

К характеристике пространственно-временной художественной модели книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь»

ИЛЬДИКО КЛАУС

KLAUSZ Ildikó, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Abstract: The article is intended to analyse the temporal and spatial structure unfolding in the book “My Sister — Life”. The temporal structure of the book is built on the succession of the four seasons. The seasons — and at times the months as well — have well-defined meanings in Pasternak’s poetic system. The temporal structure of the book follows the cyclical order of the calendar year, and the events of a “love story” represent a linear progress in time. Furthermore, in the artistic composition of the book another type of chronology can be revealed, which can be described with the Bergsonian category of internal time, *durée*. What is crucial and vital for the lyrical hero is the internal correspondence of experiences and phenomena, which interrupts the linear progress of the narrative, as opposed to the external, rational and linear order of things.

The spatial structure of the book can be analysed with the help of the voyage motif. Parallel with travelling in the external world a voyage takes place in the internal realm of the lyrical hero’s creative memory. The category of time and space are inseparable, interwoven in the course of the voyage and the unfolding of memories. In other words, events that can originally be characterised in temporal terms occur and evolve in the external space, which can be regarded as a poetical reinterpretation of an archaic, mythological space-time model.

На настоящем этапе исследований творчества Пастернака имеется две обзорные монографии о поэтическом сборнике Пастернака «Сестра моя — жизнь». Одну из них представляет опубликованная в 1987 г. книга Анжелики Мейер «*Sestra moja žizn’ von Boris Pasternak (Analyse und Interpretation)*», другая монография — это работа К. Т. О’Коннор «*Boris Pasternak’s „My Sister — Life“ (The Illusion of Narrative)*», вышедшая в свет в 1988 г.¹. В первой части своей книги А. Мейер излагает историю создания сборника стихов, исследует принцип деления сборника на циклы и его структурное построение. В последующих главах работы особое внимание уделяется исследованию метрической и звуковой структуры произведения, а также интерпретации мотива и темы музыки в системе смысловых мотивов всего стихотворного сборника.

В монографии К. О’Коннор исследования сосредоточиваются прежде всего на способе развертывания в отдельных циклах книги квазинарративной истории любви. Исследовательница, интерпретируя каж-

¹ A. MEYER, *Sestra moja — žizn’ von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation*. München 1987; K. T. O’CONNOR, *Boris Pasternak’s “My Sister — Life” (The Illusion of Narrative)*. Ann Arbor: Ardis, 1988.

дое отдельное стихотворение сборника, в конце соответствующих глав своей монографии приходит к существенным заключениям о характерных особенностях композиционного построения отдельных циклов, об организующей их тематической и мотивной структуре, а также затрагивает возникающие в ходе конкретного анализа проблемы философии творчества, имеющие особое значение для характеристики художественной системы Пастернака. В работе О'Коннор представлена попытка раскрытия принципа создания художником иллюзии единой нарративной канвы в последовательном ряду стихотворений сборника, которая, с одной стороны, означает определенную последовательность самих событий, с другой стороны, посредством расширения предела моментальных переживаний создает возможность передачи ощущения вечности этих же переживаний и перевода их в сферу вечности. В представленных в монографии анализах стихотворений особое внимание обращается автором на интертекстуальные смысловые связи, которые индуцируются эпиграфами, предпосланными к стихотворениям и самими текстами стихотворений. Эти интертекстуальные переключки, по мнению автора монографии, выстраиваются в сознательно конструированный художником метатекст.

Настоящая статья представляет одну главу докторской диссертации, в которой нами делается попытка исследований особенностей композиционного построения сборника Пастернака «Сестра моя — жизнь». В данной статье нам хотелось бы изложить некоторые итоги анализа стихотворений, которые могут послужить дополнительным материалом к характеристике разворачиваемой в книге стихотворений художественной модели пространства и времени.

Структура художественного времени в построении сборника

Временная конструкция сборника «Сестра моя — жизнь» строится на разворачивании метафорического представления о смене времен года. Художественное воплощение этой природной закономерности прослеживается во многих поэтических сборниках и циклах Пастернака, например, в книге «Темы и вариации», «Когда разгуляется», а также в циклах стихотворений «Путевые записки» и «Переделкино». Подобный принцип хронологического разворачивания осуществлен и в структурном построении цикла «Стихи Юрия Живаго». Стихи расположены по логике календарно-временного порядка. Отдельные календарные сезоны и некоторые месяцы в поэтической системе Пастернака обретают определенное, устойчивое смысловое содержание.

Как это указывается и в подзаголовке сборника «Сестра моя — жизнь», время «лирических событий», разворачиваемых в стихотворениях, охватывает один летний сезон. Наполненную творческим по-

рывом вдохновенную атмосферу этого лета Пастернак характеризует в своих дневниковых записях следующим образом:

В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным².

Лето в поэзии Пастернака — это не просто хронологический фон лирических происшествий с присущими этому времени года метеорологическими признаками, а прежде всего самый продуктивный период поэтического творчества, обещающий возможность нового духовного и творческого возрождения. Лето в пастернаковской поэтической системе осмысливается параллельно в нескольких смысловых рядах и функциях. С одной стороны, это временная среда лирических событий, с другой же стороны, лето является непосредственным объектом самих лирических впечатлений. В то же самое время, описания ярко проявляющихся метеорологических изменений летнего сезона служат метафорическим языком для описания различных периодов творческого состояния и механизма развертывания самого творческого процесса. Рождение текста лирического стихотворения, собственно говоря, является своеобразным «симптомом» тех предельно интенсивных внутренних жизненных процессов, энергетических взаимодействий, которые одинаково характеризуют как состояние лирического субъекта — для метафорического определения творческого состояния Пастернак употребляет выражение «высокая болезнь» — так и внутренние процессы, протекающие в недрах самого мироздания. Именно поэтому все проявления лета, его погодные метаморфозы являются индивидуальным, неповторимым лирическим событием, и одновременно приобретают значение события космического уровня. Таким образом, лето — это сфера художественного времени, когда все жизненные и природные процессы достигают своей вершинной точки энергетической полноты³. В сущности, в разворачиваемой в книге художественной модели времени лето охватывает в себе все остальные времена года, изначальное значение которых дополняется в мотивной структуре сборника новыми значениями.

Все модификации смыслового содержания лирического образа лета во всех его функциональных воплощениях независимо от того, образует ли он временное обрамление лирических событий, или же является непосредственным объектом лирических переживаний, или выступает в функции метафорического языка описания механизма действия вдохновения — представляют оппозицию того ассоциатив-

² Б. Пастернак, *Воздушные пути*. Москва 1983, 491.

³ Е. Фарино, *Введение в литературоведение*. Katowice 1980, 188–190.

ного круга значений, который вступает в силу с появлением образа зимы. Зимнее время года для Пастернака — это сфера явлений, граничащих со смертью, по своей смысловой характеристике сфера небытия, царство неподвижности и безмолвия. В поэтической системе художника зимнему времени, условно говоря, нет места в ряду естественных природных явлений⁴. Во временной конструкции сборника «Сестра моя — жизнь» связанные с образом зимы мотивы выступают как противопоставления к образному ряду ассоциаций, окружающих образ лета, и появление образных картин, сопровождающих образ зимы, задает как бы своеобразное временное и лирическое обрамление, охватывающее цикл стихотворений, воссоздающих лирические переживания летних событий. В духе этого композиционного принципа, мотивным строем открывающего («Памяти демона») и завершающего («Конец») поэтический сборник стихотворений, создается образный мир зимнего времени года и связанный с ним мир поэтических значений. Ассоциативные картины зимы представлены не только в композиционном начале и заключении сборника — мотив зимы появляется еще в одном стихотворении, задающем ход квази-нарративному ряду событий («До всего этого была зима»), где зима, подобно вышехарактеризованным ассоциативным значениям, передает вневременное состояние лирического субъекта, как бы выпадающее из лирической хронологии переживаний и событий, и как бы предшествующее композиционному и событийному ходу цикла еще до начала событий.

Весна так же, как и лето в поэтической системе Пастернака являет собой временную сферу жизненной полноты, динамических преобразований⁵. Картины и образы, воплощающие смысловой круг весенней поры, представлены в экспозиции книги, а затем в стихотворениях, открывающих лирический событийный ряд. Так, например, в стихотворении «Сестра моя — жизнь»: *Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе / Расшиблась весенним дождем обо всех*. Далее, в стихотворении «Из суеверья»: *чуб касался чудной челки / И губы фиалок; Наряд щебечет, как подснежник / Апрель: Здравствуй!* В цикле «Развлечение с любимой» стихотворение «Весенний дождь» воспроизводит картинно-тематический ряд сборника, с образными вариациями которого мы уже встречались в экспозиции: *Лужи на камне. Как полное слез / Горло — глубокие*

⁴ См. там же, 190.

⁵ См.: поэтическая композиция «Весна» в сборниках «Темы и вариации» и «Поверх барьеров». Стихотворение можно рассматривать как программное стихотворение, так как в нем Пастернак образно представляет свое понимание искусства, сформулированное им в статье «Несколько положений»: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться».

розы, в жгучих / Влажных алмазах. Мокрый нахлест. / Счастья — на них, на ресницах, на тучах.

Осенняя пора в сборнике появляется всякий раз в смысловой и ассоциативной связи с лирическим состоянием воспоминания и лирической ситуации разлуки. В первой композиционной части сборника только однажды встречается упоминание об осеннем времени года, в стихотворении «Балашов»: *И без того взошел, зашел, / ...Большой, как солнце, Балашов / В осенний ранний час*. Это стихотворение, в сущности, предвосхищает эмоциональный настрой заключительных стихов сборника. Однако подобные выходы за пределы временного обрамления лирических ситуаций и событий не слишком характерны для целостного композиционного хода сборника. В порядке общей закономерности можно отметить, что лирический субъект стремится расширить внутреннее пространство данного события, переживаемого в пределах мгновения посредством максимально интенсивного восприятия впечатления и детального запечатлевания сенсуальных моментов, сопровождающих это событие. Именно благодаря этой интенциональности лирического субъекта на уровне языка наррации возникает иллюзия изображения действительных событий, происходящих в пространстве внешнего мира. Образной детализацией компонентов одного интенсивного лирического состояния создается иллюзия повествовательного характера развертывания лирической ситуации. Картины и образы, связанные с осенней порой и служащие обрамлением лирического переживания, а также обрамлением воспоминаний о минувшей, оставшейся в прошлом любви, во второй части сборника всё более выдвигаются на первый план, приобретая всё большее смысловое значение в композиционной части, следующей после стихотворения «Степь». Образы этого ассоциативного круга представляют оппозицию образной ряду, несущему в себе ощущения полноты существования. В таких стихотворениях, как «Лето», «Имелось», «Давай ронять слова» лето, как и любовь появляется в новом смысловом измерении. Из переживаемого в своей полноте актуального лирического события оно трансформируется в предмет лирических переживаний. Параллельно с этим, всё более весомое значение приобретают картины, воссоздающие пору увядания человеческой и природной жизни; появляются также метафоры, отсылающие к представлениям о закономерности вечных метаморфоз бытия и о закономерном замедлении движения времени: *Я слышал про старость. Страшны прорицанья!* («Воробьева горы»); *Встал он (год. — И. К.) сонный, встал намокий... Старый, страшный...* («Mein Liebchen»); *Застыли мельницы в селеньи, Ах там час скользит, как камешек* («Мучкан»); *И тихо, тихо ночь текла* («Лето»); *К закату знать, что солнце старше* («Любить идти»); *Но с оскоминой, но с оцепенением, с комями / в горле, но с тоской столько слов/ Устаешь дружить!*

(«Конец»). С помощью приведенных цитат прослеживается до своего логического завершения процесс, результат которого воплощен в последних стихотворениях сборника в образах универсального состояния застывшей неподвижности и смерти. Условно говоря, иссякание любовного пыла, а также угасание пыла летних бурь одновременно означают композиционный конец книги, воссоздающей посредством иллюзии наррации живой процесс возникновения и полного воплощения переживания. Иллюстрация совпадения этих двух процессов — исчезновение переживания и завершение текста — представлена в одной из глав нашей диссертации на основе опыта анализа стихотворения «Конец».

Заполненность жизненными энергиями всех явлений бытия, безостановочные энергетические струения, связывающие весь тварный мир, означают в поэтической системе Пастернака основное условие жизни как вечного становления. Творческое сознание художника именно благодаря состоянию вечного динамического движения вещей и явлений получает возможность преодоления мимолетности единичных впечатлений:

Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни... Так в широчайшем значении слова, называл я искусство, поставленное по часам живого, бьющего поколениями рода⁶.

Состояние же неподвижности⁷ и нехватка энергетической наполненности каждой части бытия в отдельности и всей жизненной целостности в переводе на язык философии творчества означают для лирического субъекта если и не окончательный, то вынужденный разрыв с творческим состоянием и временную потерю способности к творчеству.

Таким образом, конструктивные принципы развертывания художественного времени сборника в своей логике следуют порядку календарного и сезонно-темпорального ряда с одной стороны, с другой же стороны, делают возможным проследить этапы «истории одной любви», поэтическое воплощение которой обусловливается последовательным линейным развертыванием последовательного событийного ряда. Наряду с этим в художественной логике временного построения сбор-

⁶ Б. Пастернак, Охранная грамота: Б. Пастернак, Воздушные пути. Москва 1982, 203.

⁷ В поэтической системе Пастернака существует еще одно, противоположное рассматриваемому ниже, смысловое содержание состояния неподвижности. В этом случае состояние неподвижности обозначает состояние предельной внутренней энергетической насыщенности («состояние перед бурей»), по своим признакам равнозначное действию природных энергий, подготавливающих бурю (см. об этом *Фарыно* 1980: 242). Примером выражения подобного смыслового содержания состояния неподвижности может служить стихотворение из сборника «Плачущий сад».

ника присутствует и иное времяисчисление, соответствующее осмысляемой в духе бергсоновской философии категории переживаемого времени, обладающего внутренней протяженностью. Взаимопроникновением этих двух систем времяисчисления, в сущности, объясняются частые отклонения в построении временной конструкции сборника от принципа линейной, причинно-временной последовательности изложения лирических событий. Подобные отклонения могут иллюстрировать с точки зрения временной структуры сборника такие стихотворения, как, например, «Балашов» или «Образец». В совокупности можно сказать, что сознание лирического субъекта воспринимает и творчески воссоздает окружающую действительность по принципу внутреннего соединения личных переживаний и внешних явлений в пространстве творческого сознания, и поэтому время линейного развертывания и нарративного изложения событий как бы прерывается логикой внутреннего времени переживаний. А эта логика в свою очередь расходится с логикой внешневоспринимаемых и упорядоченных физическим временем явлений. Синхронное сосуществование двух типов времяисчисления имеет место не только в поэтической системе Пастернака, но, и является общей закономерностью художественного восприятия мира у многих писателей. По сведениям статьи Вяч. Вс. Иванова, данный способ художественного восприятия и толкования времени связан с научным опытом восприятия времени, а также, в более широком смысле, с особенностями действия современного сознания. Открытия XX в. в области физики, выявившие существование асинхронизма между процессами восприятия сознанием явлений и их подчинения физическому закону временной последовательности, оказали огромное влияние на становление представления о времени в искусстве двадцатого столетия. Представление о распаде единого темпорального процесса и целостной темпоральной упорядоченности явлений переживалось творческим сознанием как центральная дилемма мысли века⁸. Среди поэтов-современников Пастернака прежде всего О. Мандельштам занимала теоретическая и творческая разработка вопроса о закономерностях восприятия времени и пространства и их взаимосвязи в творческом сознании. В поэтической системе Мандельштам также центральной дилеммой выступает сопоставление принципа действия линейного времени, которое в первую очередь проявляет свою разрушающую силу, и принципа механизма работы внутреннего времени поэтического переживания, соединяющего явления согласно закону новой, субъективной темпоральной причинности, порывающей с принципом линейности. В своей статье «О природе слова» Мандельштам пишет об этом так:

⁸ См. об этом: *Вяч. Иванов*, Категория времени в искусстве и культуре XX века: Structures of Text and Semiotics of Culture. Ed.: Jan van der Eng. The Hague–Paris 1973, 100–153.

Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности ... выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно потому более плодотворную для научных открытий и гипотез⁹.

Вследствие возникновения новой модели осмысления временных и причинно-следственных связей бытия, в поэтических системах как Мандельштама, так и Пастернака порядок выстраивания причинно-следственного ряда теряет свою линейную упорядоченность и устойчивость, причина и следствие становятся взаимозаменяемы в очередности своего появления, их связь не задается заранее определенной, независимой от данного переживания последовательностью. На основе опыта анализа поэтической системы Пастернака можем сделать вывод, что в упорядочивающей явления причинно-временной цепи событий часто не хватает отправной или конечной точки, или же любое происшествие нейтрального значения может выступать как вызывающая возникновение следственного событийного ряда причина, или же как завершающий этот ряд результат. Эта особенность вытекает из основного принципа поэтического творчества Пастернака, который заключается в стремлении художника запечатлеть явления в процессе их становления и следит за логикой жизни в ее динамике временного и пространственного движения¹⁰.

Структура художественного пространства в построении сборника

В сборнике содержится три стихотворения, основная лирическая тема которых развивается из мотива поездки по железной дороге. Два из этих стихотворений — «Образец» и «Распад» — завершают композиционный ход соответствующих циклов. За ними следует стихотворение «Степь», в котором запечатлевается лирическая ситуация встречи с любимой. Параллельно с развертыванием лирического сюжета названных стихотворений перед нами очерчиваются контуры модели художественного пространства, в основе построения которой лежит сюжетная канва поездки лирического героя по железной дороге в на-

⁹ О. Мандельштам, О природе слова: Слово и культура. Москва 1987, 55.

¹⁰ См.: Игорь Смирнов, Причинно-следственные структуры поэтических произведений: Исследование по поэтике и стилистике. Ленинград 1972, 212–247; HAN Anna, *DÉSI Edit: Lineáris és holisztikus okság. Egy versciklus jelentésszerkezete* (Б. Пастернак: Занятье философии): Elemszerkezet és lineáris. Budapest: ELTE BTK Általános és Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék, 1998, 107–131.

правлении с севера на юг. (Следующие, встречающиеся в сборнике реальные географические названия местностей: Ржакса, Мучкап, Балашов, Распад, Камышин находятся в Саратовской области на юге России.) Модель художественного пространства, развертываемого в цикле «Возвращение», вырастает из мотива поездки в обратном направлении, т.е. перед нами возникает третий тип ассоциативного значения мотива «поездки по железной дороге». Теперь поезд движет лирического героя, распростившегося с возлюбленной, с летом и любовью, с миром природы в направлении с юга домой, в Москву. Конец поездки предвещают картины города, появляющиеся в стихотворении «У себя дома».

Противопоставление «северный край – южный край» характерно не только для поэтической системы Пастернака и не является его индивидуальной поэтической инвенцией. Данная географическая и смысловая оппозиция получила широкую разработку в творчестве поэтов-романтиков как в европейской, так и в русской литературе. Образ Севера обычно связывается с мотивами одиночества, покинутости, холода, монотонности бытия. Контрастные картины южного края символизируют буйную жизнь, свободу, красоту. Иллюстрацией появления оппозиции «север – юг» в поэзии XIX в. может служить прежде всего творчество Пушкина и Лермонтова. В поэзии Лермонтова смысловое развертывание противопоставления северного и южного края становится одной из основных лирических тем в таких стихотворениях, как, например, «Листок» или «Кавказ». Данная оппозиция присутствует во многих стихотворениях Пушкина, среди них в таких, как «Погасло дневное светило», «Кто видел край, где роскошью природы» или в стихотворении «К Овидию», являющем собой наглядный пример поэтического воплощения данного противопоставления:

Изгнание твое пленяло втайне очи,
Привыкшие к снегам угрюмой полуночию
Здесь только светится небесная лазурь,
Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь,
На скифских берегах переселенец новый,
Сын юга, виноград блистает пурпуровый.
Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями растилал пушистые снега.
Зима дышала там — а с внешней теплотой
Здесь солнце ясное катилось надо мною¹¹.

Набор поэтических средств, разработанных эпохой романтизма, входил также метафорический ряд, связанный с мотивом путешествия в реальном географическом пространстве или же во внутреннем пространстве, имажинальном пространстве «души». Этот метафорический репертуар оказался способным опосредовать новую культуру художе-

¹¹ А. С. Пушкин, Собрание сочинений в 10-х томах, 2. Ленинград 1977, 62.

ственной поэтической чувствительности. Основные особенности нового художественного языка, разработанного романтиками для передачи внешнего и внутреннего пейзажа, охарактеризованы в книге Фёлдени Ф. Ласло на примере анализа картин Каспара Давида Фридриха. На полотнах немецкого живописца эпохи романтизма пейзажные картины являются проекцией внутреннего состояния человеческой души. Например, на картине «Рюгенские меловые скалы» мы видим одну из образованных меловыми скалами над морем пропастей, на краю которой стоят три фигуры и смотрят на море. С одной стороны, картина излучает настроение безмятежной идиллии, однако, с другой стороны, мы знаем, что воссозданная на картине ситуация не соответствует логике реальной действительности, ведь те, кто осмелится встать на край пропасти легко обрушивающихся меловых скал, ставят свою жизнь под угрозу гибели.

Двое мужчин и женщина ... обратили свои взоры в простирающуюся под ними глубину безграничной морской дали. По всей вероятности, морская глубина очаровывает их, поскольку в бескрайней бездне они опознают картины собственной судьбы... в зрительно обозреваемой ими бездне предощущают непостижимую для внешнего взора внутреннюю бездну своей души. Бездна человеческой души и бездна, разверзающаяся в физическом пространстве, сливаются воедино, и в меланхолических взорах трёх фигур отражается ощущение их причастности к какому-то непрерывному процессу: внутренний и внешний мир, объект и субъект неразделимо заполняют их существо. Окружающая природа, соединяясь с их человеческой природой, как бы протекает через оболочку их тела, составляющего лишь частицу единого мироздания. И поэтому им не угрожает опасность провалиться в бездну и погибнуть¹².

В определенном смысле и поэзия Пастернака восходит к романтической традиции в отношении поэтического использования сопоставления северного и южного края и развертывания мотива путешествия, предполагающего возможность для прощупывания топографии души. В композиционном ходе книги вслед за стихотворениями «Образец» и «Распад», образный ряд которых развертывает картину путешествия с севера на юг, следуют стихотворения, в лирических ситуациях которых запечатлена встреча с возлюбленной и переживание полноты любовного чувства. Эта закономерность подтверждается наблюдениями польской исследовательницы поэзии Пастернака Анны Маймиескулов в ходе анализа стихотворения «Образец», согласно которым в строчках *Одна из ЮЖНЫХ мазон / Была других ЮЖНЕЙ*, повторение формы сравнительной степени прилагательного со значением «южный» активизирует смысловые значения, отсылающие к представлениям об узах родства, свояченичества¹³.

¹² FÖLDÉNYI F. László, *Melánkólia*. Budapest 1992, 175–176.

¹³ Анна Маймиескулов, Стихотворение Пастернака «Образец»: *Studia Russica Budapestinensia*. 1. Пушкин и Пастернак, 1991: 178. Дословный перевод строчек на венгерский язык: Один из домов на Юге / был более знакомый, чем остальные. *Южней* —

Третий тип модели «путешествия по железной дороге» образует лирический сюжет первого стихотворения цикла «Возвращение». В целостной композиции сборника цикл, состоящий всего лишь из двух стихотворений, является самой короткой главой книги, однако развивающее поэтическую тему путешествия стихотворение «Как усыпительна жизнь» — самый объемный текст сборника. Лирический субъект этого стихотворения, перемещаясь в имажинативном художественном пространстве с севера на юг, т.е. из мира природы в мир городской цивилизации после разлуки с любимой, движется в пространстве своей души в направлении к состоянию одиночества, покинутости.

Поезд и железная дорога в поэтической системе Пастернака являются опорными узлами и сквозными мотивами всей художественной ткани смыслового мира и человеческого существования. Ключевая роль этих мотивов впервые вырисовывается в сюжете стихотворения «Сестра моя — жизнь», образующего как бы экспозицию всего сборника. Основная лирическая ситуация этого стихотворения задается мотивом поездки, в ходе которой всё более расширяется пространственный круг, ощущаемый лирическим субъектом и интегрируемый в его внутренний душевный опыт, а предполагаемая цель его поездки (встреча с любимой) всё более отдалается во временную и пространственную бесконечность до тех пор, пока в цепи образных и смысловых трансформаций сама бесконечная жизнь не проявит себя как сестра, милая подруга лирического Я. И не случайно, что именно в этом стихотворении провозглашается лирическим субъектом на уровне общей сентенции сакральная роль железнодорожной сети, вернее фиксирующего ее пространственную и временную топологию расписания движения поездов. Книгу расписания поездов, обычно листаемую пассажирами в пути, лирический субъект наделяет смыслом сакрального текста (расписание — Святое писанье), поскольку в самой книге расписаний, воспринимаемой по традиции как прагматический текст, скрываются бесконечные возможности возникновения случайных пространственных пересечений, временных совпадений и встреч: *Что в мае, когда поездов расписание / Камышинской веткой читаешь в пути, / Оно грандиозней Святого писанья, / Хотя его сызнава всё перечти*¹⁴.

нужней/родней, юж/уж в словах ужик или южик и ужика/южика в значении «родня, родственник, сродник, -ица, связанный узами родства, свойства» — Даль 1980, 4: 477.

¹⁴ Мотив стрелочной системы железнодорожного пути появляется в романе «Доктор Живаго» как композиционный структурообразующий принцип. Поезд и железнодорожная система выступают в романе как художественная модель динамики движения жизни и возникающих в этой вечной пульсации бытия случайных связей и соединений. Об этих ассоциативных и смысловых соотношениях говорилось в докладе профессора университета в Кентукки Д. Роджерса в мае 1993 г. в Будапештском университете им. Л. Этвеша.

Пассажир, т.е. лирический субъект, совершая путешествие, никогда не пересекает лишь только географическое пространство. Перемещения лирического субъекта во внешнем пространстве, согласно логике художественного мира Пастернака, обычно протекают параллельно во внутреннем пространстве сознания, во внутреннем мире житейной и творческой памяти. Данная закономерность прослеживается во всех стихотворениях сборника «Сестра моя — жизнь», в которых мотив поездки вырастает в широко раздвигаемую лирическую тему. Примером такого композиционного хода может служить стихотворение «Образец», где лирическое имажинативное переживание реальной поездки вызывает появление целого ряда воспоминаний, в центре которых стоит образ возлюбленной: *Он (год. — И. К.) незабвен тем еще, / Что пылью припухал; С тех рук впивавши ландыши, / На те глаза дышав; Что незнакомой мальвою / Вел, как слепца меня, / Чтобы я тебя выманивал / У каждого плетня.* В сюжете стихотворения поездка лирического субъекта в летнюю пору в южный захолустный край к своей любимой составляет художественное обрамление, в пределах которого переживается чудо жизни. В тексте стихотворения сам процесс поездки предстает в ретроспективном освещении воспоминания. Лирический субъект вспоминает о том минувшем «незабвенном» лете. В стихотворении «Возвращение» подобно предыдущим примерам, сюжетная ситуация поездки может рассматриваться как проделываемый путь по пространству памяти. Смещение в сюжетном ходе стихотворения реальной наличности и мира воображения и воспоминания, а также смещение состояний бодрствования и полусна указывает на сходство между логикой разворачивания сюжета поездки и логикой протекания процесса действия памяти. Параллель, устанавливаемая между процессом путешествия и процессом воспоминания, является устойчивым художественным приемом не только в поэзии Пастернака, но в его ранней художественной прозе, где данной параллелью задается одна из основных моделей сюжетопостроения. Эта параллель появляется, например, в рассказе «Безлюбье», где один из героев, Гольцев, отдаваясь власти укачивающего ритма несущих его саней и погружаясь при этом в состояние полусна, предается воспоминаниям. В ходе художественного разворачивания мотива поездки как в поэзии, так и в прозе Пастернака художественное пространство и время проникают друг в друга, неразрывно сливаясь в одно целое. Подобное явление наблюдается при художественном разворачивании механизма действия памяти, когда возникающие в сознании ряды образов-воспоминаний проникают через единый пространственно-временной континуум, однако поток воспоминаний всегда направлен из настоящего в прошлое, и именно таким образом происходит упрочивание органической непрерывности связи между настоящим и прошлым. Эта логика работы памяти озна-

чает и то, что в поэзии Пастернака все процессы, по своей природе являющиеся темпоральными, разворачиваются, отображаясь во внешнем пространстве. Подобное представление о взаимосвязи художественного времени и пространства можно считать индивидуальной творческой интерпретацией архаической мифологической модели взаимопроникновения пространства и времени¹⁵. Многочисленные примеры художественного воплощения этого общего поэтического представления о взаимослиянии пространства и времени находим и в других стихотворениях сборника «Сестра моя — жизнь», как, например, в стихотворениях: *И слышно: далеко, как в августе / Полночь в полях назревает* («Плачущий сад»), *Здесь пересеклись рельсы городских трамваев / Дальше служат сосны. Дальше им нельзя. / Дальше — воскресенье* («Воробьевы горы»), *Тенистая полночь стоит у пути, ...* («Степь»), *И таяние Андов вольет в поцелуй / И утро в степи...* («Любимая жуть»).

В дальнейшем нам хотелось бы остановиться на рассмотрении двух постоянных структурных единиц художественной модели пространства, которые ранее уже неоднократно упоминались нами в иных соотношениях. Это «сад» и «степь», выступающие как основной фон разворачивания лирических событий сборника «Сестра моя — жизнь» и как основная художественная типология самохарактеристики лирического субъекта. Согласно статистическим исследованиям, посвященным характеристике частотности словарных единиц сборника, оба слова относятся к наиболее часто встречающимся в книге словам. «Сад» появляется шестнадцать раз в текстах девяти стихотворений, а «степь» — пятнадцать раз в текстах семи стихотворений¹⁶.

Стихотворения первого цикла книги «Не время ли птицам петь», воссоздающие образ омытого дождем сада («Плачущий сад», «Зеркало», «Девочка», «Ты в ветре, веткой пробуящем»), составляют самостоятельную вереницу картин в целостной композиции книги. А образ безграничной степи представлен в одном из стихотворений цикла «Романовка», где степь выступает и как название стихотворения и как его главная лирическая тема. Однако мотивные элементы, разворачивающие лирическую тему степи, появляются и в других стихотворениях сборника. Нам думается, что главным примером появления в тексте таких мотивов-отголосков данной лирической темы можно считать стихотворение «Сестра моя — жизнь», так как в его тексте можно предугадать присутствие непосредственных межтекстовых переключек с мотивным рядом стихотворения «Степь». На уровне смыс-

¹⁵ См.: Анна Хан, Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака. Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae, XIX. Supplementum, 1988, 103–116; HAN A., DÉSI E. 1998; V. TOPOROV, Tér: Mitológiai Enciklopédia. Budapest 1988, 244–246.

¹⁶ Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах: Структурная типология языков. Москва 199–215.

ловых и мотивных соответствий стихотворение «Сестра моя — жизнь» предвосхищает основную лирическую тему стихотворения «Степь», относящегося к циклу «Романовка»¹⁷.

Стихотворение «Степь» справедливо считается композиционной и смысловой вершиной сборника как в тематическом отношении, так и с точки зрения полноты поэтической передачи предельной интенсивности переживания, так как встреча влюбленных и торжествование любовного чувства образуют главную канву основной темы стихотворения. Отдельные строки завершающего книгу стихотворения — стихотворения «Конец» — могут интерпретироваться как повторное воспроизведение некоторых элементов образного ряда стихотворения «Степь», однако под новым углом видения. Меняется лирическая точка отсчета, бывшие события преломленные через призму видения лирического субъекта, представлены в восприятии сознания разочарованного, самоотрекающегося лирического Я¹⁸.

Сравнивая характерные особенности выделенных нами структурных единиц художественного пространства на основе тех стихотворений, в смысловой структуре и ассоциативной канве которых мотивы сада и степи играют роль опорных узлов, мы можем прийти к существенным выводам относительно принципов конструирования художественного пространства всего сборника с одной стороны, и относительно специфики целостной поэтической системы и эстетической концепции Пастернака с другой¹⁹.

В стихотворениях цикла «Не время ли птицам петь», открывающего весь сборник, сад как мотив и как место разворачивания лирических событий представляет собой переходное пространство между миром природы и культурным окружением человека, являясь одновременно и созданной человеком окультуренной природной средой и еще не тронутой человеческой цивилизацией природной средой. Это смеж-

¹⁷ Лирической темой стихотворения «Сестра моя — жизнь» является тема поездки лирического героя по железной дороге к своей любимой. Образ соприкасающейся с небом ночной степи, появляющийся в стихотворении и задающий лирический сюжет встречи (*Под шторку несет обгорающей ночью, / И рушится степь со ступенек к звезде*), становится центральным мотивом в стихотворении «Степь».

¹⁸ Образы стихотворения «Степь» воспроизводятся во второй и пятой строфах стихотворения «Конец»: *Снова — полог тюлевы, / Снова, что ни ночь, — степь, стог, стон; Он буквально ведь обливал, обваливал / Нашим шагом шлях! / Он и тын истязал тобой.*

¹⁹ В своих выводах мы опирались на следующие опыты анализов: Дора Пуста, Б. Пастернак: «Плачущий сад» (Анализ стихотворения): *Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae* 19 (1988) 319–330; Жолт Мароти, Зеркало как метафора познания (Анализ стихотворения Б. Пастернака «Зеркало»): *Studia Russica Budapestinensia*. I. Пушкин и Пастернак. 1991, 186–195; Jean Marie SCHULTZ, Pasternak's "Zerkalo": *Russian Literature* 13 (1983) 81–100; Е. Фарыно, Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»): *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband* 22 (1989) 46–70, 290–297.

ная пространственная зона, где чуждый человеку хаотичный мир становится подвластен ему и одухотворяется им²⁰. В первом стихотворении этого цикла («Плачущий сад») состояние сада, омытого и пропитанного освежающим дождем, уподобляется живому, насыщенному энергией организму, и таким образом, язык описания состояния сада может выполнять функцию метафорического языка, которым описывается предтворческое состояние внутреннего напряжения лирического субъекта. В смысловой структуре этого стихотворения несмотря на то, что сад ведет себя наподобие самостоятельного субъекта (*вслушивается, мнет ветку в окне, берется за старое, скатывается по кровле*), не устанавливается коммуникативный акт между садом и лирическим субъектом. Лирический субъект как бы не хочет опознать в облике сада себя, не узнает в нем свое отражение, не признает в нем собственное альтерэго.

В стихотворениях названного цикла сад появляется как место пересечения различных временных и пространственных зон. Смысловая структура и ассоциативная ткань стихотворения «Плачущий сад» проникнута многочисленными скрытыми оппозициями. Например, здесь угадывается противопоставление вечности и мгновения, также внутреннего и внешнего пространства, оппозиция верх–низ, двойственность открытости-замкнутости. Однако смысловое взаимодействие этих оппозиционных пар, их смешение и слияние обретают художественное воплощение только в смысловой системе последующих стихотворений этого цикла и целостного сборника²¹. В структуре стихотворения «Зеркало» уже исчезает граница между воплощаемыми в образе сада внешними природными явлениями и между созданными человеком реалиями «одомашненного» мира. Эти две зоны пространства становятся неразличимыми. Цепь бесконечных зеркальных отражений расширяет

²⁰ Сад выступает как один из важных символов освященного, обособленного места в пространстве. Это огороженная стеной или забором, изгородью территория. Во многих цивилизациях сад считался священным местом, символизирующим космос и гармонию, жизнь и вечность. См.: HANKISS Elemér, *Az emberi kaland*. Budapest 1998, 55–67.

²¹ В стихотворении «Плачущий сад» ряд глаголов обозначает процессно-длительное действие: *вслушивается, назревает, берется за старое, скатывается*. В сравнении с ними, слова *давится, шелохнется, плескания, глотков, вздохов* выражают мгновенно прерванные ситуации. На широту и бесконечность пространства указывают выражения *свет, земля, в полях далеко*. (Пуста Д. 1988). Несколько примеров из текста стихотворений сборника о появляющихся в конструкции художественного пространства сада: а) смешении пространства внутри и вне стен дома: *Прямой дорожкой в сад, в бурелом и хаос / К качелям бежит трюмо; Огромный сад тормозится в зале / В трюмо («Зеркало»); Из сада, с качелей, бухты-барахты / Вбегают ветка в трюмо («Девочка»)*. б) смешении верха и низа: *А в саду, где из погреба, со льду, / Звезды благоуханно разахались («Определение творчества»); в) двойственности открытости-замкнутости: ...прямой / Дорожкой в сад, в бурелом и хаос / К качелям бежит трюмо. Немсетный мир семенит в месмеризме, / И только ветру связать / Что ломится в жизнь, и ломается в призме («Зеркало»)*.

пространство сада. Благодаря этим метаморфозам сад наделяется смысловыми признаками, характерными для самой жизни, и таким образом, это открытое пространство лирический субъект осваивает как свой дом. То коррелятивное отношение, которое обнаружилось между лирическим субъектом и жизнью как всеобщей целостностью, и которое получило выражение и в названии сборника, заключающего в себе синтаксическую формулировку этого особого типа отношений, позволяющих установить тождество жизнь = сестра. Если это смысловое тождество мы включаем в ассоциативный ряд через библейское сопоставление (сад / сестра / любимая), проводимое в «Песне Песней» („Отгороженный сад — моя младшая сестра, невеста, искусно выложенный источник“ [4: 12]), то мы можем прийти к следующей цепи отождествлений: жизнь—сестра—сад²².

В противоположность локусу сада, состоящего с лирическим субъектом в метафорической системе коррелятивных отношений, мир степи однозначно является частью природного мира. В то же самое время, в смысловой системе сборника обнаруживается немало существенных совпадений и перекличек между образами сада и степи. В качестве иллюстрации такого ассоциативного сходства приведем примеры из текста стихотворения «Степь». В стихотворениях первого цикла сборника, «Не время ли птицам петь» сад предстает как самостоятельный, живущий своей жизнью субъект, и именно благодаря этому он проявил способность вступить в контакт с лирическим субъектом. Присутствие подобных признаков «лирического поведения» наблюдается и в образе степи: *Примолкла и взмокла безбрежная степь; Колеблет, относит, толкает*. Сам мотив степи также можно охарактеризовать как место пересечения различных временных и пространственных зон, ведь степь одновременно несет в себе и черты открытого, беспредельного пространства, и более узкого пространства, ограниченного определенными пределами: *безбрежная степь; открыт с четырех сторон; и через дорогу за тын перейти / Нельзя не топча мирозданья*. Исключительно важное, ключевое значение в смысловой структуре всего стихотворения приобретает характерная для ранней поэзии Пастернака закономерность, согласно которой граница между верхом и низом, между небом и землей исчезает, а пространство становится вертикально нерасчлененным на иерархические зоны: *Стога с облаками построились в цепь; И Млечный путь стороной ведет / на Керчь, как шлях, скотом пропылен; На шлях навалилась звездами*²³.

²² Е. Фарыно, Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»). Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 22 (1989) 185; Жолковский А. К. Книга книг Пастернака (К 75-летию «Сестры моей — жизни»): Звезда, 1997, № 12, 193–214.

²³ Б. Арутюнова указывает, что расстояние между землей и небом часто исчезает в ранних стихотворениях Пастернака. Эта особенность становится существенным

В конце сюжетного хода стихотворения «Степь», в предпоследней строфе заново воссоздается изначальная лирическая ситуация стихотворения. Однако возвращение к образу степи, заданному в начале стихотворения, осуществляется уже в другом смысловом измерении, носящем универсальный характер. Целый образный ряд несет в себе ассоциативную наполненность, воспроизводящую изначальный акт космогенеза, что в тексте графически отмечается написанием отдельных слов с заглавной буквы²⁴ *Когда, когда не: — В Начале / Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши, / Волцы по Чулкам торчались*. Эти отделенные резким переносом строки отсылают нас к тексту Библии и вызывают в нашей памяти первый стих Ветхого завета: «В начале сотворил Бог небо и землю», а также начало Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово». Благодаря этим ассоциациям открывается возможность интерпретации образа степи как трансфигурации архаического образа Эдемского сада. Возможность противоречивых трактовок Эдема как сада, в котором жил человек в полной невинности до грехопадения, с одной стороны, и как сада блаженства и земных наслаждений, с другой стороны, вполне могут быть совмещены в каденции стихотворения²⁵. Для христианской культуры — главным образом, для представителей ее сирийской, византийской и православной русской ветви — Эдем символизирует возможность освящения материальной и телесной природы²⁶. Такое понимание образа Эдема во многом родственно духовному универсу Пастернака, под знаком которого в смысловой структуре и ассоциативной ткани сборника окказиональные образные ряды, связанные с мотивом степи и мотивом сада, смыкаются. Оба мотива, выступая как поэтические синонимы жизни как высшей сакральной категории, символизируют бытие как родной дом человека, хранящий в себе приметы земного рая, где время и пространство сливаются и царит дух творчества.

Таким образом, возвращением к исходным образам стихотворения в последних строфах создается поэтическая ситуация уже иного бытийственного ранга. Лирическое состояние, запечатленное в начальной ситуации стихотворения, возвращаясь в перевоплощенном виде в строках предпоследней строфы, на этом этапе смысловой трансформации

мотивным элементом в стихах о любви и творческом экстазе. См. такие стихотворения как: «Определение творчества», «Наша грза», «Степь» (Б. Арутюнова, Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака. Ред.: AUCOUTURIER, 1979, 195–224).

²⁴ Е. Фарыно, Поэтика Пастернака, 282.

²⁵ В представлениях средневековья и нового времени Эдем получает значение сада любви и блаженства. См. напр.: Ariosto, Spencer, Tasso müveiben (HANKISS E. 1988, 237).

²⁶ Mitológiai Enciklopédia. Budapest 1988, 368–369.

воспроизводит образный мир космогонических мифов.²⁷ Трансформированная поэтическая картина, возникшая в каденции стихотворения, может восприниматься нами как парафраза мифа о сотворении мира. Она воссоздает в нашей культурной памяти образ первой человеческой четы, Адама и Евы и как бы заново воспроизводит изначальную ситуацию их любви и грехопадения. Этим самым конкретное единичное лирическое переживание (*Как были те выходы в тишь хороши! Безбрежная степь как марина.*), воссозданное в своей конкретной индивидуальной воплощенности, как бы высвободившись из временных и пространственных уз, переносится в сферу вневременной вечности.

В заключение, подводя итоги, можно сказать, что в целостной структуре сборника смысловые ряды, связанные с образами «сада» и «степи», обрастаются похожими признаками и могут рассматриваться как своеобразные поэтические синонимы, характеризующие образный обиход персональной мифологии поэтического мира Пастернака. Степь и Сад — это места, где снимаются временные и пространственные ограничения бытия, распаиваются безграничные просторы полноты существования и разливается беспристрастный, как само всеединство, поток жизненной силы. Благодаря этому, для всего существующего становится возможным переход на более высокий онтологический уровень, где всё живое уравнивается в своей значимости, и субъект воедино сливается с мирозданием²⁸.

²⁷ Появляющиеся в предпоследней строфе заросли и кустарники волчеца, ковыля, репейника → трансформация мира в сферу образов и значений мира космогонических мифов часто встречается в поэзии Пастернака. См.: *Е. Фарыно*, «Анализ цикла Пастернака «Путевые записки». (Е. Фарыно 1989, 179).

В русской народной мифологии и в традиции русской поэзии (см. Державин, Мандельштам, Хлебников, Цветаева) образ комара связан, с одной стороны, с представлением о языческом боге, властителе мира Велесе-Волосе, с другой стороны, с представлениями о рождении музыки и поэзии. (*Е. Фарыно*, указ. соч. 180).

²⁸ См. *Е. Фарыно*, указ. соч. 149. Правомерность данных выводов подтверждается строками одного из стихотворений Юрия Живаго («Гефсиманский сад»), где сад появляется как единственный залог существования.