

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

Женевский университет
Петербургский институт иудаики
Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)
Хельсинский университет

при поддержке

Международного благотворительного фонда им. Д. С. Лихачева
Издательства «Вита Нова»

ОЗЕРНАЯ ШКОЛА

Труды пятой
Международной летней школы
на Карельском перешейке
по русской литературе

Поселок Поляны (Уусикирко)
Ленинградской области

2009

Дискурсивный потенциал метафоры крови в лирике Пастернака

Как известно, в творчестве Пастернака есть парадоксальные случаи автоцензурирования, при которых слово «люки» может измениться на слово «заслуги», «вчера» на «сегодня», метафорические индексы статики подменяются противоположными им метафорами динамики и т. д. Но в таком контексте особенно интересными становятся метафорические константы, одной из которых в лирике Пастернака является «кровь».

Так, в стихотворении «Materia prima» 1914 г. *кровь* становится точкой пересечения всех участников лирического сюжета: кровь поэта, кровь мышей-Муз, кровь феноменов внешнего мира («в крови облаков, и помоев, и будней»):

Чужими кровями сдабривавший
Свою, оглушенный поэт, —
<...>
Твой кровавые шарики,
Кусаясь, пускаются за реку,
<...>
Сколько жадных моих кровинок
В крови облаков, и помоев, и будней
<...>
Свистят мокроусые крови в крови (I;356)¹.

Изначальное соединение *своей крови оглушенного поэта и чужой крови* сменяется устрашающим звуковым откровением — *свирепым свистом*. Тавтологичное словосочетание *крови в крови* задает невозможность различения мышей и поэта и того, кто из них владеет природой поэтического — *свистом*, сверхдетерминированного в лирике Пастернака в качестве метапоэтического знака: «Это — круто налившийся свист» («Определение поэзии»).

Ситуация усложняется появлением в метафорической серии, относящейся к поэзии, других семантических вариаций — «снедь тайны», «снедь песни», описывающих момент прикосновения к *первоматерии* как сакрализованные акты еды-питья. В то же время «кусающиеся» как «крысы» «кровавые шарики» и упоминание о «боли» в последней строфе

одновременно соотносят героя и с телом бога, и с телом приносимой жертвы.

Примечательно, что нередко кровь и ее производные в стихотворениях Пастернака становятся желаемой целью в акте жертвоприношения:

Портомойные руки в туманах пухнут,
За синением стекол мерзлых горишь,
Словно детский чулочек, пасть кошки на кухне
Выжимает суконную мышь;

И из *выжатой* пастью тряпочки
Каплет спелая кровь черным дождеком на пол,
С горьким утром в зубах ее сцапала кошка,
И комок того утра — за шкапом;

Но ведь крошечный этот чулочек
Из всего предрассветного узла!
Ах, я знаю, что станет *сочиться из ночи*,
Если *выжать* весь прочий облачный хлам.

(«С рассветом, взваленным за спину...» 1914) (II; 357).

Спелая кровь не случайно противопоставляется *хламу* и обращается в *черный дождик*, тем самым попадая в поле «графических метафор» (чернила, бумага и т. д.), часто совмещенных у Пастернака с мотивами жертвоприношения:

А ночью, поэзия, я тебя *выжму*
Во *здравие жадной бумаги*.

(«Весна») (I; 90).

Но заметим, что кровь, тем не менее, оказывается для Пастернака делимой на существенные элементы: «прочий хлам» и то, «что станет сочиться из ночи» — в то время как понятие *matēria prima* в системе Аристотеля обозначает чистую материю, неразложимую на составляющие. Перенасыщенность текста «первичными» телесно-архаическими метафорами крови вступает в конфликт с абстрактной категорией, заданной в заглавии.

Этот конфликт проявляется и в моменте столкновения «драмы еды-питья» как поглощения священного с противоположным действием — говорением: «Но только о речке запой, // Твои кровавые шарики, // Кусаясь, пускаются *за реку*»; «Волнение дарит обмолвкой. // Обмолвись словом: река, // *открыл* ты не форточку, *Открыл* мышеловку». Здесь слово «река», с одной стороны, становится вари-

антом крови, а с другой — выступает в роли шибболета, открывающего выход на Софийскую набережную, к мудрости и логосу². При этом дискурс, получивший доступ к мудрости, не продвигается дальше обмолвки-самоописания по средством *крови* и ее очищенного варианта «*реки*». Не случайно «река», так же как и «кровь», без замещения повторяется в пределах одного предложения. В традициях риторического анализа такое функционирование дискурсивной метафоры связано с проявлением гипотекста, который Поль де Ман вслед за М. Риффатером понимает как «скрытый текст-ключ, который не является словом, тем паче не является инскрипцией, а является семантическим данным, иначе говоря, единицей значения, поддающейся прочтению»³.

В случае Пастернака «единицей значения» оказывается идея «движения-течения» дискурса к логосу (Е. Фарино). Более того, выбор именно метафоры как способа репрезентации и тематизации смысла является для поэта осознанным. В письме С. П. Боброву Пастернак писал о природе метафоры следующим образом: «Мы теоретизировали и размышляли над фактом *пения валентности* нашей. При этом *в нас пела все та же валентность* и все по-прежнему — о пении *валентности в нас*. Милый мой, я уверен, что всякая метафора несет в своем теле чистую и безобразную теорию своей теоретической сущности... Я уверен в том, что только эта *чистая циркуляция* самосознания в метафоре (или, лучше, *ее самосознание*) есть то, что заставляет нас признавать в ней *присутствие красящего вещества*» (VII; 234).

В стихотворениях Пастернака движение к реке-логосу начинается в пределах пространственной организации:

А за Москвой-рекой хорьки,
Хоралу горло перегрызши,
Бесплотно пили из реки
Тепло и боль болезни высшей.

«Высокая болезнь» («Ахейцы проявляют цепкость») (I; 406).

С рассветом взваленном за спину,
Пусть с корзиной с грязным бельем,
Выхожу я на реку заспанный...

(«С рассветом, взваленным за спину...») (I; 356).

Но выход героя к *реке* как к пространственному пределу оказывается преобразенной формой кровавого действия и потому получает значение дискурсивного движения. Внутренняя, домашняя мистерия (метапоэтический мотив выжимания тряпочек, чулочков, суконной

мышь) сменяется внешним бытием у реки, в котором ночной ритуал и его следы буквально мыслятся как прошлое — располагаются «за спиной» героя, в «корзине с грязным бельем».

Таким же образом, и в стихотворении «*Materia prima*» понятие первоэлемента становится подвижным, перемещается от архаического первоэлемента — *крови* к первоэлементу другой системы — философско-поэтической и потому дискурсивно неразложимому и непреодолимому слову «река».

В стихотворении «Белые стихи» 1918 г. *materia prima* поэзии также рождается из семантического потенциала — пения валентностей — метафоры *крови*. Семантика *крови* возникает в упоминаниях красок и цветов — мумия, сангина, кровь с молоком, которые образуют ценностную оппозицию истинного — изображаемого («мумией изображают кровь»), которая в отрывках «Из поэмы» 1916 г. озвучивается буквально:

Так тянет снег. Так шепчут хлопья.
Так шепелявят рты примет.
Там *подлинник*, здесь — *бледность копий*.
Там *все в крови*, здесь *крови нет* (I; 108).

Но противопоставление усложняется появлением цветового парадокса: «можно иней начертить сангиной», который уравнивает *иней* и *кровь* как предметы, изображаемые с помощью красных красок. Цветовое преобразование краски поддерживается установленными связями между взаимоисключающими «инструментами» художника и его «картинами»:

<...> рисует *lune de miel*
Куском беды, крошащейся меж пальцев,
Куском здоровья — *бешеный кошмар*,
Обломком беды — *светлое блаженство* (I; 259).

Фигура художника, как и в цикле «Книга степи», оказывается точкой сопряжения материального и идеального, медиатором, через который становится возможным перевод чистого нематериального смысла. Кроме того, на значимость этого противопоставления указывает имя самого Балзака и отсылка к его «Неведомому шедевру», герой которого — старый художник Френхофер, пытаясь написать тело девушки, уничтожает все привычные законы живописной линии, контура, цвета и делает рисунок неразличимым и невидимым для других наблюдателей. Пастернак совмещает репрезентативную одержимость героя Френхофера с его автором, поэтому завзятый рисоваль-

щик, *сидящий в душе, далекой глубине* повторяет и самого лирического героя «Белых стихов», Бальзака, и его творческие чудотворства:

Вдруг с непоследовательностью в мыслях,
Приличною не спавшему, ему
Подумалось на миг такое что-то,
Что трудно передать. *В горящий мозг*
Вошли слова: любовь, несчастье, счастье,
Судьба, событие, похождение, рок,
Случайность, фарс и фальшь. *Вошли и вышли.*

По выходе никто б их не узнал,
Как девушек, остриженных машинкой
И пощаженных тифом. Он решил,
Что *этих слов никто не понимает,*
Что это не названия картин,
Не сцены, но *разряды матерьялов (I; 249).*

Творческое усилие Бальзака и его внутреннего рисовальщика реализуют один и тот же принцип устранения лишнего, отсюда появление примет «ущербности»: сравнение со *стриженными и переболевшими девушками*. Творческое преобразование реальности идентифицируется с ее переходом в противоположное состояние: медового месяца в беду, здоровья в кошмар, бреда в блаженство, красной краски в белизну инея, привычных слов-штампов («любовь, несчастье, счастье, судьба, событие, похождение, рок, случайность, фарс и фальшь») в то, что становится *непонятным никому*. Характер чудесных превращений, противоречащих обычной материалистической логике, обусловлен идеалистическим фокусом — *душой, далекой глубиной*, внутри которой художник подменяет / расщепляет цвета и слова. Заглавие «Белые стихи» встраивается в данную творческую модель, расширяя свою стиховедческую клишированность. Пересечение семантики заглавия с цветовыми рядами открывают его сверхметапоэтический потенциал: текст стихотворения определяет себя как уже переживший преобразование, как белая *matéria prima*, очищенная и от лишних свойств, не имеющих отношения к искусству. Пастернак в «Нескольких положениях» буквально выстраивал преемственную связь между кровью и ее переходом к чистому состоянию: «Безумье — доверяться здравому смыслу. Безумье — сомневаться в нем. Безумье — глядеть вперед. Безумье — жить не глядячи. Но заводить порою глаза и *при быстро поднимающейся температуре крови* слышать, как мах за махом, напоминающая конвульсии молний *на пыльных потолках и гипсах*, начинает ширять и шуметь по сознанию *отраженная стенопись* какой-то нез-

дешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уже чистое, это во всяком случае — чистейшее безумье! Естественно стремиться к чистоте». (V; 27).

В стихотворении «Бальзак» 1927 года лирический герой уже назван *алхимиком*, тем самым процесс текстопорождения, мыслимый как динамика «очищения» и преобразования материи в более совершенную, находит для себя культурно-философский знак⁴. В «Белых стихах» Бальзак, думая о статусе алхимически «очищенных», *вышедших из горящего мозга слов*, минует несколько «неудачных» вариантов определения: это «не названия картин, не сцены, но — разряды *матерьялов*», — их преобразенная форма становится однокоренной латинскому *matéria*. Акцент на преобразующей динамике входа / выхода организуется эпиграфом из цикла А. Блока «Вольные мысли»: «И в этот миг прошли в мозгу все мысли единственные, нужные. Прошли и умерли...» («О смерти»). Но Пастернак переписывает блоковскую интерпретацию претворения смысла в материю: вместо формулы «мысли *прошли и умерли*» предлагает другую — «*вошли и вышли*», безусловно, связанную с личным мифом поэта о «втором рождении» и алхимической теорией «второго сотворения космоса». В таком контексте категория материи / матерьяла у Пастернака приобретает позитивный смысл, поскольку несет в себе потенциальную идею подробности и детальности:

<...> но разряды *матерьялов*.
Что в них есть шум и вес сыпучих тел,
И сумрак всех букетов москательной.
(«Белые стихи») (I; 250).

Лариса, вот когда посожалею,
Что я не смерть и ноль в сравненьи с ней.
Я б разузнал, чем держится без клею
Живая повесть на обрывках дней.

Как я *присматривался* к *матерьялам!*
Валились зимы кучей, шли дожди...
<...>

Мелькали *пешеходы* в непогоду,
Ползли *возы*...

<...>
Осмотришься, какой из нас не свалян
Из хлопьев и из *недомолвок* мглы?
(«Памяти Рейснер» 1926) (I; 226).

Эманация утрачивает свои конечные пределы, поскольку акцент на матерьяльности провоцирует очередной этап творческого процесса, обозначенный в лирической ситуации как *понимание*: герою необходимо *разузнать, присмотреться, осмотреться*. Так, в «Белых стихах» фокус с события преобразования-трансмутации смещается к соотношению Я и Другого через понимание. Но понимание приобретает сходство с четким разделением на посвященных и непосвященных в тайную доктрину словесной алхимии, поэтому рассказ о Бальзаке строится на риторическом повторе, указывающем на него как на обладателя особого знания:

<...> Он знал, —

Теперь конец всему.

<...>

Он мог сказать: «Я знаю, старый друг,

Как ты дошел до этого. Я знаю,

Каким ключом ты отпер эту дверь,

Как ту взломал, как глядывал сквозь эту

И подсмотрел все то, что увидел»

<...>

«И даже с чьим ты адресом в руках

Стирал ступени лестниц, мне известно» (I; 248).

Более того, основным риторическим приемом оказывается дейксис⁵, или пропуск предмета речи, который провоцирует выдвижение фигуры Другого. К тому же кульминация текста строится на вопросительных конструкциях и дейектических знаках:

<...>

Мой друг, мой дождь, нам некуда спешить.

У нас есть время. У меня в карманах —

Орехи. Есть за чем с тобой в степи

Полночи скоротать. Ты видел? Понял?

Ты понял? Да? Не правда ль, это — то?

Та бесконечность? То обетованье?

И стоило расти, страдать и ждать.

И не было ошибкою родиться?

На станции дежурил крупный храп.

Зачем же так печально опаданье

Безумных знаний этих?.. (I; 251).

Примечательно, что говорящий, кроме вопросов, предлагает своему адресату *орехи*, которые встраиваются в *разряды матерьялов, сыту-*

чих тел и оказываются на ряду с дейкисом секретным знаком-паролем.

Ролевые рамки поэта, который является медиатором или теургом, для Пастернака становятся узкими, поскольку прикосновение к смыслу и откровению оказывается невозможным и ложным в отсутствии Другого сознания. Поэтому художественный текст Пастернака, ориентированный, прежде всего, на конвергентный тип художественности, предлагает себя читателю в качестве *materia prima*, белого стиха, готового к бесконечному рождению и трансмутации. Но, с другой стороны, особое функционирование метафорических констант *крови*, *materia prima* говорит о существовании идеального образа Другого, который тем не менее мыслится как посвященный — подобно самому поэту. Архаическая укорененность данных метафор, даже в своей очищенной форме, уже предполагает существование тайной «доктрины» поэзии и ее «адептов», олицетворением которых становится сам лирический герой, переживающий преображение (укусы комаров, крыс, кровяных шариков, жертвоприношение, обнаружение внутреннего алхимика) и включающий остальную мир в образовавшийся круг посвященных⁶.

«Разворачивание текста, — пишет Поль де Ман, — имеет, однако, своей целью не высказать это значение, а скрыть его, <...> переодеть это значение, облачить его в пестрые покровы системы вариации или параграмм, сверхдетерминированных посредством кодификации. Эта сверхдетерминация дразнит любопытство читателя и *вовлекает* его в поиск скрытого смысла, где сам процесс поиска является *вознаграждением*»⁷. В текстах Пастернака именно сверхдинамичные метафоры крови и *materia prima*, с их внутридискурсивной устремленностью к саморасщеплению и самопреодолению становятся для читателя вовлекающим знаком-шибболетом и «теплотой сплывающей тайны» (С. Аверинцев), организуя пространство конвергенции.

Примечания

- ¹ Здесь и далее цитаты приводятся по: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2003—2005.
- ² На соотношение Софийской набережной и мудрости-логоса указывал Ежи Фарино см. *Faryno Jerzy.* Поэтика Пастернака. Путевые записки — Охранная грамота // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1989. Sb. 22. С. 226.
- ³ *Ман, П. де.* Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 44

- ⁴ Примечательно, что метафору алхимии в описании поэтической магии Пастернака применил Ю. Тынянов в статье «Промежуток»: «И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом, «и мартовская ночь и автор» идут рядом, смещаясь вправо по квадрату «трехъярусным гекзаметром», — в результате вещь начинает оживать». Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977. С. 178. О буквальном и переносном преломлении алхимической традиции и других герметических практик в текстах модернистов (А. Белого, Н. Заболоцкого, Е. Гуро, В. Хлебникова) писали в следующих работах: Лоцилов И. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997; Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999; Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002, и т. д. Безусловно, такое тотальное использование в литературе XX в. кодов религиозно-мистических систем связано с их повышенной метасюжетной функцией, рождающейся из их связи с онтологическими основами бытия и творчества.
- ⁵ Обычное для Пастернака явление «это-дейксиса», описанное А. Хан и С. Н. Бройтманом, создается в данном фрагменте многократным повтором и других местоимений, выполняющих дейктическую функцию: *как (каким), то (ту)...* *что, все*. Возникающий эффект сходен с описанным А. Е. Барзахом на материале И. Анненского: дейксис «смещает акцент с акта речи или акта восприятия на ситуацию, с которой титится совпасть стих, акцентирует «бытийность» предмета и его отношение к «другому», помещая его в перекрестке двух взглядов». Барзах А. Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского / А. Е. Барзах // И. Анненский в русской культуре XX в. СПб., 1996. С. 79.
- ⁶ Для Пастернака подобный взгляд на поэзию возник не только благодаря общему для литературы серебряного века увлечению эзотерическими и герметическими идеями, но и из-за специфического художественного и эпистолярного диалога с М. И. Цветаевой и Р. М. Рильке, поскольку «кровь» в нем оказывалась в позиции сверхдетерминированной темы.
- ⁷ Ман, П. де. Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 44.