим началом. Первые детские переживания, описанные в “Охранной грамоте” свидетельствуют об этом со всей недвусмысленностью. Интереснее другое. В “Охранной грамоте”, в сцене смерти Маяковского, кроме описания его мужественной красоты, в интересующем нас отношении важен пассаж, связанный с Л.Брик, которая была в это время в Лондоне и для которой, тем са-

Во-вторых, творчество катастрофически разрушительно для, так сказать, окружающей среды: оно проносится, оставляя за собой руины.

/128/ По заборам бегут амбразуры,  
Образуются бреши в стене,  
Когда ночь оглашается фурой  
Повестей, неизвестных весне.

Без клещей приближенье фургона  
Вырывает из ниш костыли  
Только гулом свершенных прогонов,  
Подымающих пыль издали.

(Вдохновение, 1921)

Обратим внимание и на появление батальных коннотаций. Кажется, что 'амбразуры' введены здесь лишь ради эффектного звукового жеста (не говорить же о дырах или даже трещинах),

---

мым, эта смерть не была связана с непосредственными впечатлениями от самого умершего:

/127/

... кто-то тихо спросил, послана ли телеграмма Лиле. [...] я постарался представить себе далеко-далеко [...] тот маловероятный Лондон, куда отошла телеграмма. Там вскоре должны были вскрикнуть, простереть сюда руки и упасть без памяти. Мне перехватило горло. Я решил опять перейти в его комнату, чтобы на этот раз вырветесь в полную досталь.

(Курсив мой – М.Л.)

Реакция Л.Брик дается в тех же образах, в которых Пастернак описывает творчество и эротику (см. ниже). Исключительно показательно, что эта реакция – вымышленная, но тем большей реальностью и силой она обладает для Пастернака. Не столько смерть Маяковского сама по себе, а ее воображаемое переживание другим человеком, вызывает наиболее сильные чувства у автора. Не это ли называется *спрягаться в страдательном*?

## Ч. II. Кремнистый путь

---

однако оксюморонный образ хрупкой крепости, осажденной страшным врагом, занимает исключительно важное место в связанном с творчеством семантическом комплексе. Война идет не на живот, а на смерть. Одно из самых сильных переживаний от искусства у молодого Пастернака было связано с музыкой Скрябина “периода Третьей симфонии или Божественной поэмы”:

/129/

Боже, что это была за музыка! Симфония непрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвою 1903-го, а не 1803 года. [...] Трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел.

(Люди и положения, 1957)

Забудем пока о падшем ангеле и обратимся к городу под артиллерийским огнем. Картина осажденного города, подвергаемого артиллерийскому обстрелу, встречается и в “Охранной грамоте”, где Пастернак так описывает свой “сон о будущей войне”:

/130/

Мне снилось пустынное поле, и что-то подсказывало, что это – Марбург в осаде. Мимо проходили, гуськом подгалкивая тачки, бледные долговязые Неттельбеки. Был какой-то темный час дня, какого не бывает на свете. Сон был в фридрицианском стиле, с шанцами и земляными укреплениями. На батарейных высотах чуть отличимо рисовались люди с подозрными трубами. Их с физической осязательностью обнимала тишина, какой не бывает на свете. Она рыхлою земляною вьюгою пульсировала в воздухе и не стояла, а *совершалась*. [...] Это было самое грустное сновиденье из всех, какие мне когда-либо являлись.

(Охранная грамота, 1929-31; курсив автора)

Сон этот связан с рядом критических для Пастернака событий: разрывом с В-ой, разрывом с философией, бурным погружением в стихотворчество. Сон настолько потряс его, что и наяву ему казалось: “голова у меня была забита землей для каких-то фортификационных целей”. Сравним этот сон со “скрябинским” пассажем. Различия касаются как позиции субъекта, так и оценки происходящего: то, что изнутри осажденного города поражает пронзительной всеобесмысливающей (земля в голове для фортификационных целей) безысходностью, извне видится как триумф смысла, жизни и свежести, силы, озорства и свободы. Как контрастируют краски и, главное, звуки<sup>105</sup> ...

Однако, как ни разнятся эти картины, мы не должны забывать главного, что их связывает – творчества. Марбургский сон как бы маркировал для Пастернака окончательность перехода от философии к поэзии. Затхлый мир марбургских скотов интеллектуализма должен быть сокрушен силой творчества, уже завладевшей поэтом. Его позиция двойится: он – внутри крепости и прилагает все мыслимые, хотя и бессмысленные, меры к ее защите, но – насколько веселее было бы быть в противоположном стане. И снова здесь со всей отчетливостью видно, что разрушительность творчества не только не противоречит связанной с ним страдательности, но, напротив, – они взаимно предполагают и порождают друг друга.

Еще более остро такая двойственность в отношении к осажда-

---

<sup>105</sup> Здесь может возникнуть проблема хронологии: слушание Скрябина (1903) было гораздо раньше сна (1912); едва ли, несмотря на всю силу переживания, связанного с ним, Пастернак в Марбурге (пусть даже на уровне подсознания) возвращался бы к нему в своих сновидениях, не говоря уже о том, что если какие-то отголоски его явились бы во сне, то можно было бы предположить, что сон этот был бы радостным и, главное, звучащим. Но мы вовсе и не занимаемся толкованиями сновидений или психоаналитическими изысканиями. Наша задача – анализ текстов, писавшихся как после Скрябина, так и после Когена. Очевидно, что в приведенных отрывках корреспондируют, в первую очередь, слова и связанная с ними образность. Их-то мы и анализируем, а какая реальность за этим стоит в сфере глубинной психологии – судить не нам.



## Ч. II. Кремнистый путь

емой крепости проявится в “Высокой болезни” (особенно в ее первоначальном варианте), где лирический субъект поэмы открыто переходит в лагерь “героев”, которые “идут напролом”, сквозь крошащиеся своды всех крепостей; он переходит на сторону “врагов” потому, что, как творческая личность, он “сам немножко в этом роде”. Однако переход на сторону штурмующих вовсе не спасает его от гибели вместе с осажденными:

/131/ Мы были сумерки с руки  
[...]  
И тут сумерничала смерть.  
Мы были музыкой во льду.  
Я говорю про всю среду,  
С которой я имел ввиду  
Сойти со сцены, и сойду.

Бледность и хилость “среды” контрастирует с красочной мощью осаждающих; особо примечателен образ замороженной музыки – тишины (вероятно, о такой тишине можно было бы сказать, что она *совершается*). Следует вспомнить и о том, что Пастернак еще раз появится в Марбурге уже после того, как эта крепость пала (“это был период Рурской оккупации”):

/132/  
Я видел Германию до войны и вот увидел после нее. То, что произошло на свете, явилось мне в самом страшном ракурсе.  
(“Охранная грамота”)

Коген умер. Сон сбьлся. Изменился ракурс: в крепость, в которой он перед осадой был с осажденными, он является теперь,

нет, не как победитель, но как союзник победителей. Он не принадлежал ни к одной из воюющих сторон; он был с обими...

Кроме философско-поэтических баталий, у Пастернака с Марбургом связан еще один сюжет, тогда казавшийся даже еще более значительным. Осада еще одной крепости, которая так и осталась для него неприступной. Стихотворение “Марбург” в варианте 1928 года начинается так:

/133/ Я вздрагивал. Я загорался и гас.  
Я трясся. Я сделал сейчас предложенье,—  
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне – отказ.

Оставим временно “осадную” проблематику и вспомним /114/. Теперь ненависть к женатым ученым предстает в несколько ином свете или, как сказал бы сам поэт, ракурсе: они женаты, а мне – на мое предложение – отказ; ладно, не больно-то и хотелось, вот вам – мой отказ, скоты. Выстраивается элементарный силлогизм: Ученые – женаты. Я не женат. Ergo: Я не ученый.

Особенно же примечательно в этом фрагменте то, что я – сдрейфил. В “Охранной грамоте”, подробно соответствующие перипетии описывающей, такого мотива нет. Вернее, он есть и, если позволено будет так выразиться, очень даже есть, но связан он вовсе не с И. В-ой, а с Когеном. Это с ним Пастернак играл три недели “в подлые прятки”, это к нему он не знал “как подступить”, чтобы сообщить о том, что рвет с философией ради поэзии. Это ему он отказал. Т.е. получается как бы: я сдрейфил, и вот вам – отказ. Все оказывается связанным серией метонимических подмен: два предложения, два отказа и два разрыва. Остается – творчество.

Прежде чем вернуться к нашей осаде, отметим, что в “Марбурге” есть один совершенно мимолетный, случайный и не вполне внятный мотив. После разрыва с В-ой он “мог быть сочтен

## Ч. II. Кремнистый путь

---

/Вторично родившимся”, и его ведет инстинкт “как старый схоластик/, Чрез девственный, непроходимый тростник”<sup>106</sup>. Один из постоянных мотивов Пастернака – связь потери девственности со штурмом города. В “Марбурге” город еще не взят, тростник – непроходим.

В “Близнеце в тучах” (1914) есть стихотворение “Вчера как бога статуэтка...”, тема которого со всей недвусмысленностью обозначена эпиграфом из Сафо, который в переводе звучит так: “Девственность, девственность, куда ты от меня уходишь”. Потеря девственности – “окровавленный миг” – связана с батальной образностью: “рыцарь”, “оружие” и т.п.:

/134/            Мечом призывов новых стянут  
                  Изгиб застывшего бедра.

Потеря девственности – это разрушение:

Вчера, как бога статуэтка  
Нагой ребенок был разбит,

более того – смерть, убийство:

---

<sup>106</sup> Не лишен интереса и образ инстинкта. Внутреннее “я” постоянно двойится. Его по-детски нежное, женственное начало обычно обозначается словом ‘душа’; все чувства, что он – мужчина – испытывает по отношению к душе, могут быть охарактеризованы пастернаковской же формулой “возвышенное отношение к женщине”. В “Марбурге” же после своего “второго рождения” (которому, по всей видимости, должна была бы предшествовать первая смерть) лирического субъекта стихотворения ведет его мужское и умудренное опытом начало, спасающее его, в частности, от самоубийства. Следует вспомнить (об этом написано в “Людах и положениях”), что в раннем детстве Пастернак считал себя девочкой, а когда выяснилось, что это не так, пытался “перетягиваясь поясом до обморока” “вернуть эту обаятельную и прелестную сущность”; можно предположить, что с этим же, по крайней мере отчасти, связаны и другие “явления, вызывающие самоубийства в отрочестве” (Охранная грамота). В противоположность душе, мужская составляющая “я” вызывает у него лишь иронию и раздражение.

И рыцарем старинной Польши,  
Чей в топах погребен галоп,  
Усни!...

и это – несмотря на то, что непосредственно перед этим шло:

... к каким великим веснам  
Несет окровавленный миг.

В высшей мере знаменательно, что кроме рыцаря старинной Польши в тексте появляются и татары (конечно, это современные татары – разносчики или что-то в этом роде; к тому, что случилось с ребенком, они, случайные персонажи, совершенно никакого отношения не имеют). Правда, синтаксическая конструкция, непосредственно за ‘гатарами’ следующего предложения не вполне удачна<sup>107</sup> и может показаться, что местоимение ‘они’ относится к ним – татарам – а не уснувшим детям из начала предыдущей строфы. И тогда может создаться впечатление – ошибочное, на этом следует настаивать особо, – что это татары завладели и городом, и всем видимым миром – до горизонта и за ним. И тогда там, в пространстве этого ошибочного прочтения, татары встречаются с рыцарем средневековой Польши (примечательно, что главный персонаж ни разу не назван в женском роде: в первой строфе он *ребенок*, в последней – *рыцарь*), который в результате столкновения с ними гибнет. Думается, однако, что к Польше дело не сводится. В русском сознании татарское нашествие ассоциируется, в первую очередь, с осадой городов, их разрушением и насилиями над жителями<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Заметим, что стихотворение начинается с анаколуфа и завершается им.

<sup>108</sup> В редакции 1928 года (“Сегодня с первым светом встанут...”) нет соответствия ни первой, ни заключительной строфе – убрана как бога статуэтка, так и рыцарь.

## Ч.II. Кремнистый путь

---

О том, что взятие города неприятелем в архаическом сознании связывалось с дефлорацией (город – невеста небесного жениха, неприятель – насильник и т.п.) Пастернак мог знать от О.М.Фрейденберг, специально этой темой занимавшейся, однако для нас сведения такого рода почти никакого значения не имеют. Ясно, что вся эта образность у Пастернака к его учености, к его эрудиции не имеет никакого отношения. Она проистекает из иного источника.

Творческий характер резни в поверженном городе особенно ярко явлен в “Сочельнике” (1914) и, в еще большей мере, в “Метели” – его редакции 1928 года. В одном лагере – *горожане, узники уюта*, прячущиеся в своих домах и запертые в них, в другом – лагерем стоящие за городом *подонки творения, душегубы, пурга, вьюга* и т.п. Положение осажденных безнадежно – против них не только подонки, не только внешняя стихия (причем в мельчайших даже своих проявлениях: *снежинки* – вот уж, казалось бы, идиллические в своей уменьшительности “создания” – и те вносят свою посильную лепту в погром: опознают прохожих, метят двери), но и внутри города – заговор (“Бушует бульваров безлиственный заговор”), более того – город сам устремляется вон из города: “На сборное место, город! За город!”. Все! Нет вам спасения: вы узнаны, узники уюта, скоты интеллектуализма. Ищите жирных в домах-скорлупах. Выволакивай!

Погром носит стихийный и выраженный творческий характер, его несколько театральная музыкальность снова заставляет вспомнить Фауста, Скрябина и, оказавшего столь глубокое воздействие на последнего, Ницше (ср. “музыку пурги” с тишиной осажденного Марбурга).

Однако сводить тематику “Метели” к конфронтации богемы с филистерами не приходится. В домах ведь прячутся отнюдь не скоты интеллектуализма: там – мир детства (“Там детство рождественской елью топорщится”), это детей – *правнуков* – под праздник отправят к *праотцам*, т.е. убьют. Это именно в детство

метит острое заговора, это оно дано на растерзание подонкам творения. Чье детство? Здесь я должен сделать то, чего до сих пор стремился избегать – оставлю текст и загляну в комментарий к нему:

Образы 1 стихотворения [и 2-го тоже – М.Л.] навеяны частыми поздними прогулками в Замоскворечье, где зимой 1914 г. жили сестры Синяковы, с которыми Пастернак был дружен.

Чем ближе сердцу то, что находится в крепости, тем страстнее творческий порыв (да, но ведь и защищать, защищать тоже!).

Действие стихотворения разворачивается в Варфоломеевскую ночь, приходящуюся, вообще-то говоря, на лето; обреченные – гугеноты (во второй редакции прямо назван Колиньи), погромщики – католики. Самое же замечательное в том, что симпатии преимущественно на стороне последних: куда там до жалости к обреченным (а она есть, эта жалость, и жалость пронзительная), когда тут такой веселый кровавый разгул творческих сил.

Теперь уже нам, наконец, не избежать названия того очевиднейшего компонента образной системы, связанной с творчеством, который мы до сих пор старались тщательно обходить: веселого, торжествующего сатанизма. В высшей мере примечательно, что симпатии к (не называемым прямо) католикам в Варфоломеевскую ночь связаны вовсе не с тем, что они, скажем, делают богоугодное дело и т.п.; как раз наоборот – именно с тем, что они – нечисть. При этом, дело отнюдь не сводится к резне гугенотов – “они поклялись извести человечество”. Поклялись – кому? Друг другу – заговор же? Или же тому, неназванному, кто стоит во главе его – “Сей человекоубийца бе искони”? В любом случае в связанный с заговорщиками семантический комплекс включаются компоненты, обозначаемые такими словами: *ворожея*, *бесноватая округа*, *душегубы* (причем слово это употребляется сразу в обоих его смыслах: в терминологическом – как ‘убийца’ [т.е.

## Ч. II. Кремнистый путь

---

‘губитель тела’], и этимологическом – как ‘губитель души’), *посад, куда ни один двуногий, нечисть*.

Позиция автора привычна в своей двойственности: с одной стороны, он явно принадлежит к миру детства и узников уюта, и в качестве такового он уже узнан, с другой стороны, он уже захвачен вихрем и в конце стихотворения вместе с подонками творения несется *за город, за город!*<sup>109</sup> Противоположный городу лагерь – это *сборное место*. Варфоломеевская ночь есть вполне очевидная метонимия Вальпургиевой ночи (ср. постоянный интерес к “Фаусту”), которая, в свою очередь, метонимически же заменяет ночь перед Рождеством – Сочельник.

Кровожадность и инфернальность “Метели” значительно превосходит “Сочельник”, где оставалась возможность интерпретации стихотворения в духе “балаганного шествия”, т.е. не подлинного шабаша, а его карнавальная имитация. В “Метели” же возможность такой интерпретации элиминируется. Творческий экстаз (слово, которое Пастернак не мог простить Скрябину), само творчество обычно Пастернаком и описываются в образах шабаша. В этот комплекс входят: ночь (обязательно ночь: днем творчество невозможно), непогода, сборище, насилие, буйная и часто противоестественная сексуальность.

О сексуальности надо сказать особо, т.к. для Пастернака она в

---

<sup>109</sup> О погромах Пастернак знал не только понаслышке. Во-первых, среди эпизодов, обойденных молчанием в “Охранной грамоте”, но содержащихся в “Людах и положениях” есть краткое упоминание о противонемецких беспорядках летом 1915 года, которые затронули и Пастернака, служившего домашним учителем у Морица Филиппа – в результате их были уничтожены его рукописи и книги. Примечательно, что и здесь позиция Пастернака двойится. Конечно, никаких симпатий к погромщикам он не испытывает, причем специально подчеркивает нестихийный (т.е. нетворческий) характер беспорядков: громили “по плану, с ведома полиции”. Но в результате оказывается, что даже все это как бы и хорошо, правильно: “терять в жизни более необходимо, чем приобретать”. Во-вторых, был еще эпизод проезда по послепогромным областям Украины, не упомянутый ни в “Охранной грамоте”, ни в “Людах и положениях”, но, вероятно, отразившийся в “Лейтенанте Шмидте” (1926-27): “Послепогромной областью почтовый поезд в Ромны...”

этом комплексе – едва ли не самое главное. Сексуальность здесь имеет выраженный амбивалентный характер: субъект стремится к идентификации как с мужским, так и, особенно, женским началом; более того, отчетливо просматриваются содомистские мотивы – за мужским началом видится нечто звероподобное, ужасное и, тем самым, неотразимо притягательное. Вот как начинается “Зачаток [sic! – М.Л.] романа «Спекторский»”:

/135/ Графленая в линейку деств!  
Вглядись в ту сторону, откуда  
Нахлынуло все то, что есть,  
Что я когда-нибудь забуду.  
[...]  
Одна оглядчивость пространства  
*Хотела от меня поэм,*<sup>110</sup>.  
Одна она ко мне *пристрастна,*  
Я только ей не надоем.

*Когда, снуя на задних лапах,  
Храпел и шерсть ерошил снег,  
Я вместе с далью падал на пол  
И с нею вязывался в грех.*

По барабанной перепонке  
Несущихся, как ты, стихов  
Суди, имею ль я ребенка,  
Равнина, от твоих пахов?

(Двадцать строф с предисловием, 1925;  
курсив мой – М.Л.)

---

<sup>110</sup> Отметим синтаксическую двусмысленность этой конструкции, обыгрывающую, как это у Пастернака обычно в таких случаях и бывает (ср., хотя бы: “Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет” и т.д.), двусмысленность ситуации: 1) ‘оглядчивость пространства хотела, [чтобы я написал] ей поэмы’, 2) ‘оглядчивость пространства хотела [зачать] от меня поэмы’.



## Ч. II. Кремнистый путь

---

Ср. также /67/, где соловей – поэт!<sup>111</sup> – овладевает Маргаритой: Вальпургиева ночь, любовь, гибель возлюбленной, стихия, творчество, нечистая сила...

Сам творческий акт есть акт сексуальный и в своей сексуальности многоплановый: даль жаждет от поэта поэм, поэт овладевает страницей, стихия овладевает далью и вместе с ней – поэтом, страница имеет от поэта стихотворение, он от равнины – ребенка. (Интересно отметить, что стихия, от которой как бы все и началось, сама исчезает – она связана с актом творчества, а не с его результатом.) При этом творческий акт, так же как и сексуальный, протекает как бы в забытии, в обмороке.

Что касается второго, то здесь один из наиболее замечательных примеров – “Сказка” (1953), где в обморок падает сам святой Егорий (правда, это падение имеет и внешнюю мотивировку, специально введенную Пастернаком – “потеря крови и упадок сил”). Кроме общеизвестной легенды, сюжет стихотворения имеет явные параллели в романе (не знаю, отмечалось ли это ранее): треугольнику “конный – пленница-краса – змей” соответствует треугольник “Юрий (т.е. Георгий) Андреевич – Лара – Комаровский”. Не будем здесь касаться всей архетипической сексуальности, связанной с образом змея (равным образом, не поддадимся и искушению истолкования во фрейдистском духе образов леса, пещеры в нем, наконец, копья), отметим лишь, что змей имеет очевидное отношение к разобранному выше образу осажденной крепости: дракону – страшному внешнему врагу, – чтобы он не овладел страной (или городом), платится дань: красавица, символически ее – страну – замещающая (при этом важно отметить,

---

<sup>111</sup> Ср. рассуждение о соловье-певце, являющемся одновременно соловьем-разбойником в романе Пастернака, отразившееся и в поэзии Юрия Андреевича:

/136/ Неистовствовал соловей.  
[...]  
Как древний соловей-разбойник  
Свистал он на семи дубах.

что она – пленница змея, т.е. в их отношениях не свободна).  
Очень интересные слова сказаны о красавице:

/137/                    Кто она? Царевна?  
                              Дочь земли? Княжна?

*Дочь земли* – этот образ не находит параллелей в легенде, но он очень важен для пастернаковской сексуальности с ее земной тягой (при этом, разумеется, ‘дочь земли’ – в первую очередь крестьянка, но очевидно, что дело к этому не сводится). Сама же эротическая сцена описывается в следующих выражениях:

/138/                    Конь и труп дракона  
                              Рядом на песке.  
                              В обмороке конный,  
                              Дева в столбняке.  
                              [...]  
                              То, в избытке счастья,  
                              Слезы в три ручья,  
                              То душа во власти  
                              Сна и забытья.  
                              [...]  
                              Но сердца их бьются.  
                              То она, то он  
                              Сияются очнуться  
                              И впадают в сон.

Самое же, на мой взгляд, примечательное – это то, что конный рыцарь здесь очевидным образом связан с рыцарем старин-

## Ч.II. Кремнистый путь

---

ной Польши из “Вчера, как бога статуэтка...”<sup>112</sup>, где этот рыцарь был – девственность!<sup>113</sup> Т.е. и здесь, как сказал бы Мандельштам, торжествует закон обратимости поэтической материи: девственность – это и есть мужественность; окровавленному мигу девственности соответствует потеря крови Егория; конный и красавица оба спрягаются в страдательном, они падают, отдаются.

Кому? Было бы грубым, безвкусным и совершенно непозволительным упрощением сказать, что активное сексуальное начало, мощь и силу, здесь воплощают

Конь и труп дракона  
Рядом на песке.

Эта смежность всего лишь метонимического свойства, связь здесь не каузальная, а в соответствии с мифопоэтической логикой, партиципальная. Но она есть, эта связь, и от нее никуда не денешься<sup>114</sup>. Кстати говоря, сугубая страдательность Егория со

---

<sup>112</sup> Обратим внимание на слова “копье для боя/ Взял наперевес”. Жест, не характерный для былинных богатырей и не связанный с иконографией образа – копье у Св. Георгия, поражающего змия, движется не в горизонтальной, а в вертикальной плоскости. – зато знакомый по изображениям европейского рыцарства. Если продолжать эту тему, то можно вспомнить, что амуниция рыцарей старинной Польши часто включала подобие крыльев, развевавшихся за спиной всадника (эта деталь, связанная с “драконовской” символикой, кстати говоря, была заимствована именно у татар).

Рыцарь старинной Польши, галопирующий по топям и гибнущий в них, подросток и смерть, любовь и кровь, девственность и конь, всадник и дракон в одном лице...

<sup>113</sup> Напрашивается сравнение с Цветаевой – во многом alter ego Пастернака:

/139/ Доблесть и девственность! Сей союз  
Древен и дивен, как смерть и слава.

<sup>114</sup> Раз уж мы пустились, что называется, во все тяжкие и зашли гораздо дальше, чем мне бы хотелось – одним словом, понесли лишнее (понесли мои кони, как заметила по аналогичному поводу Цветаева), то можно заняться совершенными уже домыслами.

Если считать, что не в романе ключ к “Сказке”, а – наоборот

всей отчетливостью проступает уже в сцене боя, настолько, что даже может возникнуть совершенно нелепый вопрос – кто же, в конце концов, поразил змея:

Конный в шлеме сбитом,  
Сшибленный в бою.  
Верный конь, копытом  
Топчущий змею.

Возможно, что один из ключей к этой образности (но отнюдь не универсальная отмычка) содержится в начале “Охранной грамоты”, где Пастернак описывает свои первые эротические переживания:

/140/

Как весной девятьсот первого года показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связа-

(что, вообще говоря, представляется отнюдь не бессмысленным – стихи не приложение к прозе, а скорее, зерна, из которых она проросла), то следовало бы внимательнее присмотреться к образу Комаровского. Да, я слышал различные слухи и сплетни о возможных прототипах – они меня совершенно не интересуют. Интерес представляет роль этого персонажа в романе. Можно ли было без него обойтись? Очевидно, что нет. Постоянно мелькают более или менее случайные лица – любой из них может быть относительно безболезненно удален. Да, что там: можно убрать Гордона, даже Николая Николаевича, даже – но это уже действительно лишь в самом крайнем случае – Антипова-Стрельникова. А Комаровского – нет. Представим себе, что никакого Комаровского не было, и Лара девственницей выходит за Антипова или встречается с Живаго. Не проходит. С какой пронзительной убедительностью даны сексуальные переживания Лары с ним, с Комаровским, но они – сексуальные переживания – просто отсутствуют в связи с Антиповым и очень невразумительны в отношениях с доктором (сцена, соответствующая “Сказке”, в прозе теряет большую часть своей убедительности). Более того, эротические чувства Юрия Андреевича пробуждает не сама Лара, но лишь она рядом с Комаровским (невольница и дракон)...

Разбить бога статуэтку должен мерзавец, погромщик, татарин, дракон. Влечет не красота сама по себе – притягательно ее поругание. Не Комаровский стоит между доктором и Ларой, не он здесь третий, а сам Юрий Андреевич, творческая личность, спрягающаяся в страдательном, он вместе с нею падал на пол и с нею ввязывался в грех.

лось у меня с ощущением обнаженного строя, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, я стал невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц.

Хотя, как мы уже неоднократно убеждались, такая обратимость образов крайне для Пастернака характерна, думается, что дело все же не в одних только хиазмах. Женщины эти стали невольницами (т.е. рабынями! это в 1901-м-то году и во французской-то колонии) только в воображении автора, сработавшему по контрасту с их вооруженной воинственностью, но в полном соответствии с его собственным комплексом: женщина, вызывающая эротические переживания, должна быть невольницей. Чрезвычайно важен сам образ женщины на коне (не отсюда ли девственность как рыцарь?<sup>115</sup>), маскулинность которого дополнительно оттеняет эротичность всей этой картины. Неназванный конь с его еще более неназванной гривой, женщина на нем, ощущение обнаженного строя...

Если теперь вернуться к эротическим коннотациям собственно творческого акта, то легко убедиться, что и он проходит в полу-

---

<sup>115</sup> Этот образ еще более закрепится два года спустя, поскольку он будет связан с тяжелой физической травмой, глубоко повлиявшей и на душевное развитие подростка:

/141/

Отец задумал картину "В ночное". На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я в прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах.

(Люди и положения)

Заметим, что и эти девушки не были лишены воинственности: по замыслу Л.Пастернака они представляли собой нечто вроде вагнеровских валькирий.

Закат, девушки, во весь опор несущиеся верхом, подросток, тяжелейшим переломом пригвожденный к земле, не в силах сдвинуться, увернуться от летящих на него лошадей...

обморочном состоянии, причем описание его вызывает совершенно недвусмысленные ассоциации. Ср. к примеру:

/142/ Когда я, кончив, кресло отодвину,  
Страница вскрикнет, сон свой победа.  
Она в бреду и спит наполовину  
Под властью ожидания и дождя.

[...]

В такой-то, темной памяти событий  
Глубокий час внушил странице я  
Опомниться, надеть башлык и выйти  
К другим, к потомкам, как из забытья.

(Ремесло, 1928<sup>116</sup>)

Не будем комментировать первую строфу, обратимся сразу к последней. Во-первых, показательна инверсия – это как бы соблазнение наоборот: внушить надо одеться, выйти из забытья и выйти из помещения (ср. также в первой строфе: страница вскрикивает *post factum*). Во-вторых, и это один из главных вопросов, связанных с семантическим комплексом ‘творчество’ у Пастернака, – отсутствие его результата. Творческий акт протекает между автором и страницей (как и в /135/), но где же продукт творчества? где стихотворение? В большинстве случаев, его просто нет и даже соответствующий вопрос задавать едва ли ни неловко: в творчестве важен процесс, а не результат. Процесс же заключается в разрушении, а не созидании, и в этом – чудо творчества. Примечательно, что единственное из евангельских чудес

---

<sup>116</sup> Это стихотворение было впервые опубликовано Г.Суперфином в газете Тартуского университета в 1969 году. Я тогда учился на первом курсе и был поражен вызываемыми им ассоциациями, которые, однако, целиком приписывал собственной испорченности. Кажется, что был-таки прав. В обоих отношениях.

## **Ч.И. Кремнистый путь**

---

Христа, привлечшее специальное внимание поэта – это уничтожение, сожжение смоковницы: “Смоковницу испепелило до тла”<sup>117</sup>. И в этом – чудо:

/143/ Но чудо есть чудо, и чудо есть бог.  
Когда мы в смятеньи, тогда без разброда  
Оно настигает мгновенно, врасплох.

(Чудо, 1947)

Только в самых последних стихах отчетливо проявляется, ранее встречавшийся лишь намеками<sup>118</sup>, мотив результата творческого порыва, спокойного великолепия после (и по причине) разгула стихии: “После вьюги” (1957), “После грозы” (1958) и, особенно, “Когда разгуляется” (1956).

Проблема творца и творения достигает своей максимальной остроты в “Шекспире” (1919). Сонет, “написанный ночью, с огнем, без помарок”, бунтует против своего создателя, чем серьезно озадачивает его и доводит чуть ли не до бешенства. Обращенные к Шекспиру слова сонета настолько примечательны, что следует привести из них обширную выдержку:

/144/

Сонет говорит ему:

“Я признаю

Способности ваши, но гений и мастер,

Сдается ль, как вам, и тому, на краю

---

<sup>117</sup> Заметим, что родственность этого испепеления творческому горению проявляется и в отсутствии огня (ср. выше): чудо есть полное и мгновенное превращение в угли, пепел, дым...

<sup>118</sup> Наиболее явный из которых – “Петербург” (1915).

Бочонка, с намыленной мордой, что мастью  
Весь в молнию я, то есть выше по касте,  
Чем люди, – короче, что я обдаю  
Огнем. Как, на нюх мой, зловоньем ваш кнастер?<sup>119</sup>

Простите, отец мой, за мой скептицизм  
Сыновий, но, сэр, но, милорд, мы – в трактире.  
Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы  
Пред плещущей чернью? Мне хочется шири![...]”

Основные параметры в самохарактеристике сонета – те же, что и у творчества. Он – стихия, молния, он – выше отвратительных филистеров – узников уюта, его место не внутри, не в трактире, даже не в круге своего автора, а снаружи, на просторе, в шири. И вместе с тем, в сонете просматривается вполне отчетливая инфернальность, да он и назван в конце – привидением. Самое же интересное, что Шекспиру, творческой личности, отнюдь это поведение, эти слова и эти претензии своего детища не импонируют: падать нужно в творчестве, но никак не перед его результатами (вспомним, еще раз, полное безразличие Юрия Андреевича по отношению к своему новорожденному сыну). Более того, слова сонета вызывают как бы отрезвление и даже похмелье: то что писалось в едином порыве, с огнем, без помарок, оказалось всего лишь бледным привидением.

**Смерть-эротика-творчество** – это не просто объединяемые общей образностью, но все же различные сферы. Скорее – это различные координаты одного и того же семантического комплекса, причем иногда они настолько слиты, что даже условную границу провести между ними бывает затруднительно:

---

<sup>119</sup> Здесь проявляется тот же семантический комплекс, что и в “Марине Цветаевой” (1929; см. /120/): творческое горение и дым от горения торфа; высокое горение и зловоние табачного дыма.



/145/ И раз сваясь, запеть: “Седой,  
Я шел и пал без сил. Когда-то  
Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток.

В тени безлунных длинных риг,  
В огнях баклаг и бакалеен,  
Наверное, и он – старик  
И тоже следом околет”.

Так пел я, пел и умирал.  
И умирал, и возвращался  
К ее рукам, как бумеранг,  
И – сколько помнится – прощался.

(“Любить, – идти, – не смолкнул гром...”, 1920[?])

Хотя это как будто и не имеет к нашему разговору прямого отношения, но не могу удержаться, чтобы не отметить виртуознейший ритмический ход в первой строфе. Переход от повествования к песне сопровождается скрытой за “лишними словами”, но тем не менее ясно прослушиваемой балладностью (тот же размер – ямб 4343, – что и во второй части написанной в это же время “Заместительницы”, – размер баллад и песен):

/145a/ \* И раз сваясь, запеть: “Седой,  
Я шел и пал без сил.  
Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах.

Но оставим пока песню и обратимся к последней строфе: я пел и [от пения?] умирал, умирая, возвращался как бумеранг к ее [любимой] рукам [которые меня и запустили петь, умирать, возвращаться и т.д.]. Возможно ли отграничить здесь *любовь* от *песни* и от *смерти*, *умирание* от *творчества* и т.д.?

Весьма примечательна и сама песня, поражающая своим

герметизмом даже на фоне не слишком прозрачной поэзии самого Пастернака тех лет. Кто этот *Седой*, к которому она обращена, что это за другой *старик*, который, наверное, “тоже следом околеет”? В песне упоминается голодающий (осажденный? уже завоеванный?) город. Где, когда и кем – из песни не явствует, но слегка проясняется предшествующим контекстом, упоминающим Маргариту. Быть может, это немецкий город фаустовских времен, быть может, это, к примеру, Марбург, а может быть, вовсе и не Марбург. Быть может, это сам Фауст с Маргаритой “с дороги сбились в поцелуях” и в чаще леса заблудились во времени и в пространстве. Не он ее – она его губит, отбрасывая от себя. Но он, привязанный к ней силой грома и песни, любви и вдохновения, смерти и жизни, вечно будет возвращаться к ее рукам. Быть может, это омоложенный после “второго рождения” Фауст в Вальпургиеву ночь вспоминает о себе-старике своей предшествующей жизни. Или это поэт соловей

/146/ (Соловьем над лозою Изольды  
Захлебнулась Тристанова захолодь),

в глухой чаще хватающий Маргариту за руку (“с рукою в руке”/67/)?..

Важно также и то, что эротизм искусства проявляется не только во время творения, но и в процессе восприятия творчества. Мы помним о разрушительности музыки Скрябина, но она же связана с уже знакомыми коннотациями – музыка овладевает, входит внутрь, вызывает полуобморочное состояние:

/147/

Уже в этюдах восьмого опуса или в прелюдиях одиннадцатого все современно, все полно *внутренними, доступными*

## Ч.II. Кремнистый путь

---

*музыке соответствиями с миром внешним, окружающим.*<sup>120</sup> [...] Мелодии этих произведений вступают так, как тотчас же начинают течь у вас слезы [...]. Мелодии, смешиваясь со слезами, текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не от того, что вам печально, а оттого, что *путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно.*

(Люди и положения; курсив мой – М.Л.)

Этот отрывок представляется нам чрезвычайно важным, поскольку в нем, по сути дела, Пастернак дает описание основного механизма собственного творчества. Музыка – вообще искусство – самостоятельного значения не имеет, оно не созидает, а разрушает. Смысл его – в дейксисе – прямой (и чем прямее, тем лучше) связи между миром внешним и миром внутренним. Искусство тем глубже и безошибочнее проникает внутрь, чем больше и стремительнее оно отвергает себя. Зерно не даст всхода, если не умрет, процитирует Пастернак, по несколько иному, правда, поводу<sup>121</sup>. Настоящее искусство несет в себе самоотрицание и саморазрушение. Так появляется образ созидающего иконоборца, укрошенного Савонаролы:

/148/

Хотя все вспышки нравственного аффекта разыгрываются внутри культуры, бунтовщику всегда кажется, что его бунт прокатывается на улице, за ее оградой.[...] долговечнейшие образы оставляет иконоборец в тех редких случаях, когда

---

<sup>120</sup> Вспомним пастернаковскую трактовку рифмы (см. 6.5.)

<sup>121</sup> Возможно, что одной из причин разочарования Пастернака в Скрябине был переход последнего от веселой и разрушительной музыки к серьезной созидательности – синтезу – позднего творчества. Важно также отрицательное отношение Скрябина к музыкальным импровизациям Пастернака, в то время как именно они в максимальной мере соответствовали пастернаковской эстетике: рожденные под непосредственным впечатлением от внешнего импульса (Пастернак описывает это), они мгновенно воздействуют на слушателей и умирают.

он рождается не с пустыми руками. [...] Предела культуры достигает человек, таящий в себе укрощенного Саванаролу. Неукрощенный Саванарола разрушает ее.

(Охранная грамота)

И здесь нельзя не заметить, как Пастернак стремится оказаться по обе стороны осажденной культуры: творческая личность находится внутри нее, но ему должно казаться, что он на улице, за ее оградой; ему должно казаться, что он разрушает, а он – творит. Дейксис – основной механизм искусства – сам по себе не имеет никакого смысла: в сигнификативной сфере ему ничто не соответствует, он характеризуется другими параметрами, в первую очередь – скоростью (“*тотчас же* начинают течь у вас слезы”) и силой.

Сила для Пастернака – одна из основных эстетических категорий:

/149/

Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии и других памятниках изображается сильная страсть, мы недооцениваем содержания. Их тема шире, чем эта сильная тема. Тема их – тема силы. Из этой темы и рождается искусство. Оно более односторонне, чем думают.

(Охранная грамота)

Но сила же есть и категория этическая. “Нравственности учит вкус, вкусу же учит сила”, – весьма странные слова в устах бывшего марбуржца, вспоминающего свое прошлое, и человека, с иронией относящегося к нищезанству (хотя бы у того же Скрябина). Правда, в отличие от Ницше, сила у Пастернака не только не вытекает из инстинкта, но и оказывается прямо противоположной ему – на ней, силе, в частности, основывается “возвышенное отношение к женщине”, или, другими словами, страдате-

## Ч. II. Кремнистый путь

---

льность. Этика основана на эстетике<sup>122</sup>. Эстетика – на силе. А на чем основана сила? Или – в практическом аспекте – где ее взять? В соответствующем пассаже “Охранной грамоты” никаких прямых указаний на этот счет не содержится. Более того, обнаруживается, что не только сила нужна для чего-то, но и, напротив, – она сама – нуждается:

/150/

Собственно, только сила и нуждается в языке вещественных доказательств. Остальные стороны сознания долговечны без замет. У них прямая дорога к воззрительным аналогиям света: к числу, к точному понятию, к идее. Но ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силе, длительной лишь в момент явления.

(Охранная грамота)

Искусство основано на дейксисе (“языке сопроводительных признаков” – это фактически и есть определение шифтера, гораздо более точное, чем обычное “подвижные определители”), выражающем силу, и противостоит, в первую голову, науке, основанной на сигнификации (числе, точном понятии, идее). Но где взять силу для выражения силы? Оказывается, что она приходит сама, нужно ей отдаться, довериться ее величию. Это – буря, стихия, вихрь:

/151/

Когда же явилась “Сестра моя жизнь”, в которой нашли выражение совсем несовременные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно

---

<sup>122</sup> В противоположность Когену, основывавшему этику на праве. Ср.: Лазарь Флейшман. Накануне поэзии: Марбург в жизни и в “Охранной грамоте” Пастернака. (В печати.) Я глубоко признателен проф. Л.Флейшману, который предоставил мне возможность ознакомиться с этой работой и пытался предостеречь от многих рискованных и просто ошибочных истолкований.

безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали.

(Охранная грамота, 1930)

Здесь Пастернак, если воспользоваться его же выражением, немножко несет лишнее. Если бы ему было ну совершенно уж безразлично, как называется эта сила, то, вероятно, мы бы не встретились у него с тем, что выше было названо экстремальным проявлением безыменного стиля, а в данном контексте хотелось бы назвать обращенной второй заповедью<sup>123</sup> или, попросту говоря, табу. Ведь с дейктичностью более тесно, чем экстремальная безыменность, связана экстремальная глагольность (ср. 2.7). Так что соображениями лишь стилистического порядка этого не объяснить. Важны и семантические параметры: что табуируется. “Приходил по ночам” и т.д. – имя все не названо. Если мы систематизируем эти случаи, то выяснится, что все они так или иначе связаны с творческой силой. Запрет отчасти снимается в “Пяти повестях” (1919-21), и, в первую очередь, в “Мефистофеле”, где дьявол, правда в косвенном падеже и в метонимической конструкции, но все же назван.

Как и в “Метели”, здесь противостоят две силы: обыватели (“бестолковые”) и творческая стихия. В первых четырех строфах идут привычные уже синтактико-семантические намеки и прятки: это и ломящиеся в окна спален ливни, и вихрь, велосипедом летающий по комодам, это, наконец, “пруды, природа и просторы” (причем как и в “Метели”, стихия имеет своих агентов и в домах, где “взлетают шелковые шторы”) – все это днем. Вечером, в

---

<sup>123</sup> Коли уж речь зашла об этих материях, то следует обратить внимание на постоянное, едва ли не демонстративное нарушение и первой заповеди (это которая насчет кумира), причем проходящее через все творчество: “Музыка была для меня *культ*ом, то есть *разрушительной точкой*” (Охранная грамота; курсив мой – М.Л.); Скрябин – “бог и кумир мой” (Люди и положения); кумиром (“сверхчеловеком”) был Коген и т.п.

## Ч. II. Кремнистый путь

---

преддверья ночи – времени творчества – тень<sup>124</sup> оживает:

/152/ В чулках как кровь, при паре бантов,  
По залитой зарей дороге,  
Упав, как лямки с барабана,  
Пылили дьяволы ноги.

Казалось, захлестав из низкой  
Листвы струей высокомерья,  
Снесли б весь мир надменность диска  
И терпит только эти перья.

Считая ехавших, как вехи,  
Едва прикладываясь к шляпе,  
Он шел, откидываясь в смехе,  
Шагал, приятеля облапя.

И это в нем главное – веселье, озорство, творчество, противостоящие унылому миру “бестолковых”. Вспомним, наконец, разрушительную музыку Скрябина /129/, смелую до мальчишества. шаловливо стихийную и свободную, как падший ангел. Он -- ангел залгавшийся, но он же и ангел оболганный,– узники уюта, полицейские крючки, шаловства не прощают:

/153/ Я знал, что пожизненный мой собеседник,  
Меня привлекая страшной из тяг,  
Молчит, крепясь из сил последних,  
И вечно числится в нетях.

---

<sup>124</sup> Примечательно, что тень пугает *коней* бестолковых: ср., с одной стороны, выше о конях, а с другой стороны, /153/ о каждом новом женском взгляде.

Я знал, что прелесть путешествий,  
И каждый новый женский взгляд  
*Лепечут о его соседстве*  
*И отрицать его велят.*<sup>125</sup>

[...]

Зачем же, земские ярыги,  
И полицейские крючки,  
Вы обнесли стеной религий  
Отца и мастера<sup>126</sup> тоски?

Зачем вы выдумали послух,  
Безбожие и ханжество,  
Когда он лишь *меньшой из взрослых*  
*И сверстник сердца моего.*

(Баллада, 1916, 1928; курсив мой – М.Л.)

Меньшой из взрослых – мне кажется, что эти слова объясняют многое. Дело в том, что для Пастернака детство – отнюдь не идиллический период жизни. Детство трагично и порочно:

/154/

В возрастах отлично разбиралась Греция. Она остерегалась их смешивать. Она умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро. Как

---

<sup>125</sup> В этих словах – об одновременном лепете и отрицании – можно увидеть обоснование безыменного стиля. Цель его близка к анаграммам у Мандельштама, но само различие в способе ее достижения весьма показательно. У Пастернака это намек, отсылка – т.е. дейксис; у Мандельштама – присутствие в тексте слова, не представленного в нем своей материальной оболочкой.

<sup>126</sup> Вспомним, что именно так сонет обращается к Шекспиру (все стихотворение строится на инверсии отношений). В обоих случаях *мастер* имеет значение не ‘виртуоз’ (т.е. ‘мастер своего дела’), а ‘творец’ и ‘хозяин’.



## Ч.II. Кремнистый путь

---

высока у ней эта способность, видно из ее *мифа о Ганимеде* и из множества сходных. [...] Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядную, мгновенно обозримую горсть. [...] И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, *должна быть пережита и смерть*.

(Охранная грамота; курсив мой – М.Л.)

Детство – это сумеречная зона, где нет четких границ между жизнью и смертью<sup>127</sup>, равно как и отчетливых границ между планами<sup>128</sup> :

/156/

[...] на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что *эту обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока*.

(Люди и положения; курсив мой – М.Л.)

Самому из этой сумеречной зоны выбраться почти невозмож-

---

<sup>127</sup> При всех различиях между поэтическими мирами Пастернака и Мандельштама, этот мотив в высшей мере важен и для последнего:

/155/ О, как мы любим лицемерить  
И забываем без труда,  
То, что мы в детстве ближе к смерти,  
Чем в наши зрелые года.

Тем не менее, смысл этого мотива существенным образом различается: если для Пастернака он свидетельствует о том, что “детство замкнуто и самодостаточно”, то для Мандельштама, напротив, о единстве и замкнутости жизненного цикла, начальная точка которого есть его же конечная точка и *vice versa*.

<sup>128</sup> Ср. в этой связи также стихотворение “Я рос. Меня как Ганимеда...” (1913, 1928): Ганимед-лебедь (явная и в высшей мере примечательная отсылка к Леде и лебедю), летящий в грозящих смертельной опасностью объятиях орла, предвосхищает образ девы в объятиях дракона.

но – выход видится один – самоубийство. Нужен проводник. Лучше всего, чтобы он принадлежал и миру взрослых, и миру детства одновременно. Кажется, что меньшей из взрослых и сверстник сердца подходит для этой роли идеально. И он выводит из сумеречной зоны – в ночь, время стихии и творчества.

Так же, как и эпизод с погромом, эти воспоминания не вошли в “Охранную грамоту”, где, вообще говоря, о детстве сказано более подробно, нежели в “Людах и положениях”<sup>129</sup>. Думается, что дело не в том, что 1929-31 годах эта тематика не представлялась Пастернаку важной, а в том, что об этом еще рано было говорить в прошедшем времени. Обморок здесь эвфемизм, тем более очевидный, что приведенный пассаж идет сразу вслед за заявлением: “Сколько раз в шесть, семь, восемь лет я был близок к самоубийству”. Смерть – не цель, а средство<sup>130</sup>. Для того, чтобы возродить в себе обаятельную и прелестную сущность (ср. выше о душе) необходимо сначала умереть или, по крайней мере, обмереть. С этим же связан и постоянный у Пастернака мотив второго рождения и – шире – представление о том, что “терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет”. Эти слова в “Людах и положениях” идут сразу вслед за описанием погрома у Филиппа в качестве своего рода резюме случившегося.

---

<sup>129</sup> В “Охранной грамоте встречаем лишь довольно глухие упоминания об этом:

/157/

Есть необозримый круг явлений, вызывающих самоубийства в отрочестве. Есть круг ошибок младенческого воображения, детских извращений, юношеских голодовок [...] Я побывал в этом кругу и позорно долго пробыл...

<sup>130</sup> А творчество, приводящее к смерти, оказывается, таким образом, средством средства. Хотя тема творчества как смерти проходит через всю поэзию Пастернака, она всякий раз подается как нечто совершенно неожиданное: “О, знал бы я, что так бывает...” – казалось бы после “Так пел я, пел и умирал” должен был бы знать. Но нет – после второго рождения предшествующая жизнь забывается (поэтому у Пастернака всегда речь идет только о втором, а не третьем, четвертом и т.д. рождении).

## Ч. II. Кремнистый путь

---

“Любите существование вещи больше самой вещи”, – сказал Мандельштам. У Пастернака – прямо противоположно: существованию противостоит жизнь (не только в смысле банального трюизма: обыватели не живут, а существуют, но и в поэтическом и, если угодно, онтологическом смысле). Источник жизни – в смерти. (Ср. в этой связи странные слова Пастернака о том, что самоубийство Клейста – от “поклонения жизни” – он знал, что говорил.) Смысл смерти – в жизни. В жизни как в творческом процессе, а не в статическом существовании. “Сестра моя – жизнь”. Чья сестра? Пастернака? Его лирического героя? Источником заглавия сборника, как известно, были слова величайшего жизнелюба Св. Франциска Ассизского о сестре-смерти.

В заключение совсем уже коротко о том, как в позднем творчестве этот семантический комплекс (который, конечно же, никуда не делся) взаимодействует с религиозными мотивами и христианской образностью.

Здесь выделяются два основных механизма обращения с ним: его реинтерпретация и расширение. Первый проявляется в том, что меняется полярность: сатанинская сила творчества воспринимается (сохраняя, однако, все свои характеристики) как божественная, кощунство – как церковность. Наиболее очевидная попытка такого рода – пассаж о самых кощунственных стихах молодого Маяковского<sup>131</sup> :

---

<sup>131</sup> Кощунственности которых, однако, далеко до пастернаковской. Постоянное у раннего Маяковского самоотождествление с Христом (особенно с Христом распятым) проявляется и в использовании евангельского повествования и системы образов для осмысления и кодификации собственного образа (именно это и называет Пастернак “пародическим построением” в поэмах Маяковского). У Пастернака дело обстоит гораздо серьезнее: не только лирический герой его, но и сам Христос у него оказывается связанным с нечистой силой; во всяком случае, у них общие враги: первосвященник, преследовавший Христа, преследует и лирического героя “Баллады” в ее редакции 1928 года, “страшнейшей из тяг” связанного с дьяволом (ср. 153):

/158/

Нельзя отделаться от литургических параллелей. “Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, ничтоже земное в себе да помышляет. Царь бо царствующих и господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным”.

В отличие от классиков [...] Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности [...]. Эти залежи древнего творчества подсказали Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта.

Очень хорошо, что Маяковский и Есенин не обошли того, что знали и помнили с детства [а с детством, мы помним, связаны не только церковные распевы – *М.Л.*], что они подняли эти привычные пласты, воспользовались [! – *М.Л.*] заключенной в них красотой и не оставили ее под спудом.

(Люди и положения)

No comment.

Действие второго механизма можно проследить на примере “Когда разгуляется” (1956): весь комплекс творческой силы включается в более обширный комплекс – вечность. Осада снимается (во всех значениях этого слова), внутренний и внешний мир отождествляются – микрокосм церкви содержит в себе макрокосм вселенной и вечности, и напротив, сама природа – собор:

/159/ В церковной росписи оконниц  
Так в вечность смотрят изнутри  
В мерцающих венцах бессонниц  
Святые, схимники, цари.

---

... На розыск Кайяфы  
Отвечу: путь мой был тернист.  
[...]  
Я – черная точка дурного  
В валящихся хлопьях хорошего.

Как будто внутренность собора  
Простор земли, и чрез окно  
Далекий отголосов хора  
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,  
Я службу долгую твою,  
Объятый дрожью сокровенной,  
В слезах от счастья отстою.

В высшей мере примечательно, чтобы не сказать символично, что, кажется, впервые образ “внутренней вечности” появляется в стихах из романа во внутреннем монологе Марии Магдалины. Свое прошлое Магдалина вспоминает в образах, связанных у Пастернака с творчеством:

/160/           ...раба<sup>132</sup> мужских причуд,  
Была я душой *бесноватой*  
*И улицей был мой приют*”.<sup>133</sup>

Далее появляется образ ломки перегородки между внутренним и внешним миром, однако дается он с двойной инверсией. Вспервах, разбивается она как бы изнутри:

Я жизнь свою, дойдя до края,  
Как алавастровый сосуд,  
Перед Тобою разбиваю,

---

<sup>132</sup> Вспомним о невольницах.

<sup>133</sup> Фразеологизм “уличная женщина” приобретает здесь, и в семантической системе Пастернака вообще, дополнительный смысл, особенно явный в сочетании с *бесноватостью*; вспомним, например, о “бесноватой округе” в “Метели”.

а во-вторых, разбивает ее та, чье место было снаружи, на улице. Теперь у нее есть место и для вечности:

Когда б ночами у стола  
Меня бы вечность не ждала,  
Как новый, в сети ремесла  
Мной завлеченный посетитель.

(Магдалина I, 1949; курсив мой – М.Л.).

В пространственном отношении вечность оказывается внутри греховного мира, она завлечена туда и опутана сетями, она в плену (ср. выше о пленницах и узниках). Позже Пастернак даст ставшую классической формулу, характеризующую положение художника в мире: “Вечности заложник у времени в плену”.

Не будем, однако, забывать, что в то же время, что и “Когда разгуляется” Пастернак пишет и “Вакханалию” (1957) состоящую в интересующем нас отношении из двух неравных частей: две первые строфы и все остальное. Осада снята, но никакого отождествления мира внутреннего, христианского, церковного и внешнего – мира вьюги, бурана, творчества, вакханалии и черно-книжия нет и быть не может. С какой симпатией, теплотой, чуть ли не тоской написаны первые строфы (заметим, кстати, что здесь, как и в “Сказке”, когда ему надо дать осязаемый образ вечности, Пастернак переходит к именному стилю), но сам-то лирический герой целиком принадлежит другому миру<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Правда, в отличие от обыкновенного (ср. в этом смысле особенно “Спекторский”), лирический герой дается здесь не в 1-ом, а в 3-ем лице, что, очевидно, должно знаменовать известное дистанцирование автора от своего героя.

## Прощание в пути (К читателю)

*С колен поднимется Евгений,  
Но удаляется поэт...*

Углубившись в сдвоенный лабиринт, мы проделали, дорогой читатель, некий путь и выбрались в некое место. Ба! да не мы здесь первые. Эти полуистлевшие останки со всей недвусмысленностью свидетельствуют о том, что на этом пути мы – вовсе не первопроходцы. Что ж, путнику, отправившемуся на поиски не суетной славы, но истины, всегда бывает радостно убедиться в том, что дорога, им избранная, не является столь уж пустынной...

Ну, что ж – пора и нам прощаться, отныне пути наши расходятся. Напутственных слов не будет, подведения итогов тоже. Вместо этого выпьем-ка лучше на посошок по стаканчику денатурата и посмотрим, что же написано на пергаменте, который мертвой хваткой сжимают пальцы нашего незнакомца-предшественника. Так, таблица:

<b>Мандельштам:</b>	<b>Пастернак:</b>
именной стиль	влавольный стиль
симметрия	антисимметрия
статика	динамика
пространство	время
разграниченность	"поверх барьеров"
абсолютность	релятивизм
идеал: кристалл	идеал: поток
торжествующий смысл (м.р.)	торжествующая сила (ж.р.)
и т.п.	и т.д.

Неправда ли, путь, проделанный нашим предшественником, если и не абсолютно совпадает с нашим, то, во всяком случае, весьма к нему близок? Вся совокупность выявленных им сходств и различий складывается, так же как и у нас, во вполне определенную картину. Можно сказать, что творчество Мандельштама и Пастернака характеризуется не отдельными расхождениями, но что сами доминанты их творчества диаметрально противоположны друг другу.

Впрочем я снова заговорился. Между тем я давно уже замечаю, что ты, мой прозорливый читатель, хочешь задать два вопроса весьма принципиального свойства.

**Первый.** Неужели все так неотвратно взаимосвязано? Неужели существует какая-то поистине роковая предопределенность, согласно которой, уж если употребил глагольный стиль, то все – пролавай душу дьяволу (или, что, в сущности, то же самое, напротив: продался дьяволу – все, сторонись существительных, именной стиль тебе отныне заказан)?

**Второй.** Неужели у Мандельштама и Пастернака нет-таки ничего общего – одни различия? Не потому ли мы видим эти различия, что ищем лишь их, в то время как поиск сходств дал бы и соответствующие (противоположные) результаты?

Прежде всего позволь заметить, что ни о какой продаже души дьяволу (или кому бы то ни было еще) у нас не было и речи; сама такая постановка вопроса представляется мне дикой. Теперь по существу дела. Когда мы обнаруживали различного рода связи и соответствия между отдельными особенностями поэтической техники и элементами поэтического мира, то мы вообще сторонились каких бы то ни было утверждений (или хотя бы предположений) относительно *характера* этих связей: мы констатировали лишь их *наличие*. Поэтому и вывода о жестком детерминизме или каузальности отмеченных связей делать не приходится.

Сформулируем, поэтому, твой вопрос несколько иначе:



возможна ли иная комбинация соответствий, иная интерпретация отдельных элементов? На этот вопрос следует дать, очевидно, положительный ответ. Мы пришли к выводу, например, что в основе поэтики Пастернака лежит дейксис – он определяет и глагольность, и динамизм его поэзии и т.п. Так вот, дейксис может иметь и принципиально иное значение, нежели то, которое мы описали у Пастернака.

Клайву С. Льюису, религиозному писателю, филологу и очень тонкому мыслителю в области философии языка, удалось обнаружить и опубликовать “Письма Баламута”<sup>135</sup>, – собрание посланий опытного беса-искусителя своему начинающему собрату, так что мы, можно сказать, имеем здесь дело со свидетельством из первых рук. Оказывается, что, во-первых, в Преисподней существует специальная филологическая служба: “Наши филологи хорошо поработали над человеческим языком” (с. 74). Во-вторых, дух-искуситель должен всячески отвлекать своего подопечного от настоящего времени – наиболее актуального и дейктичного из времен (с. 20): и страхи, и радости человеческие не должны быть связаны с непосредственным переживанием “этой весны”, “этого утра” etc – т.е. с дейксисом. Хотя представитель силы тьмы, деструкции и искажения выражается нарочито пугано, представляется, что за всем этим стоит вполне определенная и отнюдь не столь уж оригинальная концепция, касающаяся соотношения времени и вечности. Вечность не связана ни с прошедшим, ни с будущим, но исключительно с настоящим: прорыв в вечность возможен только *сейчас*. Думается, что и пастернаковские формулы типа *моментальности навек* имеют к этой концепции самое прямое отношение. Во всяком случае тут есть над чем задуматься.

Теперь относительно твоего второго вопроса. Вот здесь, мне кажется, ты уже совершенно прав. Более того, при внимательном чтении обнаруживается, что и наш материал позволяет сделать

---

<sup>135</sup> К.С.Льюис. *Любовь. Страдание. Надежда*. Москва, 1992 (дальнейшие ссылки на это издание – в тексте).

ряд нетривиальных выводов, касающихся *глубинной* общности поэтических систем Мандельштама и Пастернака.

Прежде всего, следует, как бы это парадоксально ни звучало, отметить известную относительность одной из центральных для нас антитез *кристалла* и *потока*. Начнем с Мандельштама. “Божественная комедия” Данте для Мандельштама – идеал поэтического текста. Характеризует он ее в следующих выражениях:

Вникая по мере сил в структуру *Divina Commedia*, я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, – не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы.

(Разговор о Данте, 1933)

Уже здесь появляется тема динамики, “безостановочной тяги”, которая будет развернута несколько ниже:

Научное описание дантовой “Комедии”, взятой как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи.

Самое примечательное здесь то, что поток метаморфоз не только не противоречит кристаллической сущности “Божественной комедии”, но непосредственно вытекает (sic!) из нее. Мы отмечали и противоположную тенденцию: безостановочный поток глагольного стиля, характерный для Пастернака, закономерно приводит к возрастанию конструктивного начала в тексте, к формульности (ср. 5.2 и 7.2), т.е., по сути дела, – к кристалличности.

В чем здесь дело: в реальном сближении поэтических систем двух авторов, или в проявлении каких-то общих (и потому в

**P.S.**

---

своей банальности малоинтересных) закономерностей, типа “противоположности сходятся”, судить не берусь.

Далее может быть отмечена глубинная и у обоих авторов не вполне последовательная и артикулированная разделенность субъекта речи, лирического “я” на его женское и мужское начало. У Манделъштама это, соответственно, *Психея* и *Логос*, у Пастернака – *душа* и *инстинкт*. Что это? Черты, сближающие творчество лишь наших авторов, или же здесь мы приближаемся к какому-то подобию стратификации личности в духе аналитической психологии Юнга?

Все эти и еще многие другие, не менее захватывающие и животрепещущие проблемы, тебе, мой дорогой читатель, решать придется уже самому. А мне пора возвращаться. Темнеет.

Тарту, 1976 – Стенфорд, 1993

**P.S.**

Как уже было сказано в Предисловии, при подготовке настоящего сочинения к изданию публикации, вышедшие в свет после 1976 года, за редчайшими исключениями не учитывались. За эти годы появилось большое количество статей и монографий, своевременное знакомство с которыми несомненно улучшило бы качество этой книжки (особенно это касается пастернаковской ее части). В первую голову я имею в виду хорошо известные компетентному читателю работы П.Альберга Йенсена, В.С.Баевского, Б.М.Гаспарова, М.Л.Гаспарова, Г.А.Левинтона, М.Окутюрье, Е.Б.Пастернака, Е.В.Пастернак, К.М.Поливанова, О.Ронена, Р.Д.Тименчика, В.Н.Топорова, Й.Ужаревича, Б.А.Успенского, Е.Фарыно, Л.Флейшмана и др.

Особенное впечатление производит сборник “Быть знаменитым некрасиво” (Пастернаковские чтения, выпуск I. Москва, 1992), составленный почти исключительно из превосходных работ, многие из которых прямо перекликаются с рассмотренными нами темами. Достаточно сказать, что открывается сборник эссе С.С.Аверинцева “Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления” (с. 4–9), в котором автору потребовалось пространство всего лишь нескольких страниц, чтобы сделать ряд глубоких выводов, касающихся жизни и творчества названных поэтов.

Отметим также исследования В.С.Баевского “Три эпохи Бориса Пастернака” (с. 33–42) и Вяч. Вс. Иванова “О теме женщины у Пастернака” (с. 43–54). В первом из них впервые предлагается научная периодизация творчества поэта, основывающаяся на динамике его внутренних параметров, а не на случайностях биографических данных. Во втором содержится целый ряд глубоких и тонких наблюдений, во многом дополняющих наш анализ сексуальных мотивов у Пастернака. Весьма любопытны также наблюдения А.Юнгтрен о ноздревщине у Пастернака (“Гоголь и Пастернак”, с.143–153)<sup>136</sup> и др.

Однако наиболее важной для нас представляется статья А.К.Жолковского “О трех грамматических мотивах Пастернака” (с. 55–66), особенно ее последний раздел: “Переносный залог «вовлечение третьего участника»”, позволяющий существенным образом уточнить и дополнить наши наблюдения, касающиеся глагольности Пастернака. А.К.Жолковский убедительно показывает, что усиление глагольности в поэтике Пастернака приводит, в частности, к образованию новых глагольных валентностей, т.е., по сути дела, к образованию нового, не предусмотренного стандартной русской грамматикой, залога.

<sup>136</sup> А.Юнгтрен отмечает, что “Определение творчества” начинается с описания Ноздрева (“Разметав отвороты рубашки...”; см. /116/). Наблюдение примечательное! Ноздрев – пошляк и врун. Врет, по Пастернаку, и искусство, но не обманывает, а несет лишнее /52/.

## P.P.S.

К сожалению, просмотр новейших публикаций связан не только с такого рода радостными переживаниями и открытиями.

Времена, когда поэтов травили за несоответствие их творчества принципам народности и партийности как будто бы уже прошли. Нынешние блюстители чистоты рядов выносят свои суровые обвинения, апеллируя к высоким идеалам православия, самодержавия и народности. При этом православность понимается ими не столько в религиозном, сколько национально-идеологическом смысле, (само)державность трактуется в духе самого примитивного советского империализма, а суждения о народности произведения выводятся из анкетных данных автора и его окружения<sup>137</sup>.

Еще более огорчительно, что духом фундаментализма оказались заражены и вполне приличные, казалось бы, авторы. Привычка подходить к произведениям искусства с позиций идейности (какого бы рода идейность при этом ни имелась в виду) – есть свойство ленивого ума и поработанного сознания. Тенденциозность в искусстве (равным образом, как и в науке) – это разновидность игры в поддавки: исходные положения выдаются за искомое.

Жак Маритен – крупнейший теолог нашего столетия и, кстати сказать, знаток и большой ценитель русской религиозно-философской мысли “серебрянного века”, подходит к теме

---

<sup>137</sup> Не лишено любопытства и то обстоятельство, что сама формула “Православие. Самодержавие. Народность” имеет, по мнению такого знатока русской культуры, как проф. Б.А.Успенский, весьма сомнительное происхождение: С.Уваров вывел ее из лозунгов Французской революции “Свобода. Равенство. Братство”. При этом *народность* подменяла собой *братство*, *самодержавие* – *равенство*, а *православие* – *свободу*. Стоит ли говорить о том, как далеко все это от подлинного православия.

“христианское искусство” вполне в мандельштамовском духе (ср. 9.2)<sup>138</sup>. Христианское искусство – это не поделки на заданную тему с использованием заранее выработанной художественной техники. Критериями христианскости произведения искусства не могут быть ни его тематика (пусть даже оно будет посвящено самым религиозным и высокоморальным темам), ни завещанная традицией система образов и художественных приемов, ни, наконец, сколь угодно искренняя набожность его автора. Единственными гарантами христианского искусства являются свобода художника, его ответственность перед собственным талантом и создаваемым произведением, поскольку и свобода, и талант – от Бога. Бог – истинен, а истина не играет в поддавки ни в науке, ни в искусстве<sup>139</sup>.

Мне было бы крайне досадно, если мои наблюдения над “де-

<sup>138</sup> Ср. /91/ и далее:

Христианское искусство свободно [...]. Христианство стало в совершенно свободное отношение к искусству, чего ни до него, ни после него не сумела сделать никакая человеческая религия.

(Пушкин и Скрябин, 1919 [?])

<sup>139</sup> Сказанное, разумеется, не может быть истолковано как пренебрежительность по отношению к традиции вообще и художественной традиции в частности. Традиционное искусство, например, фольклор, дало миру множество величайших творений. То же самое может быть сказано и о других типах канонического искусства (таково, к примеру, искусство Средних веков; достаточно в этой связи вспомнить “Песнь о Роланде” или “Слово о полку Игореве”, Собор Парижской Богоматери или “Троицу” Андрея Рублева). Одна и та же традиция может и вдохновлять художника, и сковывать его. Все дело в отношении к ней. Фундаментализм, требующий от художника безоговорочного подчинения традициям (при этом, как правило, речь идет о традициях весьма отдаленного прошлого), в принципе враждебен искусству, причем не только по причинам идеологического, но и чисто стилистического характера. Фундаментализм – это всегда стилизация, а зачастую и просто подделка (в значительном большинстве случаев то идеальное прошлое, которое стремятся восстановить фундаменталисты – не важно, христианские ли, исламские ли, иудаистские или синтоистские, – в действительности никогда не существовало). Поэтому то, что выдает себя за фундаменталистское искусство, в действительности представляется сугубым стилизаторством.

монической” поэтикой Пастернака могли бы быть использованы для новых нападков на поэта. Я глубоко убежден в том, что перед лицом вечности пастернаковский продрогший воробышек представляет неизмеримо большую ценность, чем все паучьи права и угрюмое ханжество новомодных ревнителей древнего благочестия.

Ты в ветре, веткой пробуящем,  
Не время ль птицам петь,  
Намокшая воробышком  
Сиреневая ветвь!

Слова поэта – его дела. Пастернак и Мандельштам не были ни великими праведниками, ни великими грешниками, но, всего лишь, великими поэтами. А в каждом поэте есть что-то от соловья-разбойника (по Пастернаку) или от разбойника и жаворонка (по Мандельштаму):

Рядом с готикой жил озоруючи  
И плевал на паучьи права  
Наглый школьник и ангел ворующий,  
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,  
Рядом с ним не зазорно сидеть:  
И пред самой кончиною мира  
Будут жаворонки звенеть.

## *Содержание*

<b>К читателю .....</b>	<b>5</b>
<b>0. Предварительные замечания (1993) .....</b>	<b>12</b>
<b>Часть I. Камень и губка .....</b>	<b>17</b>
1. Предварительные замечания (1976) .....	18
2. Именной и глагольный стиль .....	22
3. Ритм и синтаксис .....	39
4. Стихосложение .....	46
5. Слово и конструкция .....	52
6. Сюжет и композиция .....	64
7. Имя и глагол .....	80
8. Текст и черновик .....	91
<b>Часть II. Кремнистый путь .....</b>	<b>93</b>
9.1 Слово и дело .....	94
9.2 Поэтика воплощенного слова .....	95
9.3 Вальс с чертовщиной .....	123
<b>Прощание в пути (К читателю) .....</b>	<b>166</b>
<b>P.S. ....</b>	<b>170</b>
<b>P.P.S. ....</b>	<b>172</b>



