

"ВЕСНА" ПАСТЕРНАКА
/дескриптивный уровень/

А. Маймескулов

ВЕСНА

1

Что почек, что клейких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.

Лес стянута по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брызги и фигмы,
Вбирай обрака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

2

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

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

По ним плывут, как спички,
Сквозь холод ледохода
Сады и электрички
И не находят броду.

От кружки синевы со льдом,
От пены буревестников
Вам дурно станет. Впрочем, дом
Кругом затоплен песнью.

И бросьте размышлять о тех,
Кто выехал рыбачить.
По городу гуляет грех
И ходят слезы падших.

3

Разве только грязь видна вам,
А не скачет таль в глазах?
Не играет по канавам -
Словно в яблоках рысак?

Разве только птицы цедят,
В синем небе щебеча,
Ледяной лимон обеден
Сквозь соломину луча?

Оглянись и ты увидишь
До зари, весь день, везде,
С головой Москва, как Китеж, -
В светло-голубой воде.

Отчего прозрачны крыши
И хрустальны колера?
Как камыш, кирпич кольша,
Дни несутся в вечера.

Город, как болото, топок,
Струлья снега на счету,
И февраль горит, как хлопок,
Заклебнувшийся в спирту.

Белым пламенем измучив
Зоркость чердаков, в косом
Переплете птиц и сучьев -
Воздух гол и невесом.

В эти дни теряешь имя,
Толпы лиц сшибают с ног.
Знай, твоя подруга с ними,
Но и ты не одинок.

Три стихотворения, печатавшиеся первоначально как самостоятельные, во втором издании сборника "Поверх барьеров" /1929/ составили микро-цикл, связанный общим авторским заглавием и внутренней нумерацией 1-2-3, задающей определенную последовательность его компонентам /Пастернак 1965: 88--90, варианты и комментарии см. на с. 588 и 626--627/. Так образовалась озадачивающая с "природной" точки зрения хронологическая инверсия данной тут Пастернаковской весны: цикл открывается мотивом "апреля" /1/, но завершается мотивом "февраля" -- в стихотворении 3 февраль представлен в его финальном состоянии /"Струлья снега на счету, И февраль горит..."/. Любопытно при этом, что данная композиция как будто запроектирована уже в самом начальном живописно-метафорическом образе весенних почек, сквозь который "мерцает", говоря терминами Ингардена, /Ingarden 1967: 9, 12--14, 38--40/, "вид" свечных огарков, эвоцирующем инвертированную именно в порядке "начало /весны/ -- конец /зимы/" антитезу: так, согласно Словарю /1981--1984/, "почка" есть "зачаток /листка", а "огарок" -- "остаток /свечи/". Именованье мотива, имеющего в своем имени смысл "начало", именем мотива, содержащим в себе смысл "конец", вскрывает, как можно предполагать, некое глубинное свойство Пастернаковского мирозерцания, с одной стороны, а с другой, -- в данном явлении композиционной обратности "апреля" и "февраля" можно усматривать и характерную для русского авангарда "перестановку местами причины и следствия или даже уравнение их как одного диалектического целого" /Гахуно 1986: 117, примеч. 12/.

Так, с помощью метафоры "почки-огарки" /по конструкции -- сравнительной/ лирическим "Я" вычленяется из мира, определенного координатами "я - здесь - сейчас" -- другой мир, мыслимый, вспоминаемый. Из мира "апреля" вычленяется мир "февраля", не только как предшествующий ему, но и предвосхитивший и 'породивший' его. В метафорической системе произведения как цикла "апрель" 'загорается' /"затеplen апрель"/ от 'горящего' и 'сгорающего' "февраля" /"И февраль горит как хлопок, захлебнувшийся в спирту"/, причем 'горение' "февраля" в стихотворении 3 опирается также на переносное значение слова "гореть" -- "быстро изнашиваться, рваться" /Некрасова 1982: 94/.

Встроенная таким образом уже в начало текста стихотворения /и всего цикла/ оппозиция "новое - старое" или же "старое - новое", заключена также в семической общности двучлена метафоры "почки-огарки", которую можно определить как 'большое украшающее количество' /по аналогии с рождественской елкой, знаменующей рубеж старого и нового/. Семой этой задается важнейшая инвариантная для поэтического мира Пастернака тема, как установил Жолковский, /1974: 17/, -- "великолепие, интенсивность, ослепительность" бытия, смыкающаяся с темой "обилие" /реализованной здесь разговорной восклицательной конструкцией с местоимением "что": "Что почек, что клейких заплывших огарков..." -- в значении "какое большое количество! как много!" -- Словарь 1981--1984/.

Глагольная метафора "затеplen апрель", переводящая на уровне метафорической живописности крупный план "почек-огарков" в целостно-обобщенную картину весеннего леса/парка, получает своеобразный аналог пересечения сем 'горение' и 'большое украшающее количество' на фонологическом уровне текста: "НАЛЕПЛЕНО" - ЗАТЕПЛЕН".

Так Пастернаком моделируется не только образ его "весны", но и отношение "Я" к создаваемой им в речевом акте моде-

ли /весны/, трансформирующее тему "великолепие" в ее предельный по содержанию вариант -- "великолепие выше сил" /кстати, формула эта заимствована из Пастернаковского стихотворения, посвященного описанию рождественской елки, -- "Вальс со слезой"/. Выход в тему "бессилие от интенсивности" бытия /определение Жолковского, 1974: 18/ сопровождается 'озвучением' зрительной до сих пор картины весны: "И реплики леса окрепли". Реализованная в мотиве "реплик" "соносфера" мира текста, его звуковой мир¹, пребывает здесь еще только в латентном состоянии в виде фонологического коррелята "НАЛЕПЛЕНО" -- "ЗАТЕПЛЕНО" -- "РЕПЛИКИ" -- "ОКРЕПЛИ" /тема 'крепкости-силы' дополнительно резонируется здесь звуком "р" на фоне его отсутствия в группе 'Л-ЕПЛЕ-И'/.

Кульминацию темы весеннего 'бессилия'² являет звуковая картина весны во 2-ой строфе: "Лес стянут по горлу петлюю пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа". Опорный для метафорической структуры строфы мотив 'сдавленности горла' оказывается также чрезвычайно существенным с точки зрения лирической коммуникации, речевой ситуации "Я", выражающей отношение "Я" к содержанию высказывания, ибо "горло", метафоризуя весеннюю гулкость и звонкость воздуха, актуализирует также /по принципу метонимии/ значения устойчивых выражений "во все горло /кричать, петь/ -- очень громко" и "слезы" /или рыдания/ подступили к горлу" /Словарь 1981--1984/. Так, образ 'сдавленности горла' от избытка чувств, усиленный тройной метафорой "петли", "аркана", "сети" с отвечающими им глаголами "стянут", "стонет", "стенает" /звуковая группа 'СТЯН-Т/СТОН-Т/СТЕН-Т' дополнительно выделяет общую сему 'мука, страсть'/, и определяющий весеннее состояние мира, является одновременно и проекцией внутреннего состояния "Я". И так определяется переход к теме творчества, искусства, мотивируемый также отчасти, как можно предполагать, и поэтической реализацией *opinio*

сочинил 'творчество рождается в муках', но и переводимый сразу же в сугубо индивидуальный, Пастернаковский план, выраженный на уровне высказывания в форме адресованной речи -- обращении "Я" к поэзии: "Поэзия! Греческой губкой в присосках Будь ты...". /Ср. в этом контексте: "Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит" -- Пастернак 1965: 65/.

Предъявленная "поэзии" 'желательная' программа "Я" формулируется при помощи повелений "будь", "расти себе...", "вбирай", которые в поэтической речи утрачивают, как считает Ковтунова, прямое побудительное значение за счет появления переносных модальных значений и обозначают здесь не столько "ирреальное действие, желаемое и целиком относящееся к плану будущего /как это вытекает из значения форм повелительного наклонения/, но реальное "действие, которое уже происходит в момент речи" и которое можно истолковывать примерно так: "это происходит, и пусть это продолжается" /о повелительном наклонении в поэтической речи см. Ковтунова 1986: 119--120/. Подчеркнем в связи с этим, что поэтическое общение "Я" с миром реализуется согласно данной программе /"поэзии-губки"/ уже самой конструкцией этой речи и выражением ее посредством отношения "Я" к действительности. Добавим также, что метафора "поэзия-губка", понимаемая Пастернаком как орган восприятия, а не воздействия, по мнению Жолковского, относится именно к ситуации "выше сил", детерминирующей пассивное, настроенное на восприятие, вчувствование, а не вторжение в мир, преклонение "Я" поэта перед великолепием бытия /Жолковский 1974: 41; ср. еще Uzagović 1981: 273--280; см. также Пастернак 1982: 11/³;... и меж зелени клейкой Тебя б положил я на мокрую доску Зеленой садовой скамейки. Расти себе пышный брыжжи и фиги, Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги".

Не случайно поэтому появление в данном контексте мотивов

"зелени клейкой" /предвосхищенной "клейкими" почками-огарками/ и "зеленой садовой скамейки" как художественных реминисценций, отсылающих к творчеству Достоевского, по наблюдению Смирнова, "одновременно и к роману "Идиот" /зеленая скамейка в Павловском парке, на которой Мышкин встречается с Аглаей и Настасьей Филипповной/, и к началу исповеди Ивана Карамазова: "Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки..." /Смирнов 1985: 152--154, примеч. 76/. Там же, прослеживая Пастернаковскую интертекстуальность, исследователь говорит, что в данном примере, "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"...

Оба цитатных образа можно рассматривать также в аспекте особого, поэтического "метаязыка", привлекаемого "Я" ради 'разговора' не столько о поэзии, сколько -- с поэзией. В этой связи "зелень клейкая" и "зеленая садовая скамейка" функционируют по принципу "чужого слова", призванного здесь наглядно для поэзии аргументировать программу "Я". Возникающая таким образом своеобразная "диалогичность" не может не ассоциироваться с важнейшим принципом поэтики Достоевского, открытым Бахтиным. Отмеченная Ивановым /1983: 436, 452, прим. 77/ общность Бахтина и Пастернака /как автора "Детства Люверс"/ в понимании темы "другого человека", обусловленная ролью марбургской школы в формировании философского мышления обоих, представляется в контексте данных наблюдений перспективным исследованием, не могущим быть однако развитым в настоящей статье. Здесь же только подчеркнем еще раз ту особенность, что обращенность "Я" к поэзии влечет за собой перевод речи на язык, так сказать, самой поэзии.

Мотивом "зелени клейкой" объясняется также -- в некотором отношении -- Пастернаковская 'жадность к творчеству' /А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги"/, так как "клеякие весенние листочки" Достоевского воплощают в связи с темой Ивана /в его большом мировоззренческом споре с Алешей/ тему "жажды жизни" /Бочаров 1985: 210--230/.

Сквозь Пастернаковский образ "зелени клейкой" можно провести еще одну ассоциативно-смысловую линию, связанную и с творчеством Пушкина, к стихотворению которого "Еще дуют холодные ветры...", по наблюдению Бочарова, восходят "клеякие весенние листочки" "Братьев Карамазовых": "Скоро ль у кудрявой у березы Распустятся клейкие листочки" /Пушкин 1968: 56/. Но автоматическое стихотворение Пастернака /кстати, первоначально, как самостоятельное, озаглавленное - "Поэзия весной"/ ассоциируется не столько с "весенним" стихотворением Пушкина, сколько с его программной "Осенью", произведением отнюдь не принадлежащим, как и Пастернаковское, к пейзажной лирике, а говорящим о русской природе и слитой с этой природой жизни "как условию поэтического вдохновения, творческого акта, о котором, собственно оно и написано" /Гинзбург 1974: 224/.

Так, благодаря адресованной речи поэтического "я" Пастернака раскрывается его способность, говоря словами Бахтина, "смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно" /Бахтин 1977: 302/. Второе стихотворение Пастернаковского цикла, открывается обращением "я" к весне на "вы" /"Весна! Не отлучайтесь К реке на прорубь..."/, которое вносит в отношении "я" к "весне" оттенок почтительности по поводу ее всегдашней новизны /ср. в стихотворении "Закрой глаза. В наиглушащем органе...": "Им, как и мне, невмочь с весною свыкнуться, Не в первый раз стараюсь, -- не привык" /Пастернак 1965: 189/ или в "Опять весна": "Это поистине новое чудо,

Это, как прежде, снова весна" /там же, с. 406/. С другой стороны, такое обращение /на "вы"/ вновь приближает речь "Я" к понятию своеобразной поэтической "интерсубъективности", если воспользоваться тут понятием из феноменологии Гуссерля, связанным с категориями "Его" и "alter ego", "Я" другого /см. об этом Степанов 1985: 207 и след./.

Ситуативным контекстом речевого акта "Я" является в стихотворении 2 мартовская оттепель в городе, моделированная на уровне поэтического пространства как "затопленность", эквивалентная поэтической "затепленности" в стихотворении 1 /на грамматическом и звуковом уровнях это подчеркивается параллелизмом глаголов: "затеплен" -- "затоплен"/. Предположение о "мартовском" хронотопе стихотворения 2 поддерживается аналогичными признаками Пастернаковских "мартов" /подсказано Ежи Фарино/.

Итак, "вид" городского пространства определяется мотивом 'талой воды': "И под мостов пролеты Затопленные улицы Сливают нечистоты. По ним плывут, как спички, Сквозь холод ледохода Сады и электрички И не находят броду". Эта погруженность весеннего города в грязную от растаявшего снега воду, его 'плавучесть' /любопытным образом перекликающаяся с автохарактеристикой Пастернака: "Меня привлекала необычность обычного /.../ Наивысшее удовлетворение получается в том случае, когда удается передать с а м у ю а т м о с ф е р у бытия, то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены, в котором плавают все описанные предметы"/ призвана в стихотворении 'конкурировать' с другим "видом" -- пространством реки, куда пытается удалиться из города "весна": "Весна! Не отлучайтесь К реке на прорубь..."; "От кружки синевы со льдом, От пены буревестников Вам дурно станет" -- так увидена "Я" с большой высоты речная "прорубь", "И бросьте размышлять о тех, Кто выехал рыбачить"/.

Заметим, что употребленные в повелительном наклонении

глаголы "не отлучайтесь", "бросьте размышлять" опять выполняют здесь особую, противоречивую по отношению к первичному значению формы повелительного наклонения функцию, которая в классификации Ковтуновой получила определение "повелительно-го изобразительного" или "повелительного событийного": "в подобном употреблении глаголы в повелительном наклонении рисуют картину, воспринимаемую говорящим или сообщают о совершающихся событиях" /Ковтунова 1986: 120--121/. Так, стараясь 'переубедить' "весну", "Я" рисует перед ней заманчивую и привлекательную для нее картину, прибегая к ее же "языку". На этом языке "обломки льда", истаивающего на городских улицах, превращаются в "плывущие чайки", которые, словно истые вестники весны /ср. в стихотворении "Любить иных -- тяжелый крест...": "Весною слышен шорох снов И шелест новостей и истин" -- Пастернак 1965: 359/, "кричат с три короба", т.е. 'обещают много новостей' /Словарь 1981--1984/. "Дома и электрички" переводятся на язык, объединяющий обе поэтических картины: "затепленности" весны в стихотворении 1 и "затолпенности" -- в разбираемом, а также антиципируют "горение" февраля в стихотворении 3: "По ним плывут, как спички, Сквозь колод ледохода Сады и электрички И не находят броду". Так тоже объединяется, становится общим язык "весны" и "поэзии", поэтому самым убедительным аргументом, который выдвигается "Я" в его "полемике" с "весной", является коварное признание "Я" /с оглядкой, выраженной вводным словом "впрочем"/ в том, что путь "весне" на реку -- отрезан: "Впрочем, дом Кругом затоплен песнью". Так, поэзия города побеждает даже 'стихогенный', по определению Фарино, мотив "кружки синевы со льдом" и с "леной буревестников", -- вариант ключевого в поэтике Пастернака мотива "лива" /см. Фарино 1987: 245--246, 271, примеч. 10/, атрибутирующий речное пространство загорода.

Возвращаясь же к мотиву "спичек", отметим в этой связи срединное, промежуточное положение стихотворения в цикле, позволяющее посредством "спичек", 'поджигавших' "февраль" в

стихотворении 3 и 'разжигающих' "апрель" в 1, также относить его к 'потерянному' /на уровне именования/ "марту".

Заключительное четверостишие этого стихотворения тоже оформляется на художественном 'городском' метаязыке Достоевского и Блока, единственно возможном для 'диалога' "Я" с "весной" в городе: "И бросьте размышлять о тех, Кто выехал рыбачить. По городу гуляет грех И ходят слезы падших". Ср. в этом контексте сон князя Мышкина в парке на зеленой садовой скамейке: "Наконец, пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; /.../ В этом лице было столько раскаяния и ужаса, что казалось -- это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке /.../" /Достоевский 1973: 352/ и мотивы "греховности" в "мартовских" стихотворениях Пастернака: "Дворы тонули в скверне. Весну за взлом судили. Шли к вечерне, И паперти косил повальный март" /"Сегодня мы исполним грусть его..." -- Пастернак 1965: 66/; "Дремала даль, рядясь неряшливо Над ледяной окрошкой в иней, И вскрикивала и покашливала За пьяной мартовской ботвиньей" /"Встреча", -- там же, с. 157/; "Его /марта - А.М./ грехи на мне под старость скажутся, Бродивших верб откупоривши штоф, Он уходил с утра под прутья саженцев, В пруды с угаром тонувших кустов" /"Закрой глаза. В наглушайшем органе..." -- там же, с. 189/. А в ранней редакции стихотворения "Город" /1916/ содержалась прямая Пастернаковская отсылка к Достоевскому: "Это -- черною божбою Над тобою бьется пригород Тьмутараканью В падучей. Это -- "Бесы", "Подросток" и "Бедные люди"..." /хотя географическое пространство стихотворения указывало на Москву/ /Пастернак 1961: 389/.

Пастернаковская тема города тесно связана также и с творчеством Блока, Петербург которого был для Пастернака "полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой" /Пастернак 1982: 430/. Через весь Блоковский цикл "Город" проходят образы "падших дев" /Безродный 1986: 208--209/ -- см.

напр., в стихотворении "Улица, улица...": "Тени беззвучно спешащих Тело продать И забвенью купить, И опять погрузиться В сонное озеро города -- зимнего холода..." /Блок 1980: 339/.

Двоякость "вида" Пастернаковского города в разбираемом цикле влечет за собой двойную /и двойственную/ возможность его интерпретации. Предполагаемый выбор просто "грязного", не преображенного поэтическим видением варианта и является той неслышимой репликой "другого" /"других"/, ответ на которую формулируется, а точнее -- моделируется, в стихотворении 3. Выбор же "инакомыслящего" адресата, как замечает Степанов по поводу возможных контактов "Я" автора с адресатом /1984: 36/, повышает "заряд полемичности, напряженности, трагической контрастности, дает возможность обнажить мотивы драмы несогласия. Поэт как бы намеренно снижает способность адресата видеть, замечать, чувствовать, приписывая ему расхожие мысли и чувства, иногда банальные, иногда просто здравые или простодушные.

Итак, два первых четверостишия стихотворения 3 Пастернаковского цикла оформлены синтаксически как вопросительные с предполагающей несогласие в ответе частицей "разве". Вопрос "Я", обращенный к неким "вы" -- "Разве только грязь видна вам, А не скачет таль в глазах?" имплицитно антонимичность "грязи" и "тали", но эти слова, коннотирующие одно и то же явление -- оттепель, таяние снега /см. Словарь 1950--1965/, поставлены в отношении контекстуальных антонимов синтаксической связью предложения. Реальное же различие этих слов актуализируется ценностной шкалой языка /ср. Гагуно 1978: 102--114/, на которой "таль" как устарелое и областное, а также включенное в поэтический язык Блока /стихотворение "Вербы -- это весенняя таль..." -- Блок 1980 6: 227/, получает оттенок "неброской необычности", если воспользоваться определением Кнориной /1982: 250, 252/, по мнению которой, Пастернак ред-

ко прибегает собственно к образованию новых слов, предпочитая имеющиеся периферийные образования. Необычность "тали" возрастает в следующем параллельном двустишии строфы: "Не играет по канавам -- Словно в яблоках рысак?" /где "таль" является невыраженным, "подразумеваемым" подлежащим/ за счет игровой модели речевого поведения "Я", базирующейся на полисемии слова "играет". Мотив игры часто связывается у Пастернака, как замечает Жолковский /1974: 48/, с размышлениями об искусстве, ср.: "Сколько надо отваги, чтобы играть на века, Как играют овраги, Как играет река, // Как играют алмазы, Как играет вино, Как играть без отказа Иногда суждено, // Как игралось подростку На народе простом..." /"Вакханалия" -- Пастернак 1965: 477; ср. также Лотман 1970: 85/ или стихотворение "Ты так играла эту роль! Я забывал, что сам -- суфлер" /Пастернак 1965: 119/. Обладая двойной или множественной значимостью элементов, игровые модели воспринимаются, как утверждает Лотман /1970: 85/, по сравнению с соответствующими им логико-научными, как семантически богатые, особо значительные⁴.

По такому же принципу моделируется пространственная антитеза 2-ой и 3-ьей строф: "Разве только птицы цедят, В синем небе щечка..." и -- "Оглянись и ты увидишь /.../ С головой Москва, как Китеж, -- В светло-голубой воде". Во 2-ой строфе взглядом снизу вверх "кадрируется" небо /мотив весеннего солнца оформляется перифрастической метафорой-загадкой: "ледяной лимон обеден"/, а в 3-ьей -- взгляд "скользит" по поверхности земли. Но небо отражается в залитых талой водой городских улицах, в лужах, окрашивая землю в тот же цвет /"синее" с "лимонным" -- небо и "светло-голубая" вода-земля/. Так и здесь снимается оппозиция "верх - низ", а мотив отражения явным образом -- посредством объектной части сравнения "как Китеж", отсылающей к древнерусской легенде о чудесном исчезновении города, скрывшегося от нашествий татар под водой озера Светло-

яр, -- связан с темой искусства и "чуда" /последний мотив выделяется в поэтическом мире Пастернака как характерная для него разновидность темы "великолепия" -- см. Жолковский 1974: 41/. Отраженное, как и преображенное творчеством и артистическим отношением к жизни, функционирует в ценностной системе Пастернаковского произведения как 'более богатое' и поэтому -- более ценное.

В этом контексте вопрос "Я" в следующей, 4-ой строфе "От чего прозрачны крыши И хрустальны колера?" -- воспринимается тоже как провоцирующий возможность не одного ответа, поддержанную "мерцающей" взаимопроекцией двух, также антитетических, контрастных по фактуре "видов" камня и кирпича /метонимии кирпичных домов, "бурно строящихся" и поднимающихся как гиганты на всех улицах Москвы "с наступлением нового века", как вспоминал Пастернак -- см. 1982: 420/: "Как камень, кирпич колыша, дни несутся в вечера".

Импрессионистская зыбкость "зрительной" картины как будто подготавливает поворот и в "речевой" картине "Я": вспять -- к "февралю". Так возвращаются и ее "живители" и "виновники" /"Март" -- Пастернак 1965: 427/ -- в стихотворении 3 это "струнья снегу на счету" и "город, как болото, топок", а, по наблюдению Фарино, поэтическое и "чудесное" преображение будничного, обычного и "грязного" /тема "великолепие низкого" -- см. Жолковский 1974: 43/ не случайно мотивируется здесь "оттепелью" /добавим -- самой ранней, первой!/, ибо мир Пастернака в местах подобных трансформаций, как правило, дробится, крошится, истончается, рассыпается и т.п., чтобы затем обрести свое единство на высшем, более одухотворенном уровне⁵.

Проекция состояния "весны" во внутреннее, психологическое состояние "Я" в последней, заключительной для стихотворения и всего цикла строфе как бы переворачивает его эгоцентрическую позицию. Наблюдаемая на протяжении всего речевого акта "Я" экспонированность его отношения к действительности отменяется здесь в плане выражения посредством снятия 1-го лица

местоимения "я" в неопределенно-личных предложениях /"В эти дни теряешь имя"/ и семантикой пространственной 'потерянности' "Я" среди "других" /"толпы лиц сшибают с ног"/. Контакт "Я" с "прохожими" и "подругой" /"Знай, твоя подруга с ними"/ оказывается для него "в эти дни" 'выше сил', но именно это и возвращает "Я" другим -- тоже уже на высшем духовно-художественном уровне, -- а в результате и самому себе /"Но и ты не одинок"/, ибо в поэтическом сознании Пастернака 'потеря' значит -- 'обретение', ср. его программное стихотворение "Рассвет": "Я чувствую за них за всех, Как будто побывал в их шкуре /.../ Со мною люди без имен, Деревья, дети, домоседы. Я ими всеми побежден, И только в том моя победа" /1965: 444/.

В свете сказанного Пастернаковская "весна" вписывается в литературную топику весеннего обновления, неодолимости жизненных сил, вечного возрождения, получившую в русской литературе свое национальное своеобразие и историческое развитие, прежде всего в жанре пейзажной лирики /Алексеев 1979: 35--78; в статье, в частности, говорится, что в русской поэзии весенняя тема с наибольшей полнотой раскрылась в поэзии Блока; а также Салезнев 1977: 237--248/. Ибо уже само заглавие цикла Пастернака /причем не только этого/ -- "Весна" -- относится к тому типу заглавий, поэтическая значимость которых как бы установлена заранее и обладает значительным смысловым запасом культурной традиции /ср. Джанджакова 1979: 208/.

В гипотетическом порядке можно отметить, что Пастернаковская "весна" /как элемент структуры разбираемого произведения/ определила тот ситуативный контекст, в котором могла возникнуть и получить такое, а не иное направление речевой конструкция "Я", в роли же 'собеседника' или 'соучастника' речевого акта "Я" "весна" стимулировала его речевые реакции, позволяя ему выявить в процессе высказывания его глубинное "Эго".

Примечания

1. Следуя терминологии, предложенной Фарино, под соносферой мы понимаем звуковой аспект мира художественного произведения, специально организованный при помощи таких операций, как, напр., упоминания о "звучании или безмолвии", вообще -- звуковая организация текста, "когда при помощи речевых звуков создается впечатление наличия тех или иных акустических эффектов в изображаемом мире", т.е. "те звуки, которые мог бы слышать находящийся в изображаемом мире" /Фарино 1980: 211/.
2. Ср., напр., в стихотворениях Пастернака "Я понял жизни цель...": "мне невозготу Мириться с тем, что есть апрель" /1965: 87/ и -- "Закрой глаза. В наиглушайшем органе...": "Им, как и мне, невмочь с весной свыкнуться" /1965: 189/.
3. Любопытно /если только не рискованно/ сопоставить Пастернаковскую "губку" с "губкой" Боттичелли, который, по воспоминаниям Леонардо да Винчи, считал, что в пятне, оставленном брошенной об стену губкой, напитанной разными красками, можно обнаружить прекрасный ландшафт /см. М. Rogebski. Ikonofega, Warszawa, 1972, с. 12/.
4. Ср. в этой связи Лотманский анализ стихотворения Маяковского "А вы могли бы?" /1970: 87--89/, в котором, как и у Пастернака, намеченное противопоставление "поэзия -- прозаический быт" снимается, получая за счет игровой модели не вид антитезы "истинное - ложное", а "более богатое -- более бедное" /оба истинные/ отражение жизни /1970: 85/.
5. Пользуюсь наблюдениями, любезно предоставленными мне в частной переписке. Приношу Ежи Фарино благодарность за все замечания и указания по ходу моей работы над статьей.

Литература

- А.Д. Алексеев. Тема весеннего обновления в русской поэзии, живописи и музыке XIX в. -- Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.
- М.М. Вахтин. /План доработки книги "Проблемы поэтики Достоевского"/. -- Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977.

- М.В. Безродный. "Если живет без меня в городе имя мое...".
Послесловие. - А. Блок. Город. М., 1986.
- А.А. Блок. Собрание сочинений в шести томах. Том 1: Стихотворения и поэмы. 1898--1906. Ленинград, 1980а.
- А.А. Блок. Собрание сочинений в шести томах. Том 2: Стихотворения и поэмы. Ленинград, 1980б.
- С.Г. Бочаров. Кубок жизни и клейкие листочки /Два воспоминания из Пушкина в "Братьях Карамазовых"/. -- С.Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.
- Л.Я. Гинзбург. О лирике. Ленинград, 1974.
- Е.В. Джанджакова. О поэтике заглавий. -- Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 8, Ленинград, 1973.
- Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 14. Ленинград, 1976.
- А.К. Жолковский. К описанию смысла связного текста. 5. Ин-т рус. яз. АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации. Вып. 61. М., 1974.
- R. Ingarden. Z teorii dzieła literackiego. -- Problemy teorii literatury. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967.
- W. Iwanow. Znaczenie myśli Michala Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki. -- Bachtin. Dialog. Język. Literatura. Warszawa, 1983.
- Л.В. Кнорина. Грамматика и норма в поэтической речи /на материале поэзии Б.Л. Пастернака/. -- Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982.
- И.И. Ковтунова. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
- Ю.М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград, 1972.
- Е.А. Некрасова. Сравнения в контексте творчества Б. Пастернака. -- Е.А. Некрасова, М.А. Бакина. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.

Б.Л. Пастернак. Сочинения. Том 1: Стихи и поэмы 1912--1923. Michigan, 1961.

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

Б.Л. Пастернак. Воздушные пути. Проза ранних лет. М., 1982.

Ю. Селезнев. Поэзия природы и природа поэзии. Послесловие. - Времена года. Родная природа в поэзии. М., 1977.

Словарь современного русского литературного языка в семнадцати томах. М.-Л., 1950--1965.

Словарь русского языка в четырех томах. М., 1981--1984.

И.П. Смирнов. Порождение интертекста. /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. 1985.

Г.В. Степанов. К проблеме единства выражения и убеждения /автор и адресат/. - Контекст 1983. Литературно-творческие исследования. М., 1984.

Ю.С. Степанов. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

J. Uzarevic. Problem poezije-spuzve i struktura zbilje u lirici Borisa Pasternaka. "Umetnost Rijeci", god. XXV, 1981. Izvanredni svezak: Knjizevnost-Avangarda-Rewolucija. Ruska Knjizevna avangarda XX stoljeca. Zagreb, 1981.

J. Faryno. Введение в литературоведение. Часть I. Katowice, 1978.

J. Faryno. Введение в литературоведение. Часть III. Katowice, 1980.

J. Faryno. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова. "В этот день, когда вьвет осеннее...". -- Velimir Chlebnikov /1885--1922/: Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 1986.

J. Faryno. Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. -- "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 20. Wien, 1987.