

ГРЕЧЕСКАЯ ГУБКА НА ЗЕЛеной СКАМЕЙКЕ
В "ВЕСНЕ" ПАСТЕРНАКА

Е. Фарино

I

По наблюдению Смирнова /1985: 152--154, примечание 76/, мотив "губки" вводит в контекст триптиха "Весна" из "Поверх барьеров" /Пастернак 1965: 88--90/ учение Заратустры "О любви к ближнему" /Ницше 1981: 49/:

Я учу вас о друге и переполненном сердце его. Но надо уметь быть губкою, если хочешь быть любимым переполненными сердцами.

Мотивы же "зеленой садовой скамейки" и "клеяких почек" включают в контекст "Весны" встречи Мышкина с Аглаей и Настасьей Филипповной в Павловском парке /Достоевский 1973; 8: 285--286, 299, 351--364, 381--382/ и первую встречу Алеши и Ивана /Достоевский 1976, 14: 209--210/. Комментируя отсылки к "Идиоту" и "Братьям Карамазовым", Смирнов говорит /1985: 153/:

"Объединяя реалии, взятые из двух произведений Достоевского, Пастернак вкладывает в эти предметы один и тот же виталистический смысл и тем самым намекает на инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемой и не подлежащей досрочному обрыву "живой жизни".

Действительно, Аглая пылко убеждает Мышкина, что Настасья Филипповна его "одного она любит!" и что "Она убьет себя на другой день, только что мы обвенчаемся" /Достоевский 1973, 8: 363/, а Иван собирается "в Европу съездить, /.../ и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники"- и

определяет срок своей жизни: "встретимся до тридцати-то лет, когда я от кубка начну отрываться. Отец вот не хочет отрываться от своего кубка до семидесяти лет, до восьмидесяти даже мечтает, /.../. Но до семидесяти подло, лучше до тридцати" /Достоевский 1976, 14: 210--211/.

Вводя диалог между Достоевским и Ницше, Пастернак подразумевает, несомненно, учение Заратустры "О свободной смерти" /Ницше 1981: 58/:

"Многие умирают слишком поздно, а некоторые слишком рано. Еще странно звучит учение: "умри во-время!"

Умри во-время; так учит Заратустра.

Конечно, кто никогда не жил во-время, как мог он умереть во-время? Ему бы лучше никогда не родиться! -- Так совету я лишним людям".

Однако, Пастернак -- не сторонник этого постулата, хотя смерть и не исключается из его системы. Так, во втором стихотворении предлагается иной 'выход' -- не 'смерть', а 'перерождение-воскресение':

"Весна! Не отлучайтесь
К реке на прорубь. В городе
Обломки льда, как чайки,
Плывут, крича с три короба"..

где "лед" локализован не на "реке", а в "городе", "короба" означают собой 'гробы', но "чайки", будучи устойчивым Пастернаковским мотивом, соотносящимся с 'душой', "кричат", что соответствует возрождению 'души' и носит трансформирующий творческий характер, а число "три" снимает с "коробов"- 'гробов' их материальный аспект и переводит в ранг 'духовной цельности' /ср. позже, в строфе 4, трансформацию "чаек" в "пену буревестников" -- "кружки синевы со льдом" со значением бессмертного божественного духовного напитка, в том числе и поэтического, откуда и мотив: "дом Кругом затоплен песнью", т.е. мотив экстатического состояния/.

Второе стихотворение "Весны" относится к первому как план содержания к плану выражений: то, что происходит во втором, а затем и в третьем, занимает позицию содержания, выжимаемого из 'поэзии-губки-влаги', и реализуется в виде наркотизирующего напитка /"Вам дурно станет"/ и поэтического транса /затопляемый "песнью" "дом" -- Пастернаковский "дом"- 'локус поэта'; одновременно тут сдвигается и смысл слова "топить": 'заливать' и 'жечь' -- ср. последовательность мотивов "огарки", "затеплен" ---- "затоплен" ---- "февраль горит, как хлопок, Захлебнувшийся в спирту. Белым пламенем"/. С одной стороны, это значит, что во втором стихотворении выводится прежде подспудная эквиваленция "губка" -- 'Заратустра' или "губка" -- 'хаома' /авест., от hav -- 'выжимать'/, поскольку, согласно иранской мифологии, Заратустра -- сын Пурушаспы, выжавшего священный сок хаомы, а хаома -- растение, из которого выжимается галлюциногенный сок, сам этот сок и персонифицирующее его божество, при этом само название хаома толкуется как 'преодолевающий смерть', а его действие проявляется в перевернутом восприятии мира /ср. соответствующую 'опрокинутость' "Москвы" в строфе 3 третьего стихотворения; см. статьи: ЗАРАТУСТРА и ХАОМА в: Мифы 1980: 460--461 и Мифы 1982: 578--579/. С другой же стороны это значит, что мотивика стихотворения 2 семантически выводима из мотивики стихотворения 1. Не сложно, например, увидеть, что "пена буревестников" выведена из "пышные брызги и фижмы" ---- "греческая губка" ---- "буйвол", а этим самым весьма прозрачно и с целью явственно полемической вводит в смысловой ареал "Весны" сначала рассуждения Заратустры "О поэтах", а потом "О старых и новых скрижалях", т.е. о глубинной мировой динамике и об основах мира:

"Все поэты верят, что если кто-нибудь, лежа в траве или в уединенной роще, навострит уши, узнает кое-что о вещах, находящихся между небом и землею.

И когда находит на поэтов нежное настроение, они всегда думают, что сама природа влюблена в них;

/.../

Ах, как я устал от всего недостижимого, что непременно хочет быть событием! Ах, как устал я от поэтов!

/.../

Дуновением и бегом признаков кажутся мне звуки их арф; что знали они до сих пор о зное душевном, рождающем звуки! --

/.../

Ах, я закидывал сеть в их моря, желая наловить хороших рыб, но постоянно вытаскивал я голову какого-нибудь старого бога.

Так давало море камень голодающему. И им самим кажется, что происходят они из моря.

Несомненно, попадают перлы у них: тем более похожи сами они на твердых раковин. И часто вместо души находил я у них соленую тину.

У моря научились они тщеславию: не есть ли море павлин из павлинов?

Даже перед самым безобразным из всех буйволов выпускает оно хвост, и никогда не устает оно играть своим веером из кружев, шелку и серебра.

Угрюмо смотрит буйвол, в своей душе близкий к песку, еще более близкий к тине, но приближающийся более всего к болоту.

Что ему красота, и море, и убранство павлина! Такое сравнение прилагаю я к поэтам.

Поистине, самый дух их -- павлин из павлинов и море тщеславия! Зрителей требует дух поэта: хотя бы были то буйволы! --

Но я устал от этого духа: и я предвижу время, когда он устанет от самого себя.

Я видел уже поэтов изменившимися и направившими взоры против самих себя.

Я видел приближение кающихся духов: они выросли из них. --

Так говорил Заратустра". /Ницше 1981: 110--112/.

"Уединенной роще" отвечает у Пастернака "парк" /лат. *parcus* - 'отгороженный лес, отгороженная роща', что тут же трансформировано в "петлю", "аркан", "сети", "брыжки и фикмы" и потом в "город"/; положению "между небом и землею" -- "позвиль"- "губка" "меж зеленью" и с задачей "Вбейрай облака и овраги"; "арфе" и "зрителям" -- "гладиатор органа"; "призракам" -- "прозрачны крыши", "Как камыш, кирпич"; "кружевам" "моря"- "павлина" -- "брыжки и фикмы", затем "пена буревестников" и "Ледяной лимон обеден Сквозь соломинку луча" с подспудной отсылкой к христианской символике павлина; "буйволу"- "болоту" -- трансформация 'мира'- "буйвола" в водную стихию и в "грязь"- "болото", что имеет свои основания также и в индоиранской и славянской мифологиях, но, вопреки Ницше, этот "буйвол", хотя отчасти и "старый бог", -- оказывается 'звуко-свето-миром' /ср. эквиваленцию "стадо" коров -- "музыка" в "Охранной грамоте" -- Пастернак 1982: 242; детальный разбор этого мотива см в: Гагуло 1988а/.

А вот подмеченная Пастернаком и иначе им истолкованная трансформация мотива "буйвола" в мотив "быка" и в принцип бытия у самого Ницше /1981: 175--176, гл. "О старых и новых скрижалях", 8/:

"Когда бревна в воде, когда мосты и перила перекинута над рекою: поистине, не поверят, если кто скажет тогда: "Все плывет".

Даже глупые будут противоречить ему. "Как? скажут глупые, все плывет? Ведь балки и перила перекинута над рекой!"

"Над рекою все крепко, все это к р е п к о !" --

А когда приходит суровая зима, укротительница рек: тогда и насмешники начинают сомневаться; и, поистине, не одни только глупые говорят тогда: "Не все ли -- с п о к о й н о ?"

"В основе все спокойно" -- это истинное учение зимы, удобное для бесплодного времени, хорошее утешение для засыпающих на зиму и сидящих за печкою.

"В основе все спокойно": -- но п р о т и в этого говорит ветер в оттепель!

Ветер и оттепель -- это бык, но не пашущий, а бешеный бык, разрушитель, гневными рогами ломающий лед! Лед же -- ломает перила!

О, мои братья, не все ли плывет теперь?
Не все ли перила и мосты попадали в воду? Кто же станет
держаться еще за "добро" и "зло"?

"Горе нам! Благо нам! Теплый ветер подул!" -- Так
проповедуйте, мои братья, по всем улицам!

"Река", "мосты", "затопленные улицы" и "дом", 'рыбная лодка', "грех" и "слезы", 'опрокинувшаяся в воду' "Москва" или 'колыха-мигач' "кнопоч" так или иначе соотносимы с мотивикой процитированной притчи Заратустры и с его идеей неустойчивости и неразличимости "добра" и "зла". Ницшеанский же "Теплый ветер" -- "бык" -- "разрушитель" /ставший популярной мифологемой футуристов -- ср. этот мотив у Маяковского или у Хлебникова и его переистолкование у Пастернака; см.: Флейшман 1981: 270 и след.; Гагунов 1987а/ опознается в стихотворении 2 под "буревестником", но в стихотворении 3 он уже "в яблоках рысак", который позже сохраняет только признак горящего "белым пламенем" "спирта" и затем 'невесомого голого воздуха', т.е. чистой духовности /Пастернаковский "спирт", как правило, -- исходное spiritus -- 'веяние, дуновение', 'благоухание', 'дыхание', 'жизненная сила, жизнь', 'душа, дух', 'личность, лицо', 'мужество, энергия', что значит, что открывающие "Весну" "возмужалость", "гладнатор органа", "петля" и "аркан" со смыслом 'задыхания' трансформировались в обретенное 'высшее дыхание', в 'духовность'; таким же образом "Затопленные" и 'сливающие' "нечистоты" "улицы" обретают "лица и 'личности', становятся одухотворенным личностным единством -- ср., кстати, постоянное атрибутирование "улиц" 'лицом' в "Охранной грамоте" и некоторые замечания по этому поводу в: Флейшман 1981: 201--203, 276--277 и др.; см. еще о мифологеме 'улицы' у авангардистов в: Flaker 1987/. Более того, 'Опрокинутая' "Москва" -- не знак 'текучести мира сего', а знак именно

его неизблемых основ. Пастернаковское 'отражение' -- 'повтор', означающий переход в бытие высшего ранга. В данном случае это отмечено сравнением с "Китежем", мотивированным двояко. С одной стороны "Китеж" -- не только одухотворенный повтор бытовой "Москвы", но и семантическая экспликация "фижм" "поэзии"- "губки": рус. "фижмы" восходят к нем. Walfischbein, т.е. 'китовая кость', 'китовый ус', а фактически -- фибры в нёбе кита. А это подспудно соотносит "поэзию"- "губку" с библейским китом и с христианской идеей временной смерти и перерождения-воскресенья. Выбор Китежа, таким образом, продиктован не только созвучием с 'кит', но и оппозицией к "блаженным островам" Заратустры /Ницше 1981: 71 и след./: "Китеж" -- 'мир блаженный', но христианского характера. Ср. толкование этого топонима в: Фасмер 1986б II: 241;

"Китеж, Кидиш -- название легендарного города, якобы затонувшего в озере Светлый Яр /.../. Согласно преданию, лишь тот, кто верует, может увидеть его в воде и услышать звон его колоколов /.../. Этимология затруднительна. Ср. фин. kiides "глубокий грот", родственное ханты kilew "место для отдыха, выкопанное в снегу".

Попутно отметим, что "Светлый Яр" наличествует в "Весне" в парадигме 'лепящееся-клейкое' --- "овраги" --- "по канавам" --- "лимон" --- "В светло-голубой воде" --- "болото" --- "Белым пламенем".

Так "поэзия"- "губка"- 'кит'- "Китеж" через трансформирующее 'все плывет' оборачивается хотя и имматериальной и незримой /"зоркость чердаков"/ 'твердой' мироосновой как сплошной одухотворенностью и сплошным пребожествлением.

Мотив "глухых" в процитированном пассаже из Ницше переосмысливается в Пастернаковской "Весне" через Достоевского, а точнее -- через его 'идиота'. Связь с Ницше сохраняется тут в виде серии вопросов "Разве только грязь видна вам, А не скачет таль в

в глазах?" и повелительного "Оглянись и ты увидишь" /где переход на "ты" -- отсылка к 'личностному' "ты" у Достоевского/. Связь с Достоевским отчетлива в последовательности "От пены буреветников Вам дурно станет" --- 'оглядка' как символическая 'смерть' и выход в инобытие --- "Толпы лиц". Вся эта парадигма может читаться как отсылка к Мышкину -- эпилептику и идиоту /греч. idiotēs -- 'частное лицо, мирянин', лат. idiota -- 'необразованный, несведущий, профан'/. Кроме того, мотив 'обморочного состояния' /'падучей' / как экстатического бытия, откровения -- устойчивый мотив Пастернаковской системы.

Наличие "органа" и "Зеленой садовой скамейки" позволяет более точно отыскать точку пересечения собственно Пастернаковского 'обморока' и обморочно-визионерских состояний Мышкина. Текстуально это эпизод "на скамье, под деревом, в Летнем саду", где припадочное состояние определяется Мышкиным как "красота и молитва", "высший синтез жизни", момент, когда "как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет", т.е. 'воскресенье', противостоящее состоянию, вызываемому гашишом, оплумом или вином /Достоевский 1973, 8: 188--189; в этом случае позволительно видеть, по крайней мере, в "Весне" оппозицию к хаому Заратустры и этим самым к экстазу Заратустры у Ницше/, и эпизод в Павловске, когда Мышкин "дошел до площадки перед вокзалом и увидел ряд пустых скамеек и пюпитров для оркестра" /ср. мотив "органа" в "Весне"/, а затем "поворотил назад" и "дошел до зеленой скамейки, назначенной ему для свидания", где до прихода Аглаи ему вспоминается-видится Швейцария и, в частности, "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива; /.../ И у всего свой путь есть, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит" /Достоевский 1973, 8: 351--352/.

Если при этом учесть, что в Летнем саду Мышкин "прилеплялся воспоминаниями и умом к каждому внешнему предмету, и это ему нравилось: ему все хотелось что-то забыть, настоящее, насущное" /Достоевский 1973, 8: 189/, то Пастернаковская "греческая губка

в присосках" "меж зелени клейкой" на "Зеленой садовой скамейке" и затем так же 'сосудая' "соломина луча" /"птицы цедают, /.../ лимон Сквозь соломину луча?"/ могут считаться смысловой экспликацией как сюжетной функции Мышкина, так и его атрибутами имени "Лев Николаевич Мышкин", где 'лев' -- 'царь природы' и 'солярный символ', 'Николай' -- и "русский Бог" св. Никола /см.: Успенский 1982/ с его мифопоэтическими народными коннотациями, и 'победитель' /nike и laos; ср. наличие в первом стихотворении мотива "гладнатора"/, а 'мышкин' -- 'мышь', но и 'мысль' /ср. "размышлять" в 2 и "камыш" в 3; кроме того ср. стихотворение "Materia prima" -- 'Первоматерия', -- где "крысы и 'мыши' знаменуют собой и основу материального мира и приобщенных к высшей Божественной Мудрости, "пускаются за реку" "на Софийскую набережную" -- Пастернак 1965: 513--514/ и, соответственно славянским народным представлениям, 'мышинный путь', т.е. излюбленный Пастернаковский "Млечный Путь", как 'путь душ' /ср. развоплощение мира в 3 и его трансформацию в "Толпы лиц" без имен: "В эти дни теряешь имя"/. Если же учесть, что Пастернаковская "губка" -- "греческая" и "поэзия", то ясно станет, что Мышкин Достоевского тут осмысливается не столько как предводитель Муз, т.е. Аполлон Мусaget, сколько как его более древняя и более универсальная ипостась -- Аполлон Сминтеус, т.е. Мышинный, или даже вообще Гелиос или вовсе не персонифицированное мусическое /стихогенное/ начало мира.

"Огарки" "возмужалость", "спички" -- мотивы Пастернаковские /ср. хотя бы в "Липовой аллее" -- Пастернак 1965: 455: "Горят, закапанные воском, Цветы, зажженные дождем", которые в очередных стихотворениях цикла трансформируются в откровенное Слово-Логос; в "Весне" тоже "огарки" содержат в себе саму 'воск' и, кроме того, ассоциируются с рождественским и пасхальным обрядовым деревом -- по поводу первого см. наблюдения в статье: Маймескулов 1988/, но тут они могут рассматриваться и как переосмысленные мотивы Достоевского. Так, на свидании с Мышкиным

Аглая сочиняет историю, как Гаврила Ардалионович "приносил сюда с собой свечку", "нет... половину свечки... огарок", "И спички, если хотите, принес. Зажег свечку и целые полчаса держал палец на свечке; разве это не может быть?" /Достоевский 1973, 8: 360/. У Пастернака данная сцена реализует два родственных, но не тождественных, смысла.

Один из них -- 'ложь'. На корректное возражение Мышкина Аглая признается /там же/:

"- Знаете, для чего я сейчас солгала? /.../ Потому что когда лжешь, то если ловко вставишь что-нибудь не совсем обыкновенное, что-нибудь эксцентрическое, ну, знаете, что-нибудь, что уж слишком редко или даже совсем не бывает, то ложь становится гораздо вероятнее".

У Пастернака этот 'эксцентризизм' выражен в первой строфе второго стихотворения, в словах "Обломки льда, как чайки, Плы-вут, крича с три короба", а означает он гораздо позже сформулированный принцип искусства:

"По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изображительны, а способны к вечному развитию.

Только искусство, твердя на протяжении веков о любви, не поступает в распоряжение инстинкта для пополнения средств; затрудняющих чувство". /Пастернак 1982: 223, "Охранная грамота"/.

Не сложно увидеть, что в имени "Аглая" слышит Пастернак 'лга' и что "ложь" Аглаи читает именно как искусство, которое, выражая любовь, 'несет лишнее' и противопоставляет его процитированному выше учению Заратустры "О поэтах".

Второй смысл станет очевидностью, если вспомнить, что описание обеих встреч у зеленой скамейки сплошь перебивается упоминаниями "губ" и "губок" Настасьи Филипповны и Аглаи /Достоев-

ский 1973, 8: 352, 359--360 и др./.

В рамках "Весны" омонимия 'губка /морская/' и 'губка /губа/' непосредственно не реализуется, но она присутствует тут в скрытом виде в "присосках" /потом в "цедят"/ и в переименовании их в "пышные брызги и фижмы", которое одновременно является и семантической экспликацией имени "Аглая": греч. *aglaos* -- 'блистающий, великолепный, прекрасный' /попутно отмечу, что у Достоевского идет речь о нижней "губке" Аглан, что Пастернаком может прочитываться как след античного жеста прижимать-показывать нижнюю губу, означающего 'несет лишнее', 'говорит наобум', и что переход к "фижмам"- 'нѣбу' -- переход к 'сущности', 'содержанию этого лишнего'./.

В рамках же всей Пастернаковской системы эквиваленция "губка" - "губы" как средоточие 'мировой страсти' более очевидна. Таковы у него, например, "поцелуй медуз", "губы кораллов" или "уста полипа" в "Теме с вариациями" /Пастернак 1965: 162, 165/:

Последней раковине дорог
Сердечный шелест, капля сна,
Которой мука солоня,
Ее сковавшая. Из створок
Не вызвать и клинком ножа
Того, чем боль любви свежа.
Того счастливейшего всхлипа,
Что хлынул вон и создал риф,
Кораллам губы обагрив,
И замер на устах полипа".

При этом небесполезно помнить, что Аглая -- одна из Харит /а *charis* -- 'изящество', но и 'любовь'/, т.е. одна из дочерей самого Гелиоса, и что равным статусом солнечного символа и мирового центра обладают в общеевропейской символической системе медузы, раковины, кораллы, полипы или морские губки /ср. финал "Весны" редакции 1917 года -- Пастернак 1965: 626--627: "закат уподоблен сирене, Влачающейся грудью и гривкою по суши"/.

Но это не все. Между Алешей и Иваном происходит следующий диалог /Достоевский 1976, 14: 210/:

- "/.../ -- воскликнул Алеша. -- Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.
- Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?
 - Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму. Вот что мне давно уже мерещится. Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться о второй твоей половине, и ты спасен.
 - Уж ты и спасешь, да я и не погибал, может быть! А в чем она, вторая твоя половина?
 - В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали."

Такой же мотив 'воскрешения' звучит и в разговоре во время встречи на зеленой скамейке Мышкина и Аглаи /Достоевский 1973, 8: 363/:

- "- Бог видит, Аглая, чтобы возратить ей спокойствие и сделать ее счастливою, я отдал бы жизнь мою, но ... я уже не могу любить ее, и она это знает!
- Так пожертвуйте собой, это же так к вам идет! Вы ведь такой великолепный благотворитель. /.../ Вы должны, вы обязаны воскресить ее, вы должны уехать с ней опять, чтоб умирать и успокаивать ее сердце. Да ведь вы же ее и любите!"

Он противопоставит у Достоевского уже отмечавшемуся мотиву смерти, преждевременно прерванной жизни и связывается со "второй" конституантой полноты жизни: с воскрешающей любовью /к другому/. У Пастернака роль такого воскрешающего звена возлагается опять-таки на "поэзию"-"губку" /как возлагалась на нее и роль "жажды жизни", но если эта -- впитывание, то воскрешающая -- отдача, 'выжимаемая хаома-сома', получающая статус 'евхаристии'/. С

данной точки зрения Пастернаковская "губка" -- не только реализация смысла имен "Аглая" и "Лев Николаевич Мышкин", но и имени "Настасья", которое значит 'воскресенье' /греч. anastas/, "Филипповна" со значением 'любящий коней' /греч. philippos/ и "Барашкова" как 'чистый, непорочный' /греч. agnos/ и 'агнец, барашек' /лат. agnus/. Не трудно догадаться, что это одновременно и смыслы архаического Аполлона Сминтеуса и его 'муз' с их губительно-воскрешающей функцией, с одной стороны, а с другой -- устойчивого Пастернаковского мотива 'поэта' с его 'жертвенной миссией' /ср. наличие мотива "гладиатора"/.

Теперь, думается, видно, что 'выжимаемое' из "губки" 'поэтическое содержание мира', реализующееся в стихотворениях 2 и 3, и есть как раз 'разрушительно-воскрешающая смерть':

"- "Прорубь", "Обломки льда, как чайки, Плывут, крича в три короба", где "короба" -- традиционные, в том числе и народные, представления 'гробов'; "чайки" - 'душ' /ср. хотя бы "Памяти Рейснер" -- Пастернак 1965: 212--213/, а "три" -- обретаемое целостное духовное единство /ср. обмен "двугривенных", т.е. конфликтного, материального, на "три рубля", т.е. 'целостное, духовное', в "Письмах из Тулы" -- Пастернак 1982: 43/;

- "Кружка синевы со льдом" соотносится с 'кубком жизни' Ивана Карамазова, с евангельской Чашей-спасительной жертвой, но пока в виде опьяняющего, и ввергающего в обморок /"Вам дурно станет"/ и перестраивающегося бессмертного напитка, который позже выявит свою сущность как "лимон" и "спирт";

- "Гуляет грех И ходят слезы падших" с внешне парадоксальным 'ходят падшие', где 'ходить' -- Пастернаковское 'повторно родиться', 'воскреснуть', а "слезы - эквивалент духовного 'спасения' /в рамках строфы эти "слезы" -- экспликация смысла 'рыбной ловли' в христианском толковании; ср. также эпизод со стариком в "Письмах из Тулы", а их разбор в: Фагуно 1987с/;

- "Птицы цедят /.../ Ледяной лимон обеден Сквозь соломину луча" реализует эмблему литургического вознесения св. Даров, т.е. Евхаристии /лат. Hostia/, которая иконически передается в виде лучистого круга над потиром и парящего над кругом-

нимбом голубя. Вот после этого кульминационного момента и открывается 'оглянувшимся' = 'вышедшим в иное измерение' "Китеж" /но он, как уже говорилось, открывается только уверовавшим/;

- В строфе 5 стихотворения 3 "Москва, как Китеж" эксплицируется еще раз: теряет материальность /"прозрачны крыши"/, обретает 'материальность нетварную', едва ли не иконную /"хрустальны колера", где 'хрусталь' -- трансформация исходного мотива 'мужества-крепости-стали': "Стальной гладиатор органа"/, но затем вновь именуется "городом". Этот "город", однако, "топок", т.е. 'зубуч', что значит, что он в 'лихорадке-трясучке', или, иначе, -- в состоянии Пастернаковской 'высокой болезни': "Струнья снега". Эта 'лихорадка' одно из проявлений 'творческого состояния', в частности, Аполлона Сминтеуса и его музмышей /см.: Топоров 1977; ср. также актуализацию этой мифологемы у Цветаевой и у Ахматовой и см. Гагуло 1980 и 1985/ и, само собой разумеется, отзвук эпилептического транса Мышкина, с одной стороны, а с другой -- Аглаи в ее ипостаси "фигм". Явственная климатическая аномалия "Весны", открывающаяся "апредем" и завершающаяся "февралем", обсуждается в статье Маймескулов /1988/. Но у нее есть еще и чисто семантическое объяснение. Лат. Februarius - 'месяц очищения', считавшийся до 450 года до н.э. последним месяцем года /новый год начинался с нынешнего марта, как, впрочем, и у восточных славян до 1492 года/ и в этом смысле Пастернаковская 'весна' в стихотворении 3 -- выход в 'новый год'. Более того: лат. Februarius -- очистительный культ, связанный с искуплением и с этрусским богом подземного царства, мира усопших. Одновременно Februarius и имя бога Februus связаны с febris -- 'лихорадка', и с fiber -- 'бобер' и fibra -- 'волокно', 'волокна внутренностей' и 'недра', в том числе и 'недра земли' /ср. исходный мотив "почек" и затем "горла" и "гортаней"/. Все это значит, что евхаристическое пресуществление претерпевает тут весь мир, все мироздание: "облака и овраги", "небо" и "болото", 'выси' и 'недра', оборачиваясь библейским 'китом' и легендарным "Китежем" /ср. мотив уподоб-

ленного 'киту' или 'бобру' "пароходика"- "психопомпа" в венецианских главах "Охранной грамоты"; кроме того, тут намечается возможность разработки Пастернаковского поэтического календаря и особого -- творческого -- положения "февраля" и "марта", как например, в "Стихотворениях Юрия Живаго"; наименее ясен "апрель", но не исключено, что он связан с пасхальной мотивикой/.

Мотив "рысака" /коня/ и затем "хлопка" отчасти реализует отчество Настасьи -- "Филипповна", а отчасти актуализует христианский смысл ее фамилии "Барашкова". 'Ткань', 'нить', 'пух', 'хлопок', 'шерсть', 'волокнистость' -- постоянные Пастернаковские мотивы, знаменующие собой 'первоматерию мира' /это может быть как "пух тополей", "пух Млечного Пути", "шерстистое небо", так и "ковыль" или "овечья шерсть"/. В "Весне" "хлопок" появляется не извне, а выводится из "бумаги" приемлющей в себя 'выжимки' из "поэзии"- "тубки" /отчего "хлопок" тут "Захлебнувшийся в спирту", т.е. одухотворен/. Это станет ясно, если помнить, что рус. "бумага" -- трансформация формы "бубага", восходящей к лат. *boľбух* -- 'шелк', 'растительный пух', 'хлопок' или *boľbасіum* -- 'хлопок'. Аналогичным образом раскрывают свой 'секрет' и другие, на первый взгляд случайные, мотивы.

"Птицы" -- трансформация "буревестников" --- "чаек" --- "петли пернатых", именно от материального в духовное. Сюда же, естественно, входят и их трансформирующие эквиваленты: "бумага" и "хлопок" /с глубинным смыслом 'пуха'/. Ср. в финале новую мировую 'сеть-ткань' "в косом Переплете птиц и сучьев". Тут позволительна еще и ассоциация с 'мировой музыкой', т.е. нотной записью, но для ее подтверждения требуется более обширный Пастернаковский контекст.

"Щебет" -- трансформация "канав" --- "крика чаек" --- "органа", "сонаты" и "стона в сетях": лат. *вопо* -- 'журчать', 'звучать', 'раздаваться', 'кричать', 'петь', 'играть', 'щебетать'; *organіciv* -- 'музыкальный', 'певучий', 'поющий' /при этом показательно, что там, где невозможна естественная семантическая экспликация и разворачивание получаемых сем в самостоятельные мотивы, -- там Пастернак включает звуковой повтор: так в "орган" трансформируются "ОГАРки" через "ПАРК" и "АРКАН"; эта

закономерность свойственна всему тексту "Весны" и Пастернаковскому текстопостроению вообще/; "канавы" производны от *canalis*, *canalis* -- 'желоб', 'труба', чем и мотивируется, с одной стороны, "играет по канавам", а с другой -- переход к "соломине" в роли 'всасывающей трубочки' /не исключено также, что "канавы" ассоциирует Пастернак с *cano* -- 'петь'/.

"Лимон" -- трансформация "грязи" --- "нечистот" --- 'вязкости-клейкости': итал. *limo* -- 'ил, грязь, болото', греч. *leimon* -- 'луг, болото', при этом рус. "болото" этимологически связано с 'белый' и соотносится со 'светом' и 'блеском' /см. именно такое 'белое' окружение "болота" в строфе 5: "Город, как болото", "Стружья снега", "горит, как хлопок", "Белым пламенем", предваренное тавтологией "лимон - луч", т.е. 'болото-свет-свет'; еще явственнее этот смысл "болота" у Пастернака в "Письмах из Тулы"; кроме того есть возможность мотив "болота" толковать как трансформацию прежних "доски" и "облаков" -- рус. "болодно" значит 'толстая доска', а "блосно" -- 'облачно, пасмурно'/.

"Луч" на уровне христианской мотивики текста -- трансформация и сема 'стали' /"Стальной гладиатор"/, так как сталь знаменует собой в христианской символике и иконографии непоколебимую Славу Господню, нетварную твердь, имматериальное начало мира /ср. затем распространенный у Пастернака мотив 'хрусталя' и 'хрусталика' как 'прозрения' и 'Провидения'; в иных вариантах это будет алмаз или бриллианты/.

"Соломина" как бы противостоит упоминавшейся прежде 'стали', но на деле она этой же 'стали' трансформация и одновременно родственное "губке" трансформирующее звено. Тут она играет роль 'игольного ушка', кульминации литургии, т.е. выхода в сферу божественного. При этом рус. "солома" этимологически производно от греч. *kalamos*, родственного *culmen*, *culmus*, что значит 'тростник, стебель' и 'высшая точка' и реализуется у Пастернака в мотиве вознесения и затем в 'оглядке'--'переходе' и узрения сущности мира с выходом в 'прозрачность крыш', 'зубкость кирпича' и в 'спирт'--'spiritus'. Само собой разумеется,

что отсюда же выводится мотив "крыш" и "камышла".

Наличие глагола "цедят" соотносит "соломину" с библейским ситом /или его эквивалентом -- игольным ушком; ср. наличие этого мотива в "Волнах" -- Пастернак 1965: 348/, а в пределах "Весны" с 'ловлей рыб' и с "губкой", сообщая этим самым "поэзии" "губке" 'селективность' по нравственному критерию. Эта 'селективность' в первых двух строфах выведена риторическими вопросами о различении сущностей и о способности их видеть 'очами души': "Разве только грязь видна вам, А не скачет таль в глазах?", где "таль" -- 'оттепель', но и 'таль'-'верба', т.е. пасхальный символ 'воскресения', и реализация фразеологизма "таять от радости, от умиления" /ср. в начале упоминание 'праздничных' "запыхавших огарков" и мену 'света свечного', может быть, 'зимнего', на 'свет духовный' -- "луч" и потом 'прозрачность'/. Риторичность и семантика этих строф заставляет предполагать, что "цедят" Пастернак воспринимает как родственный лат. *seco* -- 'идти, ступать, ходить, передвигаться', 'превращаться, становиться, делаться'; 'давай, подавай, принеси сюда', 'скажи-ка, послушай', 'вспомни только, подумай лишь' /ср.: "Отглянись и ты увидишь"/.

"Синее небо", "лимон" и "луч" вполне естественно выводимы из "зелени клейкой" и "зеленой скамейки". Как известно, зеленый цвет разлагается именно на синий /"небо"/ и желтый /"лимон", "луч"/. Однако у Пастернака цветообозначения движутся к "белому" /"Белым пламенем"/ как повторному синтезу всех цветов и в этом плане означающему наивысшую духовность /ср. иное решение разложения зеленого в "Бузине" Цветаевой -- разбор см. в Гагуно 1986/.

Мотив "обеден", т.е. литургии, букв. 'службы', культовой очистительно-спасительной жертвы, реализует одну из сем культуры "гладиатор", с одной стороны, а с другой, -- едва ли не буквально воспроизводит архаическое значение "доски": слав. "доска" значит 'диск' /ср. упоминание "кружки синевы" и подразумеваемого ломтика-кружка "лимона"/; греч. *discos* и лат. *discus* -- 'круглое блюдо', 'круглая плита солнечных часов, циферблат',

'стол', ср. еще англос. *disc* -- 'стол, блюдо' /ср. "мокрую доску" тут и мотив "озера" как "блюдца" в "Когда разгуляется" -- Пастернак 1965: 455/.

Рус. "сад" значит 'роща, парк', 'фруктовый сад'; в некоторых славянских языках "сад" значит также 'плод, фрукты', и, по Фасмеру /1987, III: 543--544/, производно от 'садить, сидеть, сесть'.

Рус. "скамья" производно от греч. *σκαμνιον* или лат. *scamnum* -- 'скамья, скамейка', 'престол, трон', 'нетронутая полоса земли между двумя вспаханymi'.

При таком взгляде "доска" и "Зеленая садовая скамейка" оказывается сплошной тавтологией, первый смысл которой -- трансформирующий 'локус смерти', 'жертвенник' /а шире -- промежуточное катахрестическое состояние; оно, кстати, налично и в 'зелени' как срединном и пассивном цвете между бесстрастным интеллектуализованным синим и чувственным желтым/. Второй ее смысл -- перерождающий -- выявляется трансформацией в мотив "обедни"- 'литургии', т.е. мистерии воскресенья. У Пастернака такое понимание "стола", "скамейки" и 'сидячей позы' повсеместно, и эти мотивы всегда у него предваряют 'второе рождение' его мира или персонажей /ср. эпизод со стариком в "Письмах из Тулы"/. Это же понимание он видит и у Достоевского, хотя вряд ли Достоевский сознательно сталкивает своих героев у зеленой скамейки, а Мышкина ввергает в сон и обморок, скорее всего арханческий смысл "скамейки" реализуется у него через мифему 'узости' /ср.: Топоров 1973: 100--101 и др./.. Это значит, что у Пастернака "скамейка" с ее функциональным двойником "губкой"- "поэзией" играет роль 'психопомпа' /в иных вещах выражаемого, например, мотивами "стола", "парохода", "паровоза", "мотоцикла" и т.д./.

В "Весне" свою сущность 'психопомпа' выявляет "садовая скамейка", трансформируясь в 'коня': "в яблоках рысак". "Сад", как уже говорилось, может пониматься как 'плод, фрукт', а символически -- как эквивалент 'мира'. В этой же символической системе тварный мир знаменует собой и "яблоко", но и 'буйвол-бык' и 'конь'. "В яблоках рысак" -- экспликация иного русского названия коня в светлых пятнах: "пегий". В первую очередь это название ас-

социруется с Пегасом: греч. Pegasus значит 'ключевой', родниковый', 'конь Муз', 'крылатый вестник, быстрый гонец'. Но слово "пегий" подспудно вводит в текст и связь с 'пега' - 'пятно, веснушка' /тогда "в яблоках рысак" реализовал бы собой сему 'весна'/, а этим самым и с др.-инд. pinkte -- 'рисует', лат. pingo, pinxi, pictum -- 'рисовать; расшивать, вышивать', восходящему к роig-/reik-, к которому восходит в свою очередь и 'писать'. Этим самым устанавливается глубинная связь между "поэзией"- "губкой" и трансформацией "скамейки" в "рысак" /слово "рысак" читает Пастернак, по всей вероятности, как созвучное слову 'рисовать'./.

Если учесть, что "Стружья снега" -- та же "таль", которая именовалась как "в яблоках рысак", то 'пегость' читает Пастернак как греч. lerga -- 'проказа', но и как 'лепота', т.е. 'красота, изящество'. Это тем более вероятно, что рус. "лепый" первонач. значило 'прилегающий, липнувший' и восходило к греч. lípov -- 'жир', lípavov -- 'жирный' и lípavov -- 'стойкий, упорный'. Теперь, если вернуться к инициальной строфе "Весны", то легко увидеть заанаграммированное в ней именно 'липкость-лепота-лепра': "наЛЕПЛЕНО", "ЗаТЕПЛЕН АПРЕЛЬ", которое затем эксплицируется во всем тексте в виде сем, получающих статус самостоятельных и якобы случайных мотивов. В самой же этой строфе получают свою мотивированность семы 'клейкость', 'возмужалость-окрепость' или подразумеваемого 'жира-воска' в мотиве "заплывших огарков".

'Липкость-лепота-лепра' открывает перспективу на Пастернаковскую 'высокую болезнь' искусством и 'красотой мира'. С одной стороны, это уводит в традицию понимания искусства как 'опасного искуса' и античного 'безумства', 'исступления', а с другой -- ведет к Пастернаковской эволюции в сторону мотива 'поэта-искупительной жертвы' /ср., например, "Гамлет" или "Гефсиманский сад" в "Стихотворениях Юрия Живаго"/. Кроме того тут же намечается и тема 'поэта' или вообще 'мира' как 'боренья с самим собой' и самотрансформации-пресуществления /ср. цикл "Художник"/.

'Липкость-лепра', с которой начинается "Весна", -- всего лишь вариант Пастернаковской 'декалькомании', а шире -- 'отражений' и 'повторов' как принципа перевода мира из одного /скажем, физического/ статуса в другой /духовный, поэтический, реализующийся в Логосе/. Естественно, и миру и творческому субъекту это угрожает потерей своей бытовой ипостаси, т.е. ее разрушением и перестройкой /ср. аналогичную 'проказе-лепре' "оспу" в "Теме с вариациями", которая там же трансформируется в "Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз" -- Пастернак 1965: 161--162, или 'пачкающую краску' в "Не трогать" -- Пастернак 1965: 119, звергающую "Я" в 'белый бред'; в "Весне" 'липкость-лепра', трансформируясь в "буйвола", отчасти реализует мотив "самого безобразного из всех буйволов" учения Заратустры "О поэтах", но затем, чтобы тут же этому тезису противопоставиться -- в стихотворении 3 в виде 'рысак в яблоках' или 'Пегаса', т.е. самой поэзии, рождающейся из безобразного, как родился Пегас из головы отвратительной Горгоны/.

Связь 'лепоты-липкости' с греч. λίπος -- 'жир' в других текстах Пастернака более отчетлива: наиболее 'лепые' локусы из традиционного репертуара 'красивых мест' систематически у Пастернака либо 'заляпаны' и 'заболочены', либо насыщены 'дегтем', 'смолой', 'нефтью', 'маслом' и т.д. Но все это, так сказать, первая или внешняя сторона 'жира', сущность же его -- в связи с 'елеем', с 'искупительной жертвой' и в итоге с эпифанирующим Богом. Такова и глубинная семантика трансформации "запльвших огарков" /'воска-жира' / в "грязь"- "галь" и в "Ледяной лимон обеден" в "Весне".

Трансформация "садовой скамейки" в 'коня'--"рысак" имеет свои основания не только в пределах внутритекстовых семантических дешифровок-трансформаций "Весны", но и в общекультурных рамках, в частности, в рамках народной культуры восточных славян. Так, согласно Далю /1979, II: 151, статья "КОНИКЬ"/.

КОНИКЬ м. /умал. конь/ произн. конникъ /отъ койникъ, койка/ лавка, ларем, рундук, прилавок, ларь для спанья, съ подъемною крышкою. Обычно /.../ это прилавокъ у дверей,

и койка хозяина; мѣстно /.../ коником зовут и печной прилавокъ, съ лазомъ въ подполье, голбец, а въ кстр. кутній уголь и лавку, вдоль перегородки; въ кал. кур. вор. крытую лавку в красномъ углу, под образами. Этому углу и лавкѣ тогда придается названье коника, когда он влѣво отъ дверей, отнесенных к правому углу, а печь супротив дверей, направо; тогда столъ стоитъ у коника, а четвертый уголь, налѣво отъ дверей, кутній, остается чистымъ".

По иным этнографическим данным, большинство болезней, в том числе и так называемая "золотник" /болезнь, явно связанная с представлениями о Велесе-Волосе/, заговаривают, сажая больно-го на лавку или стул. Причем в произносимой заговорной формуле со смыслом 'исчезни-рассыпья как мак' такой стул называется "золотым" /ср. данные о Полесье в: Mozulski 1967: 241, § 181/.

Это подсказывает, что в народной культуре стул, лавка или скамья функционируют как катахрестические локусы и могут рассматриваться в плане 'перерождающих' или 'трансформирующих' звеньев в цепи порождающих /или контролирующих/ желательное состояние актов. Это же значит, что стулу, лавке или скамье приписывается та же функция 'психопомпа' /переносчика в иной мир или иное состояние/, что и коню и его более архаическим предшественникам -- птице и рыбе /см.: Пропп 1986: 202--204, глава "Переправа" и др./.

В "Весне" в данном контексте легко увидеть и промежуточное звено трансформации "скамейка --- рысак", т.е. "три коро-ба" и "электрички". Ср. постоянный Пастернаковский мотив 'поезда' именно как 'психопомпа'. Но, кроме всего прочего, тут 'поезд' -- 'электрический' и этим самым он, с одной стороны, родственен 'рыбе-киту' из-за своей подразумеваемой 'усатости', т.е. его токоприемных дуг, а с другой -- 'смоляной': греч. *electrum* -- 'янтарь', что является трансформацией "запльвших огарков", а сравнение 'электричек' со 'спичками' ведет к очередной трансформации в "соломину луча": рус. "спички" произ-

водно от "спица", которое восходит к греч. *stipos* -- 'палка, рукоять, стебель' и родственно лат. *stipulus* -- 'крепкий', *stipula* -- 'стебель, соломина', *stipes* -- 'ствол, кол, жердь' /а это дополнительно обосновывает не только соположенность "Сады и электрички", но и их объединение в одном сравнении "плывут, как спички"/. Более того: "не находят броду" реализует популярное изречение "В огне брода нет", означающее 'необходимость сгореть', 'обрести новую ипостась' /трансформироваться в иное состояние/.

Такой статус "скамейки" или "лавки", в том числе и "стола", т.е. статус 'психопомпа' свойственен не только системе Пастернака, но и Хлебникова /в поэме "Поэт" -- Хлебников 1986: 2637-271/, Цветаевой /см. цикл "Стол"/, Введенского /"Минин и Пожарский": "лежу двояким на столе"; "Значенье моря": "чтобы было все понятно надо жить начать обратно /.../ на скамье присядем трубной"; "Мир": "Я лягушку родила. Она взлетела со стола Как соловей и пастила, теперь живет в кольце Сатурна"; "Елка у Ивановых": "Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупий яд. Всем понятно, что светает. Собака Вера, поджав хвост, ходит вокруг гроба. На часах слева от двери 8 часов утра", где "собака" -- функциональный дубль 'психопомпа' 'гроб на столе', "Вера" -- катахрестической точки 'шариков и яда в крови', где и начинается иной -- уже не биологический -- цикл: 'вера --- рассвет --- восемь утра и 8-бесконечность', т.е. выход в 'ментально-духовный мир' -- см. Введенский 1980: 19, 67, 108, 167/ и вообще всего авангарда, вплоть до "Стульев" Ионеско и "Оперетты" Гомбровича. В наиболее общем виде это состояние можно определить как 'состояние катахрезы', как едва ли не самый фундаментальный принцип поэтики авангарда и на уровне мотивики /мира/ и на уровне речевых средств типа энантиморфных структур, хиазма, сравнений-лестниц /как у Пастернака/, палиндромов, семантических экспликаций и т.д. /см.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982: 72--122;

Рагуло 1987b; примеч.20, и 1988b,c/.

В "Весне" явственна трансформация "буйвола" в "рысака"-- 'коня', т.е. стихийного чувственно-материального мира в чистую духовность. Тем временем у Хлебникова, в уже упоминавшемся "Куске", именно "бык" растерзывает "коня" как носителя поэтического начала. Однако, после расправы с конем этот "бык" сам становится жертвой и трансформируется в новую духовность 'за-умного' ранга -- в "кислорода склянку". У обоих поэтов происходит, собственно, то же самое: 'боренье с самим собой' у Пастернака и 'борьба двойников' у Хлебникова. Разница между ними /и иными поэтиками авангарда/ кроется, прежде всего, в выборе трансформирующих средств, в степени радикальности замыкания дешифруемых традиционных циклических мифоструктур и в полноте трансформационной цепи /так, и одному и другому свойственно 'дробить мир', но если Хлебников его 'ломает', то Пастернак 'изготавливает смесь' для новой -- перерожденной -- ипостаси, и т.п./.

На этом фоне несколько иначе представляется и оппозиция "Пастернак -- футуристы" /исследуемая в: Флейшман 1981 или Jepsen 1987: 103--108/; это оппозиционность в рамках одной и той же системы авангарда и для этой системы не разрушительна, а диалектична /говоря словами Пастернака, внутренняя борьба системы с самой собой, которая и обеспечивала авангарду его динамику и способность к эволюции/.

Фольклорный характер мотива "Китеж" свидетельствует о том, что Пастернак, не исключая ассоциаций с Иерусалимом и библейских коннотаций 'кита' /явственного в звуковом составе слова "Китеж"/, движется и к более архаическому уровню мифологеми "кит" как конституанты мироздания /ср. популярный фразеологизм "Земля на трех китах стоит" и наличие 'трех коробов' в "Весне"/ вплоть до тождества 'мир=кит' или даже 'мир=божество' /ср. уже упоминавшуюся возможность видеть 'китообразность' в 'психопомпах'--"электричках" и явственно 'китообразный' исходный мир в "Теме" цикла "Тема с вариациями": "В осатаненьи льющаеся пиво С усов обрывов, мысов, скал и кос, Мелей и миль"

-- Пастернак 1965: 161/. Вовсе не случайно в "Весне" 2 глагол "плывут" одинаково атрибутирует "электрички", "сады" и "Обломки льда, как чайки" -- если лат. *lagus* /'чайка'/ содержит в себе *lag* /в русском звучании 'ларь', откуда мотив 'коробов'/ -- 'дух-предок', то переход к 'садам=земле' вписывает в "электрички" еще более 'древнего предка' /то же движение вглубь архаики наблюдается и в переходе от мотива 'чаек-птиц' к их старшей ипостаси 'психопомпа' -- к 'киту'/.

Если искать источник семьи 'кит' только в рамках "Весны", то это, скорее всего, омоимия слов "кит"--'замазка' и "кит"--'морское животное'.

Первое вполне естественно выводится из подспудно наличествующего в инициальном стихе 'воска' /рус. "кит" -- от нем. *Kitt* -- означает вязкое и вяжущее вещество, в том числе и 'пчелиную замазку', 'вошину'/ . Будучи сугубо Пастернаковским, данный 'воск' является одновременно и трансформацией Пушкинского 'воска'. Пастернаковская "зелень клейкая" -- только отчасти "клеякие листочки" Достоевского. Слова "Поэзия!" и "зелень" напоминат о мотиве 'поэтов' и о цитатности "клеяких листочков" в речи Ивана /Достоевский 1976, 14: 209--210/ из "Еще дуют холодные ветры..." Пушкина /1977: 270/:

"Еще дуют колодные ветры
И наносят утренни морозы,
Только что на проталинах весенних
Показались ранние цветочки;
Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетела первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостя дорогая,
Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста."

При этом, что касается интертекстуальности "Весны" с Ницше и Достоевским, Пастернаковское "Поэзия! /.../ Будь ты, и меж зелени клейкой" как раз на поэзию возлагает и учение Заратустры

"О любви к ближнему" и учение старца о божьей мудрости, христианской любви и вселенской церкви в главе "Буди, буди!" /Достоевский 1976; 14: 59--60/. Попутно небезынтересно отметить, что Пушкинское 'царство восковое' трансформировано у Пастернака в 'чудо природы' /ср. инициальное "Что почек, /.../ Налеплено к веткам! Затеplen", где кроме 'восхищенности-потрясенности великолепием мира' свою значимость получает и глагол "затеplen" с его сочетаемостью с 'лампадкой' /, что в строфе 1 явственна анаграмма 'пчелы' лат. apis / apiarium-- 'улей, пчельник', и нельзя также игнорировать apiatus -- 'пятнистый, в крапинах, крапчатый', особенно в связи с анаграммой 'лепры' /, а во второй -- анаграмма 'сот'. В таком прочтении более мотивированным оказывается и наличие мотива "буйвола": apis -- 'пчела', но Apis -- священный бык в древнем Египте, солярное божество /о египетской мотивике в стихотворении 3 будет еще речь /; рус. же "пчела" этимология, и не только народная, связывает с "бучать" и "бык", а в мифопредставлениях "пчела" -- "божья пташка". Пастернаковский переход на греческую традицию тут ясен -- 'пчела' и есть 'стихогенное начало'. Зато переход к 'губке' пока остается загадкой. Одно из решений -- оппозиция к римской мотивике, которая имеется и в речи старца у Достоевского и в "Весне". Наиболее явственна она в мотивике "Стальной гладиатор", где "стальной" подразумевает также и 'кольчугу', которая называлась у римлян тем же словом, что и губка: лат. spongia /от греч. sphoggos или sphoggos/ -- 'губка', 'род кольчуги', 'род пористого камня', 'сплетенные корни спаржи'.

Второй омоним -- "кит"-'морское животное' -- реализуется в мотиве "фижм" и в глаголе "положил" /"Тебя б положил я на мокрую доску"/: рус. "кит" восходит к греческому названию кита ketos, буквально означающему 'лежать'. Более того, это греч. ketos было калькировано как "лежахъ" или "лежась" именно на обозначение кита /см. статьи "кит" и "лежах" в: Фасмер 1986b: 240, 475 и статью "кить" в: Даль 1979: 112/. Эксплицирование же 'кита' в виде 'семя' или мотива 'лежать' вводит в

текст и фундаментальную для Пастернака функцию психопомпа-переносчика в иной мир /или: трансформирующего катахрестического звена/: рус. "лежать" соотносится с лат. lectus -- 'постель', 'катафалк' /что семантически повторяет смысл 'сада', 'скамейки' и затем 'коробов'/, lego -- 'собирать' /что, в свою очередь, дублирует смысл "губки" как 'впитывающей в себя мир'/ и с греч. lechos, lektron -- 'ложе' /а это открывает связь с мотивом "сада", "электричек" и 'клейкости', так как греч. elektron в "электричек" -- 'древесная смола, янтарь'/.

В контексте этих подспудных смысловых связей открывается возможность семантического обоснования также и мотива "земли" во второй строфе стихотворения 2:

"Земля, земля волнуется,
И под мостов пролеты
Затопленные улицы
Сливают нечистоты.

"Нечистоты", о которых тут речь, -- экспликация 'волнующейся земли': они вполне естественно читаются как 'брение', т.е. размякшая, растворенная глина или земля /см. вывод этой семы в третьем стихотворении в виде мотивов "грязь", "Москва" и "Город, как болото, топок", где "город" и есть символический эквивалент 'земли' или 'земного мира', а "Москва", подготовленная мотивом "мосты", от 'мостки на болоте', -- соотносится как с 'водой', так и с лит. mazgoti -- 'мыть, полоскать', др.-инд. májjati -- 'погружается', лат. mergo -- 'нырять', что у Пастернака отражено как "С головой Москва, /.../, -- В светло-голубой воде", и словацким pozga -- 'лужа', а также poskva -- 'сырой хлеб /в зерне/'; см. статьи "мост" и "Москва" в Фасмер 1986b: 660, 662/. Если теперь учесть, что рус. "глина" родственно греч. glina, означающему 'клей', то ясно станет, что данная эквивалентность "земля волнуется" = "нечистоты" является трансформантой "зелени клейкой" и инициальной 'вязкости-лепкости' с заанаграммированной там 'лепрой' включительно /ср. того же корня, что и глина, др.-исл.

klina -- 'марать'; см.: Фасмер 1986а: 412/.

Пушкинские "клеякие листочки" и "царство восковое" получили у Достоевского в диалоге Ивана и Алеши вид мотивов "Клеякие весенние листочки, голубое небо", "кладбище" и 'воскрешение' "мертвецов", т.е. жажды жизни и христианской любви к ближнему. Пастернак же переименовывает их на "зелень клейкую" и этим не только сохраняет семантику Достоевского, но и перестраивает ее, распространяя на самый мир и возводя в основу бытия. "Зелень клейкая" в данном случае -- не что иное как 'зелень-/лепра-глина/-земля', греческая Деметра, а точнее -- Деметра-Хлоя /ср. аналогичный мотив агронома с "зеленой рукой" и "бурым лицом" в "Письмах из Тулы"; в "Весне", в связи с Достоевским, это читается также и как расшифровка имен "Карамазов" и "Дмитрий", являющий собой как раз промежуточное состояние между Алешей и Иваном; сюда же подключается, несомненно, и Пастернаковский "Георгий" с наличным в нем гео- -- 'земля', присутствие которого весьма отчетливо в стихотворении 3 в мотиве "в яблоках рысак"/. Хлоя -- культовое имя Деметры, и означает оно именно 'зелень', 'посев'. Равным образом реализуются в "Весне" и другие имена Деметры: Карпофора -- 'дарительница плодов', что у Пастернака выражено мотивами "сада", "яблоков", "лимона", "обеден"; Сито, sitov -- 'пшеница, хлеб, мука', что в "Весне" передано как мотивами "соломины", "камыш" и эмблемы Евхаристии, так и мотивами 'выжимания-отцеживания' "губки", 'цедащих' "птиц", что реализует и собственно Пастернаковский мотив 'сита'--"решета" и омонимное прочтение имени Сито; кроме того небезполезно иметь в виду и созвучное лат. vitula -- 'ковш, винная кружка', чем и объяснялся бы как-будто чисто метафорический или заимствованный из Достоевского мотив "кружки синевы со льдом"; Фесмофора -- 'законодательница', 'устроительница', что у Пастернака получает вид "города", "крыш", "кирпича" и т.д.

"Восковое" же "царство" Пушкина и "кладбище"--"небо" Достоевского /по Алеше -- вторая, воскрешающая половина человечес-

кой сущности, т.е. любовь к ближнему/ оборачивается у Пастернака мотивами "синего неба", сказочно-апокрифического "Китежа", 'прозрачности-хрустальности' и в финале -- мотивом "толп лиц" и "подруги".

Двигаясь к семиогенным и культурогенным инстанциям, авангард в общем и Пастернак в частности так или иначе реконструируют и активизируют архаические уровни мифа. Но если миф, как правило, предполагает циклическую модель мира, то авангард эту цикличность размыкает. Это явление вполне отчетливо и в "Весне": место мифической ре-продуктивности земли /Деметры/ тут занимает духовное перерождение мира. На уровне 'сюжета' и речевых средств это выражено 'прерывностью' пути /"электрички /.../ не находят броду"/ и 'качественными' скачками /'пьянительная' "кружка синевы", отражение в воде и система, 'так сказать, реализованных сравнений/. Мена "электричек" на "спички" или "Москвы" на "Китеж" -- движение вспять, вглубь культуры, но одновременно на все более высокий духовный уровень. Такова тут, в частности, мена логически ожидаемого 'кита' на "Китеж", а 'краеугольного камня мироздания' -- "кирпича" на -- "камыш". Такова же и мотивно-семантическая судьба "зелени клейкой" -- "земли" /т.е. 'Деметры'/.

Если "земля" и "нечистоты" -- экспликация "зелени клейкой", то она сама отнюдь не предел, а всего лишь промежуточное звено /ее переходный характер выражен мотивом "мостов", подразумевающим и некую 'другую сторону'/ и подлежит дальнейшим экспликациям и трансформациям. Конечно, стих "Земля, земля волнуется" мог бы читаться всего лишь как инцидентальная метафора, если бы не "мостов пролеты", "спички", 'затопленность дома', с одной стороны, и с другой -- если бы не мотив "спирта" и "воздуха" в стихотворении 3. Тем временем "спирт" и есть как прежде, так и новое состояние "земли", или, иначе, -- та же 'взволнованная земля', но в ином онтологическом статусе: как уже говорилось, spiritus -- 'мужество, энергия', 'жизненная сила, жизнь', 'душа, дух' и 'воздух' vriro -- 'дуть, веять', 'быть воодушевленным', 'дышать, жить', 'звучать',

но и 'шуметь, хлопотать, бурлить, волноваться'. Большинство из этих 'сем' "спирта" как раз и реализовалось в "Весне" в виде более или менее отчетливо выраженных мотивов. Самое важное, однако, что "спирт" /и "воздух"/ был прежде "землей" в "земля волнуется" и в "зелени клейкой". Что касается стихотворения 2, то в весьма явственном виде оно и дает, так сказать, 'пред-спиртное' и 'предспиритуальное' состояние мира, его 'брожение' в мотивах "кружки синевы со льдом" и "пены" 'буревестников' /тут же переименованной в "песнь"/. В контексте народной культуры это соотносит стихотворение 2 с мартом /о чем ниже/. В контексте же "февраля"-Februus'a оно -- реализация лат. freta spirantia, где fretum -- 'бушевание, волнение', 'прилив, прибой', но и 'пролив' и поэтическое обозначение 'весны' как перехода от зимы к лету /что без труда опознается в мотивах "земля волнуется", "под мостов пролететь", "не находят броду", "пены буревестников", "дом Кругом затоплен" и др.; а 'предвестье' 'лета' позволительно усматривать в инициирующем стихотворении 3 мотиве "яблок", о чем тоже речь еще впереди/.

Стихотворения 2 и 3 не аддитивны по отношению к 1, а, как уже говорилось, являют собой его семантическую экспликацию. Первое же открывается мотивом 'погасшего'-'зажженного' /"заплавших огарков" и "Затоплен Апрель"/, т.е. меной 'света'-'огня': так сказать, искусственного на самобытный природный /ср. потом: "плывут, как спички, /.../ Сады и электрички" и переход на "соломину луча" и "Белым пламенем"/. Это позволяет 'датировать' семантику "Весны", соотносить ее с концом марта и началом апреля в народных представлениях.

Так, мотивика второго стихотворения соответствует народному именованию марта "грязновиком" или "грязником", а мартовских талых вод -- "мартовским пивом". У Пастернака это не только "нечистоты" или "грязь" и "пена", но и реализация речи "Мартовское пиво с ног сбило" в стихах "От кружки синевы со льдом, От пены буревестников Вам дурно станет" /кстати,

этот мотив постоянен у Пастернака: в "Письмах из Тулы" реализуется обрядность дня сорока мучеников и Мартовщина, т.е. праздника, попойки и варка пива в марте, и пословица "пить -- умереть"; в "Весне" с этим мартовским обрядом может соотноситься и мотив "песни" и "греха"/. Мартовские воды считаются в народе целебными: ими, в частности, умываются от веснушек и загара /ср. наличие в "Весне" семы 'кряпчатости-пегости-лепры-лепоты', а в "Письмах из Тулы" -- 'рябости'/. День 9 марта -- сороки святые или сорока мучеников /ср. мотив 'страстей' в "гуляет грех" и "ходят слезы падших"/, тогда день уравнивается с ночью /ср. мотив "гладиатора"/ и прилетают вещевременники-жаворонки /мотив "пернатых", "чаек" и "птиц" "В синем небе"/. День 17 марта -- Алексея теплого, "Алексея -- пролей кувшин", что имеет свою параллель в мотиве "кружки", с одной стороны, а с другой -- с "Алешей" и "кубком" из "Братьев Карамазовых". Более того: на Алексея, а в иных регионах -- на Благовещенье, выставляют улья, выносят пчел /ср. мотив 'воска' и связь с Пушкинским "Еще дуют холодные ветры..."/, начинает идти рыба со стану, на Благовещенье же -- хороший улов рыбы /см. наличие этого мотива в 2: "И бросьте размышлять о тех, кто выехал рыбачить"/.

19-го марта -- день Дарьи-Грязные-Полубницы или Грязные Проруби; засори, замарай, оклады проруби. И ср.: "Не отлучайтесь К реке на прорубь" и "под мостов пролеты Сливают нечистоты".

Сема 'март' обнаруживается также и в "чайках": одно из рус. названий чаек /Larus/ и рыболовов /Sterna/ -- "мартышка", "мартынок", "марты". При этом у Пастернака "чайки" эксплицируются и в виде семантизации корня 'март-' /т.е. соотносятся с 'Марсом'-'воинственностью' в мотивах "гладиатора", "буревестника" и подспудного 'Геогрия' в мотиве "рысака"/ и в виде семантизации лат. lag -- 'дух-предок' /"три короба"- "гроба", затем - 'Februus' /.

Особо же знаменателен день 25 марта -- Благовещенье. Это -- третьи встречи весны, когда весна зиму поборола /ср. мотив

'Георгия'/: с этого дня в избах уже не зажигают огня и сжигают зимние постели, солому, перебираясь спать в клеть. Вот эта мена 'огня' и дана в мотиве "огарков", 'пльвущих' "спичек" и сжигаемого "февраля"- "хлопка"- 'Februus'a'. К тому функционально Благовещенье -- модель всего года-мира /как и новый год/: по этому дню судят и узнают обо всем годе -- как его проведешь, таков и весь год будет. В связи с этим более объясним и неожиданный мотив "февраля"- 'Februus'a' как переходной точки от старого к новому году в стихотворении 3.

В христианском аспекте Благовещенье воспринимается как самый большой у Бога праздник -- в этот день даже в аду грешников не мучат, т.е. это день проявления Благодати Божьей, что у Пастернака получает характер 'любви' /и этим самым и на этом уровне упрочивает связь с категорией любви у Достоевского/. Вот это и отражено в "Весне" мотивами "ходят слезы падших", "птицы cedят, В синем небе щечбеча, Ледяной лимон обеден", "Оглянись и ты увидишь /.../ Китиж, -- В светло-голубой воде".

26-го марта выпрягают лошадей из саней /ср. "играет по канавам -- Словно в яблоках рысак?"/, а 27-го марта -- Иоанна Лествичника, автора "Лъствицы", что отражено, по всей вероятности, в мотивах "реплики леса" --- "гладиатор органа" --- "Поэзия!" --- "Во здравие жадной бумаги" --- "мостов пролеты" --- "песню" --- "Зоркость чердаков, в косом Переплете птиц и сучьев".

Апрель, с упоминания которого и начинается "Весна", в отличие от марта озаменован водой: "Апрель водою, март пивом" -- говорится в народе. Вот эта 'вода' и появляется в стихотворении 3 под видом мотивов "таль" и "В светло-голубой воде", смеяющих "нечистоты" марта. Кстати, ни в 1, ни в 2 как таковая вода не упоминалась, она там присутствовала в подразумеваемом виде и в ипостаси "льда" и "слез". Не исключено, что в 3, обладая признаком "светло-голубой", т.е. 'света' и прежнего "синего неба", она -- 'вода крещения' /ср. погруженность Москвы в "воде" "С головой"/ и евангельская "вода живая" /Иоанн 3: 5;

4: 10--15/. Это тем более вероятно, что она предварена мотивами "слез" и "тали" и затем трансформируется в "спирт"- 'дух', в 'жгучую воду' или 'огонь-воду', которая знаменует собой единство земного и небесного и -- по христианским представлениям -- образует 'душу человека' /откуда в финале "Весны" и появление "лиц"/.

Не менее знаменателен в народном календаре и день 1-го апреля: это -- день "заиграй овражки" /у Пастернака "овраги" и затем "играет по канавам"/, Марьи-Зажги-Снега /ср. "Затеplen Апрель", "Струпья снега на счету, И февраль горит, как хлопок", "Белым пламенем"/, а в христианской традиции -- Марии Египетской.

Наличие связей с апокрифом о Марии Египетской в "Весне" теперь уже очевидно. Это, в первую очередь, подспудная 'лепра' - 'проказа' - 'лепота' /ср. еще связанную с мотивом Египта эквивалентную 'лепре' "оспу" в "Теме" цикла "Тема с вариациями"/, 'греховность' /'отчаяние' в "Не отлучайтесь К реке на прорубь", "По городу гуляет грех И ходят слезы падших"/ и мотив 'оглядки': прибывшая из Александрии блудница Мария несколько раз пыталась войти в Иерусалимский храм поклониться Святому Кресту, но некая неведомая сила преграждала ей вход; в отчаянии она оглянулась и увидела явление Девы Марии, которая простила покаявшуюся блудницу и позволила войти ей в храм. Не сложно понять, что функция виденья Богоматери возложена в "Весне" на мотив "Китежа". В контексте же интертекстуальных связей "Весны" с Достоевским здесь имеет место также и реминисценция Лизаветы Смердящей из "Братьев Карамазовых" и параллели Марии Египетской -- Марьи Лебядкиной /см. эпизод на паперти церкви Рождества Богородицы в "Весах" -- Достоевский 1974, 10: 120--126; анализ связей этого эпизода с апокрифом о Марии Египетской см. в: Смирнов 1979 или 1981: 146--151/. Так, на этом уровне, сходятся воедино глубинные темы 'мать-земля', 'пребожествление' и 'поэтическое творчество' /попутно заметим, что в византийско-русской традиции Богородица -- покровительница риторов; см. Псырко 1979/.

Народный календарь -- не механическая последовательность дней, недель, месяцев и времен года, а связный самопорождающийся временной цикл года и жизни мира: его актуальные состояния -- трансформанты состояний предшествующих и одновременно модель /'пре-текст'/ последующих /будущих/ состояний. Поэтому по актуальному состоянию более наблюдательным уже известно, каким будет будущее. Такой семантический самопорождающий механизм лежит и в основе художественного текста, особенно отчетливо эксплицированный авангардом. И именно авангард, а не этнография, выявляет его и в дешифруемых им структурах мифопоэтических представлений. Так, по народному календарю, март соотносим с августом: "Март похоронит, август скоронит" /речь о посевах и урожае/. То же имеет место и у Пастернака -- ср. зеркальную соотнесенность друг с другом стихотворений "Март" и "Август" /2 и 14/ в композиции цикла "Стихотворения Юрия Живаго". Семантика 'августа' содержится и в "Весне". Она обосновывается многократно.

Связью с подспудным мотивом Марии Египетской и "Бесов", где упоминается, что Ставрогин, возлюбленный Лебядкиной, "был даже в Египте и заезжал в Иерусалим" /Достоевский 1974, 10: 45/.

Общей семантикой слова "август": лат. *augustus* -- 'возвышенный, священный', 'высокий, величественный, почтенный'; *Augusta* -- титул жен, матерей, дочерей и сестер императоров /ср. мотив "подруги" и заглавие "Сестра моя -- жизнь"/ и название ряда городов, основанных при императорах /с 30-го года до н.э., т.е. в евангельские времена; ср. мотив "города"= 'земли', который, в виду мотива "греха" сохраняет в себе и библейские связи 'земля=город=блудница'/; *Augustalis* -- августалии, игры в честь Августа /ср. "играет по канавам"/, *praefectus praetorio Augustali* -- римский префект Египта; *Augustamnica* -- Августамника, название восточной части нижнего Египта со времен Диоклетиана.

"В яблоках рысак", 'оглядка' и "Китеж" открывают подспудную связь этих мотивов с праздником Преображения, т.е. с 6 ав-

густа, который в народе именуется также вторым Спасом или "яблочным Спасом": "Пришел Спас -- всему час: яблоки зреют", "На второй Спас и нищий яблочко съест", "До второго Спаса не едят никаких плодов, кроме огурцов. /.../ Со второго Спаса едят яблоки" и т.д. /см.: Даль 1984: 316--317, а о марте и апреле -- 305--307/.

Трансформация "зеленой скамейки" в "рысак" имеет свою обоснованность не только в народной культуре, но и в собственно Пастернаковской системе. Цикл "Художник" открывается мотивом "оглоблей" и "верстака", а завершается 'въездом' "на коне на паперть" и на 'высоты' "судьбы" /Пастернак 1965: 381--385/. Это роднит Пастернаковского 'всадника' и 'коня' со св. Георгием и со смыслом 'Спаса-Спасителя' /ср. 13-й, центральный текст "Сказка" в "Стихотворениях Юрия Живаго"/. Все это значит, что "В яблоках рысак" кумулирует в себе как смысл 'искусства-Пегаса', так и смысл христианского 'искупления-спасения' /а в культовом годовом цикле -- Рождество, Благовещенье, Пасху и Преображение/.

Особая отмеченность Преображения, 6-го августа, у Пастернака имеет и биографическую основу /хромота Пастернака в результате падения с лошади в детстве, которая, по его мнению, радикально перестроила его судьбу; см.: Флейшман 1977: 197--198/, которая в поэтической системе трансформировалась, в частности, в мотив "второго рождения" и 'хромоты' с ее мифо-библейскими коннотациями и стала наиболее фундаментальным показателем Пастернаковского 'поэта'. В "Весне", кроме "рысак" "в яблоках", присутствие Пастернаковского alter ego заметно и в финальной строфе, в мотиве если и не 'хромоты', то, во всяком случае, 'падения': "В эти дни теряешь имя, Толпы лиц сшибают с ног, где потеря имени -- отсылка к мене имени Иаков на Израиль /Бытие 32: 28/. Попутно небезынтересно отметить, что биографическое падение с лошади в день Преображения результативно у Пастернака контаминацией греческого Пегаса, римского Гения, народного Егория и Спаса. С особой четкостью эта кон-

таминация видна в удвоенности Юрия и Евграфа Живаго: последний -- не только танственный 'Ангел Хранитель', но и 'ведающий писанием' /ср. в финальной главке "Эпилога" романа "Доктор Живаго": "Они перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юриных писаний, не раз ими читанную, половину которой они знали наизусть", где "писания" -- семантический повтор имени "Евграф" от греч. *eu-* -- 'хорошо' и *γραφῆς* -- 'писать', а воинский ранг Евграфа -- "генерал-майор" -- буквально 'главный-старший' -- 'предок' от лат. *genero* и *major*/.

Последовательность от "зелени клейкой" к мотивам "В синем небе", "Китех", "прозрачны крыши и хрустальны колера?" обратна Пушкинской последовательности "из чудного царства воскового, Из душистой келейки медовой" -- "клеякие листочки", что значит, что стихотворение 3 должно читаться как эквивалент и экспликация "царства воскового", а этим самым и как экспликация мифологемы 'поэт' в речи Ивана Карамазова и продвижение вспять к семе 'Пушкин' /ср. наличие 'египетской родословной' семы 'Пушкин-поэт' в "Теме с вариациями"/.

В итоге Пастернаковская 'весна' сближается с 'весть, вещать' и оборачивается глубинным смыслом 'вещей весны' или 'вещего мира', порождения миром 'поэта' или, еще точнее, эпифанирования мира в своем 'поэто-генном' качестве. Этим самым тут осуществляется, но в модифицированном виде, и заключительный постулат учения Заратустры "О поэтах" /Ницше 1981: 112/:

"Я видел уже поэтов изменившимися и направившими взоры против самих себя.

Я видел приближение кающихся духов: они выросли из них. -- Так говорил Заратустра".

В предваряющем "Весну" стихотворении "Я понял жизни цель и чту..." /Пастернак 1965: 87--88/ мотив "апреля" сопровождается мотивами "угля" и "кузнеца". В следующих же за "Весной" стихотворениях "Ивака", "Стрижи", "Счастье" и "Эхо" /там же:

90--92/ изобилуют мотивы 'ювелирных изделий': "стеклярус", "кружево", "Сережек аметистовых И шишек из сафира", потом мотивы "торжества", 'кипящего котла', 'заштемпелеванности теплом', 'океана' "Расплавленных почек", "березовых куп", 'россыпи звезд', "песня железною цепью", "каплет со стали тоска". Вся эта парадигма выстраивается в последовательную трансформацию 'уголь' --- 'драгоценности' --- 'варка-плавление-выжимание' /стих "Кустарника" сгусток не выжат/ --- "каплет со стали тоска", т.е. от 'тверди земной' /"уголь"/ через 'плавку-преображение' к 'тверди небесной' /"сталь"/. Промежуточный уровень занимают "листва"- "почки". Этот же статус свойственен и инициальным "почкам"- "огаркам" "Весны". О мифосимолической связи "зелени" с "углем" у Пастернака я уже говорил, разбирая "Письма из Тулы". Здесь же уместно остановиться на ином обосновании этой связи.

'Прозрачность', 'хрустальность', 'зоркость', "ледяной лимон" в 3, "пышные брыжи и фикмы" в 1 и обилие 'ювелирных' атрибутов природы в последующих стихотворениях позволяют почти с полной уверенностью судить, что Пастернак руководствуется лат. названием "почек": gemma -- 'почка, глазок', но и 'драгоценный камень', 'самоцвет', преимущественно прозрачный; 'печать', 'перстень с печатью'; 'глазки на павлиньем хвосте'; 'жемчужина', перен. 'перл, краса, украшение'; gemma -- 'пускать почки'; 'быть осыпанным драгоценными камнями'; 'переливаться, блистать, сверкать' /от geno и gigno -- 'рожать', '/по/рождать', 'производить на свет'; 'возникать'/ . В этом свете понятнее становятся стихи в "Счастье":

"На плоской листве. Океане
Расплавленных почек. На дне
Бушующего обожанья
Молящихся вышине.

Кустарника сгусток не выжат.
/.../
• Как жимолость -- россыпью звезд."

где 'расплавленность' и "На дне" реализуют семантику 'жемчуга' - 'души' /кстати, народная этимология выводит "жемчуг" от "земля"/.

Вторая строфа с ее сквозной семантикой 'стона-стенанья' подтверждает эту догадку: в ней реализуется омоним гето -- 'стонать, охать, издавать жалобные звуки'; 'ворковать'; 'скрипеть, трещать'; 'выть, издавать гул, реветь'; 'вздыхать, скорбеть, жалеть, сетовать, оплакивать' и gemulus -- 'стонущий'. Небезынтересно также видеть тут и вычленяемое ге- или гео-, которые Пастернак воспринимает как греч. Ге, т.е. Гея /мать-земля/ и как подспудно наличествующий в 3 'Георгий' /georgos -- буквально 'земледелец'; ср. еще возможность во второй строфе стихотворения 1 анаграммы 'гор - орг' и 'агра' со смыслом 'земля' и 'жертва'/.

Русское название апреля /а иногда и марта/ -- "березозол" от "береза" /восходящее, как и "болото", к 'белый, блестеть, сверкать'/ и "зол" /"зола" и "зеленый", также "золото"/, которое этимологи относят с др.-инд. jvalati -- 'горит', с одной стороны, а с другой, связывают с д.-в.-н. kolo -- 'уголь'. Пастернак в названии 'березо-зол' слышит одновременно одно и другое, т.е. и 'зелень' и 'золу', что, кроме прочих мотиваций, и позволяет ему называть "почки" -- "огарками" /ср. аналогичное катахрестическое состояние в "Письмах из Тулы": "На глаз нельзя сказать, где трава, где уголь. Мерцала звезда. /.../ дрожало отраженье березки. Ее лихорадило" или "Этот остался за фасадом, изда зеленого ящика. Но нельзя сказать, где трава, где уголь" -- Пастернак 1932: 41--42/.

И, наконец, самое слово "огарки" звучит для Пастернака как лат. Agaricus -- именно '/древесная/ губа, губка', переименованная в третьей строфе как "Греческая губка".

Возможно, что существует некая античная или народная славянская мифологема 'губки', но поскольку мне ее пока обнаружить не удалось, приходится констатировать факт, что в "Весне" семантические связи с остальными мотивами у этой "губки" относительно слабы. Это может значить, что "губка", тут всего лишь 'переключатель', 'трансформирующее звено', при помощи которого мир переводится в иной -- поэтический --

статус /или, иначе, звено, при помощи которого выявляется
исконное 'поэтическое начало' мира/. Тогда "губка" могла бы
считаться эквивалентом таких Пастернаковских 'переключате-
лей' как, например, зеркала или алембики, отраженья или ре-
шета, петли-завитки или восьмерки, на мотивном уровне, а на
уровне речевых средств -- хиазмы, сравнения, повторы и т.д.
Однако, это уже проблематика более общих свойств и механиз-
мов как частной поэтики Пастернака, так и общей поэтики
авангарда.

А. Введенский. Полное собрание сочинения. Том I. Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Мейлаха. Adris, Ann Arbor 1980.

В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том II. М., 1979.

В. Даль. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том второй. М., 1984.

И.Р. Деринг-Смирнова, И.П. Смирнов. Очерки по типологии культуры. ... --- реализм --- /.../ --- постсимволизм /авангард/ --- Зальцбург, 1982.

Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 8: Идиот. Л., 1973.

Том 10: Бесы. Л., 1974.

Том 14: Братья Карамазовы. Книги I-X. Л., 1976.

P.A. Jensen. Boris Pasternak's "Opredele nie poezii". /In:/ Text and Context. Essays to Honor Nils Ake Nilson. Edited by Peter Alberg Jensen, Barbara Lönnqvist, Fiona Björling, Lars Kleberg, Anders Sjöberg. Almqvist and Wiksell International, Stockholm, 1989.

А. Маймескулов /A. Majmieskulow/. "Весна" Пастернака. /Дескриптивный уровень/. "Dissertationes Slavicae" -- Supplementum; Boris Pasternak. Szeged, 1988.

Мифы народов мира. Энциклопедия. Том первый: А--К. М., 1980.
Том второй: К -- Я. М., 1982.

К. Moszynski. Kultura ludowa Slowian. Том II: Kultura duchowa, cz. 1. Warszawa, 1967.

Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. Перевод с немецкого Ю.М. Антоновского. Chalidze Publications, Нью-Йорк, 1981.

В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.

Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.

И.В. Поньрко. Богородица -- покровительница риториков. /В:/ Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.

В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

А.С. Пушкин. Стихотворения. Поэмы. Сказки. Вступительная статья и примечания Д. Благого. М., 1977.

И.П. Смирнов. Древнерусские источники "Бесов" Достоевского. /В:/ Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.

Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов.

"Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 4. Вена, 1981.

Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 17, Вена, 1985.

В.Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаичные системы мифологического мышления /"Преступление и наказание"/. /В:/ Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, 1973.

МОВѦАГ- "МУЗЫ": Соображения об имени и предьстории образа /К оценке фракийского вклада/. /В:/ Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.

Б.А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей. /Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского/. М., 1982.

Е. Фарино. "Тайны ремесла" Ахматовой. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 6. Вена, 1980.

Мифологизм и теологизм Цветаевой /"Магдалина" -- "Царь-Девница" -- "Переулочки"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 18, Вена, 1985.

"Бузина" Цветаевой. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 18, Вена, 1986.

"Кусок" Хлебникова. Опыт интерпретации. "Dissertationes Slavicae", XIX, Szeged, 1988.

Бульвар, собаки, тополя и бабочки. /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavicae Hungaricae", XXXIII. Будапешт, 1987.

Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Вена, 1987.

Поэтика Пастернака. /"Путевые записки" -- "Охранная грамота"/. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 21. Вена, 1988.

Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XX. Вена, 1988.

Дешифровка II: Паронимия -- Анаграмма -- Палиндром в поэтике авангарда. /Русскоязычный вариант в печати в журнале "Russian Literature", Амстердам. Хорватский перевод в: Poјmovnik Ruske Avangarde. Sedmi svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugresić. Zagreb, 1988.

М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Том. I. М., 1986. Том II. М., 1986. Том III. М., 1987. Том IV. М., 1987.

А. Flaker. Die StraÙe: Ein neuer Mythos der Avantgarde. Majakovskij, Chlebnikov, Krleza. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Вена, 1987.

Л. Флейшман. Автобиографическое и "Август" Пастернака. "Slavica Hierosolymitana", Vol. I. Иерусалим, 1977.

Ворис Пастернак в двадцатые годы. Wilhelm Fink Verlag. München, 1981.

В. Хлебников. Творения. М., 1986.