

Оглавление

Алексей Балакин. Ненаписанные воспоминания А. Ф. Кони о Гончарове: Попытка реконструкции	3
Александр Жолковский. Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят...»)	25
Александр Кобринский. Письмо Веры Шварсалон к брату Сергею о подготовке приезда Вяч. Иванова в Судак летом 1908 года.	50
Олег Лекманов. Сологуб и Маяковский в «Козлиной песни» Вагинова: дополнения к комментарию	62
Михаил Люстров. Грохочущие парики и разговоры о комплиментах: Эпистола Хольберга о петиметрах в русском переводе XVIII века	67
Лада Панова. Also sprach Zarathustra – così parlò Mafarka il futurista – так говорил и Хлебников	74

Тираж 500 экз.

2014. № 1

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2014 (1)



**международная летняя школа
по русской литературе**

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виноцкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
<http://schoolsummer.jimdo.com>

ISSN 2307-5945 = Letná škola

Информация об авторах

1. Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
balakin@inbox.ru
2. Александр Жолковский, профессор университета Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
alik@usc.edu
3. Александр Кобринский, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
444-44-4@list.ru
4. Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики”, Москва, Россия
lekmanov@mail.ru
5. Михаил Люстров, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия
mlustrov@mail.ru
6. Лада Панова, кандидат филологических наук, Москва, Россия — Университет Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
lada_panova@hotmail.com

Александр Жолковский
(Лос-Анджелес)

ИЗНАНКА «ВАКХАНАЛИИ» («ЦВЕТЫ НОЧНЫЕ УТРОМ СПЯТ...»)

В статье разбирается заключительное стихотворение цикла/поэмы Бориса Пастернака «Вакханалия» («Цветы ночные утром спят..»), в частности его отчетливый контраст с предыдущими отрывками, — в свете традиционного в поэзии топоса «ночных цветов», риторических приемов изображения «отсутствия», основных пастернаковских инвариантов («единства» и «великолепия»), формальных и содержательных переключек с романом «Доктор Живаго» и с биографией поэта.

Ключевые слова: Пастернак, ночные цветы, отсутствие, единство, великолепие, мотив, инвариант.

The analysis of the poem concluding Boris Pasternak's cycle *Bacchanalia* («Nocturnal Flowers In the Morning Sleep...») focuses on its distinct contrast with the previous fragments — in light of the traditional poetic motif of «nocturnal flowers», the rhetoric of presenting image of «lack» or «absence», the central Pasternakovian invariants of «unity» and «magnificence», the formal and thematic interplay with the novel *Doctor Zhivago* and the poet's biography.

Key words: Pasternak, nocturnal flowers, absence, unity, magnificence, motif, invariant.

1. Тема

Речь пойдет о последнем, 8-м¹, отрывке стихотворения/поэмы Пастернака «Вакханалия»:

Цветы ночные утром спят,
Не прошибает их поливка,
Хоть выкати на них ушат.
В ушах у них два-три обрывка

За замечания и подсказки я благодарен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, А. А. Долинину, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой (в частности, за внимание к проблематике изнанки) и И. А. Пильщикову.

¹ В 11-томном издании отрывки 5-й и 6-й не разделены (см.: [6; 2; 185], — видимо, по ошибке; во всех остальных изданиях строка *И на эти-то дива* идет после отбивки, открывающей 6-й отрывок.

- 5 Того, что тридцать раз подряд
Пел телефонный аппарат.
Так спят цветы садовых гряд
В плену своих ночных фантазий.
Они не помнят безобразья,
10 Творившегося час назад.
Состав земли не знает грязи.
Все очищает аромат,
Который льет без всякой связи
Десяток роз в стеклянной вазе.
15 Прошло ночное торжество.
Забыты шутки и проделки.
На кухне вымыты тарелки.
Никто не помнит ничего.

1957

Сразу же оговорою заглавие статьи. Слишком велик оказался соблазн вывернуть наизнанку пастернаковскую формулу из написанного сорока годами ранее стихотворения «Нескучный»:

Как всякий факт на всяком бланке,
Так все дознанья хороши
О вакханалиях изнанки
Нескучного любой души.

Отрывок «Цветы ночные утром спят...» (далее — ЦН) действительно образует контрастную заставку ко всему предыдущему тексту, своего рода «вакханалию наоборот», да образ *изнанки*, — вообще органичный для поэтики Пастернака, ср.:

Засребрятся малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой («Все наденут сегодня пальто...»; 1913, 1928);

Чернеют сережки берез. Лозняк отликает изнанкой («Пространство»; 1927), —

представлен и в «Вакханалии»:

Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одёж («Вакханалия», 5-й фрагмент: «И опять мы в метели...»).

Но, конечно, «изнаночность» ЦН по отношению к собственно вакхическим эпизодам своеобразна, — это не столько диаметрально противоположность, сколько почти полная инакость. То есть, если держаться текстильной метафоры, изнанка тут не чет-

кая, как у набивных тканей, а смазанная, почти неразличимая, как у драпировочных.

Подчеркнуто иной является уже сама стиховая фактура. Все предыдущие фрагменты написаны четверостишиями двухстопного анапеста с чередующейся рифмовкой *жмжм*, а ЦН — четырехстопными ямбами, образующими единый, строфически аморфный период, который открывается и завершается мужскими рифмами.

В сюжетном плане ЦН четко противопоставлено предыдущим сценам своей полной безлюдностью и пространственной ограниченностью — сосредоточением на цветах и предметах обстановки одной квартиры/дачи. Какие-то переключки с основным текстом (где упоминаются цветы: *Три корзины сирени*, *Ледяной цикламен*, а затем метафорическая *хризантема*) и рефлексии недавнего ночного *безобразья*, оно же *торжество*, в заключительном отрывке есть, но их немного. Резко отличает ЦН от остальных фрагментов и почти полная бесстрастная статичность, — со стороны цветов не удивительная (хотя Пастернаку, вообще говоря, ничего не стоило бы привести их в движение).¹

Этот финальный покой и является доминантой отрывка, производящего, по контрасту с предшествующей вакханалией, впечатление благоухающей чистоты и опрятности, комфортного и безмятежного спокойствия, даже если достигается оно ценой полнейшего беспамятства, отсутствия какого-либо присутствия, приятия ничто. Подобная поэтическая установка в пастернаковском мире «единства и великолепия»² сравнительно редка, но не исключена. ЦН являет лишь крайнее — и очень удачное — воплощение ряда инвариантов Пастернака, взятых в соответствующем повороте.

2. Топос отсутствия у Пастернака

Как упражнение в жанре «стихов про “ничто”»³ отрывок венчает целую серию аналогичных пастернаковских пассажей, если

¹ Впрочем, элемент повествовательной отстраненности, эпической надмирности в изображении людских страстей чувствуется уже и в предыдущих фрагментах «Вакханалии».

² О моей трактовке поэтического мира Пастернака см., без дальнейших отсылок: [4].

³ Литературный тоpos «ничто» — тема для особого исследования. Красноречивый образец этого топоса — загробное стихотворение Бунина <<Без меня>> (см.: [3; 53-55]); возможный кандидат — гётевско-

не всегда достигающих тотального nihil — забвения, глухоты, беззвучия, игнорирования, немоты, отсутствия,— то стремящихся именно к нему. Ср. (в хронологическом порядке сборников):

Полы подметены, на скатерти — ни крошки, Как детский поцелуй, спокойно дышит стих, И Золушка бежит — во дни удач на дрожках, А сдан последний грош, — и на своих двоих («Пирь»).

Не поправить дня усильями светилен, *Не поднять* теням крещенских покрывал. На земле зима, и дым огней *бессилен* *Распрямить* дома, полегшие вповал <...> *Я один, я спать* уснул ученика. *Никого не ждут.* Но — *наглухо* портьеру. Тротуар в буграх, крыльцо *заметено.* *Память, не ершишь!* Срастись со мной! *Уверуй И уверь меня, что я с тобой — одно («Зимняя ночь»).*

И ни души. Один лишь хрип, Тоскливый лязг и стук ножовый, И сталкивающиеся глыб Скрежещущие пережевы («Ледоход»).

Ужасный! — Капнет и вслушается: *Все он ли один на свете <...> Или есть свидетель <...> Полуночь* в полях назревает. *Ни звука. И нет соглядатаев <...> Все я ли один на свете <...> Или есть свидетель. Но тишь. И листок не шелохнется. Ни признака зги <...> («Плачущий сад»).*

Огромный сад тормозится в зале, Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит, *Трясет — и не бьет стекла!* («Зеркало»).

Тишина, ты — лучшее Из всего, что слышал («Звезды летом»).

Лицо лазури пышет над лицом *Недышащей* любимицы реки. Подымется, шелохнется ли сом — *Оглушены. Не слышат. Далеки. <...> Не свесть концов и не поднять руки <...> («Как у них»).*

Когда я говорю тебе — *забудь, усни, мой друг <...> Ношушь в сполохах* глаз твоих шутивым — *спи, утешься, До свадьбы заживет, мой друг, угомонись, не плачь <...> Полночным куполом <...> Я говорю — не три их, спи, забудь: все вздор один* («Мой друг, мой нежный, о...»).

Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать («Весна была просто тобой...»).

Есть в опыте больших поэтов *Черты естественности той, Что невозможно, их изведая, Не кончить* *полной немотой* («Волны», «Здесь будет все: пережитое...»).

На даче спят под шум без плоти, Под ровный шум на ровной ноте <...> Спи, будь. Спи жизни ночью длинной. Усни, баллада, спи, былина, Как только в раннем детстве спят <...> («Вторая баллада»).

лермонтовские «Горные вершины...». Интереснейшую параллель к ЦН как картинке без людей, но полной рефлексов человеческого обихода, представляет рассказ Рэя Брэдбери «Будет ласковый дождь» («There Will Come Soft Rains»; 1950), где в доме, уцелевшем после тотального ядерного уничтожения человечества, продолжают функционировать системы заботливого поддержания условий человеческой жизни (<http://www.fenzin.org/online/695/13>).

Никого не будет в доме, **Кроме** сумерек. **Один** Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин <...> **Только** крыши, снег **и, кроме** Крыш и снега, **никого** («Никого не будет в доме...»).

Смеркается, и постепенно Луна **хоронит все следы** Под белой магиею пены И черной магией воды <...> И публика на поплавке Толпится у столба с афишей, **Неразличимой вдалеке** («Сосны»).

Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались **пересуды**, А нас **на свете нет?** («Свидание»).

Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке, **Совсем неотличим** ему. Пока оно из мглы не выйдет, Блеснув за прудом на лугу, **Меня деревья плохо видят** На отдаленном берегу <...> («Заморозки»).

А на улице вьюга Все смешала в одно, **И пробиться друг к другу Никому не дано**. В завываньи бурана **Потонули**: тюрьма, Эскаваторы, краны, Новостройки, дома, («Вакханалия»).

Естественным в мире Пастернака способом подачи «отсутствия» является метонимический сдвиг с лирического субъекта и вообще человека на пейзаж или быт, впервые отмеченный Р. Якобсоном [9]. Правда, чаще всего человек все-таки присутствует в сцене и лишь опускается из словесного текста, а иногда фигурирует в нем непосредственно, только, скажем, в одиночестве. Но возможно и полное безлюдье, на фоне которого тем более по-человечески активными предстают неодошевленные сущности. Ср.:

Золушку рядом с подметенными скатертями и без гроша («Пиры»);
одинокое «я» в центре «Зимней ночи», где все усилия бесплодны, нет больше *никого*, ученик услан *спать*, а *память* призвана не противоречить; полное отсутствие людей и агрессивность льдин в «Ледоходе»;
одиночество, тишь и неподвижность в «Плачущем саде», при явном присутствии «я» и его идентификации с садом по линии одиночества;
чудесное отсутствие физического воздействия очень динамичного сада на зеркало;

идеальную тишину («Звезды летом»);
тишину, неподвижность и оглушенность неба и реки, а также не вписанной в пейзаж, но подразумеваемой (благодаря заглавию: «Как у них») пары влюбленных — метонимического источника любовной энергии;

совет любимой уснуть и все забыть, ибо *все вздор один* (т.е. nihil), даваемый присутствующим в тексте «я» («Мой друг...»);

краткий вариант того же, но обращенный лирическим «я» к самому себе («Весна...»);

метапоэтическую программу *немоты* («Волны»);

сходную программу усыпления стихов — по аналогии с невинным детским сном во «Второй балладе», не нарушаемым, а скорее гарантируемым как бы бесшумным (*ровным*) шумом природы;

отсутствие в квартире кого бы то ни было, кроме одинокого «я» и элементов пейзажа («Никого не будет в доме...»);

игрушечность вечернего взгляда издалека, как бы в перевернутый бинокль, парадоксально вторящую дневному отдыху лирического «мы» на лоне прекрасно воспринимаемой просеки («Сосны»);

отстраненную точку зрения «я» на образы возлюбленной и самого себя из прошлого, которых уже как бы нет на свете («Свидание»);

взаимно плохую видимость «я» и окружающей природы из-за зимней дымки в «Заморозках»;

неспособность людей *пробиться друг к другу* в 1-м отрывке «Вакханалии», предвещающую непрошибаемость цветов поливкой.

Проекция человеческих состояний на окружающее — одна из основных форм пастернаковского «контакта», но не единственная. Мир поэта густо пронизан токами реальных взаимодействий. Представлены они и в сценах «отсутствия» — чаще под тем или иным знаком отрицания, но иногда и в положительном ключе:

подметание полов и сметание крошек предполагает интенсивный контакт с полом/скатертью, хотя результатом и является некое отсутствие;

то же верно относительно бесплодных попыток *поправить, поднять, распрямить* такие объекты, как *день, дома* и т.д.; при этом не-ожидание есть негативная форма мысленной связи, крыльцо физически *замечено*, памяти предлагается *срастись* с «я» и уверовать в тождество с ним;

столкновения льдин и *скрежещущие пережевы* ими друг друга — мощные физические взаимодействия внутри безлюдного пейзажа;

сад и «я» вслушиваются в окружающее и беспокоятся о присутствии свидетелей-соглядатаев, то есть потенциальных источников напряженного зрительного контакта, и «я» чувствует свое родство с садом по всем этим параметрам;

сад отражается в зеркале и совершает серию физически контактных действий (*салит* и т.п.), из которых ему якобы парадоксально не удается только разбивание зеркального стекла;

«я» на *ты* с тишиной и слышит ее;

небо и река пребывают в страстном любовном контакте, как и молчаливо уподобляемая им пара влюбленных;

«я» утешает возлюбленную, упоминая, в частности, будущую свадьбу; идея поэтической немоты черпается у больших поэтов;

сон на даче происходит под аккомпанемент шума;

под флагом *кроме* в дом сквозь незанавешенное окно проникают *зимний день, крыши, снег*, а в дальнейшем, через дверь, и возлюбленная, подобная *хлопьям*;

луна хоронит следы происходящего, вступая в эффектный контакт с волнами, «я» старательно, хотя и безуспешно, всматривается в далекую афишу, вокруг которой толпится публика;

свидание — мысленная, но волнующая встреча с любимой, и об их связи ходят *пересуды*;

плохая видимость заставляет напрягать зрение и надеяться, что мгла рассеется;

попытки *пробиться друг к другу* неудачны, но это именно попытки контакта, чему вторит описание невидимости окружающих зданий с помощью излюбленного пастернаковского глагола контакта — *потонули*, т.е. здания не исчезли, а, так сказать, слились с *завываньем бурана* (ср. выше оборот *Луна хоронит* в «Соснах» и *крыльцо*, которое замечено в «Зимней ночи»).

Продолжая разговор о сценах «отсутствия», присмотримся к манифестациям в них второго центрального инварианта Пастернака — темы «великолепия». На первый взгляд, она несовместима с ситуациями «отсутствия, пустоты, одиночества, ничто», однако поэт находит ей место — путем как взбивания самого «ничто» до образного, логического или словесного максимума, так и насыщения «пустоты» какими-то иными проявлениями «великолепной интенсивности». Обратимся к той же серии примеров.

на скатерти — ни одной крошки, то есть налицо идиоматически выраженное полное отсутствие (надо полагать, так же чисто *подметены* и *полы*), *сдан* проverbsиальный *последний грош*, спокойствие стиха — образцовое, как у детей;

предельно и бессилие что-либо *поправить* в зимнем пейзаже, я совершенно *один, не ждут никого*, портьера закрыта *наглухо*, *крыльцо* полностью замечено;

обороты *ни души, один лишь* означают полноту отсутствия, а столкновения льдин изображены — лексически и фонетически (с аллитерацией на шипящих) как предельно интенсивные;

сад ужасен, сад и «я» совершенно одни (если не считать их сопresentsвствия), ни один *листок не шелохнется*, не видно *ни признака зги*, не слышно *ни звука* (отметим последовательный фразеологический максимализм), — несмотря на интенсивность вслушивания;

сад огромен, действует с максимальной энергией (*трясет* и т.п.), но и ее недостаточно, чтобы разбить магически небьющееся зеркало;

тишина — самое лучшее из всего... (суперлатив);

лазурь мощно *пышет*, река, напротив, представлена совершенно *недышащей*, все участники ситуации *оглушены* и бессильны действовать (*не свесть, не поднять* — излюбленная Пастернаком синтаксическая конструкция невыполнимости);

усыпление обещает полное забвение и обращение всего (*все* — квантор всеобщности) в проverbsиальный *вздор один*;

поэты — *большие*, немота — *полная*, результаты знакомства с их опытом — неизбежные (*невозможно...*);

сон — идеально безмятежный, *как в раннем детстве*, шум тоже по своему образцовый в своей безвредности — *ровный, на ровной ноте*;

одиночество «я», подчеркнутое повторами квантора всеобщности *никого* (и словом *только*), спроецировано на *зимний день* (и подорвано этим их сходством);

луна хоронит *все* следы, волны и пена описываются как *черная и белая магия*, публика *толпится*, афиша *неразличима* из-за большой дальности;

от *всех* тех лет остались только *пересуды*;

солнце и «я» *совсем* неспособны различить друг друга в пейзаже;

всё, никому, потонули — выражения полноты, в данном случае полноты отсутствия, которую дополнительно иллюстрирует длинное перечисление однородных членов, преимущественно во множественном числе (*тюрьма, экскаваторы, краны, новостройки, дома*).

3. Мотив ночных цветов

Чтобы сделать «ничто» приемлемым и даже привлекательным, на роль протагониста ЦН избраны *цветы*, вообще у Пастернака повсеместные, здесь же не обычные, дневные, а *ночные*, тоже у него представленные, хотя и реже. Ср.:

Сушился холст. Бросается Еще сейчас к груди Плетень в ночной красавице Хоть год и позади («Образец»).

Это вечер из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас, задохшись в охре, пыльной <...> Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо И пылали, пlying, по олифе калиток, Полумраком, золою и маком залитых <...> («Послесловье», «Нет, не я вам печаль причинил...»).

Тогда ночной фиалкой пахнет все: Лета и лица. Мысли. Каждый случай <...> («Любка»).

Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел. В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. <...> Недвижный Днепр, ночной Подол <...> И вдруг становится тяжел Как бы достигший высшей фазы Бессонный запах матиол <...> Метель полночных матиол <...> Недвижный Днепр, ночной Подол («Баллада»)¹.

Как кочегар, на бак Поднявшись, отдыхает, — Так по ночам табак В грядках благоухает. С земли гелиотроп Передает свой запах Рассолу флотских

¹ Кстати *любка, маттиола* и *ночная фиалка* — один и тот же цветок, ср. в черновом варианте «Любки»: *Зовут их любкой. Александр Блок, Сестра, жена и сын — ночной фиалкой.*

роб, Развешанных на трапах <...> Левкой и Млечный путь Одною лейкой полит, И близостью чуть-чуть Ему глаза мозолит. («Как кочегар, на бак...»).

И в спину мне ударит зной И обожжет, как глину. Я стану где сильней припек, И там, глаза зажмуря, Покроюсь с головы до ног Горшечною глазу-рю. **А ночь** войдет в мой мезонин И, высунувшись в сени, **Меня наполнит, как кувшин, Водю и сиренью** (Летний день»).

А в комнате **пахнет, как ночью Болотной фиалкой**. Бока Опущенной шторы морочат **Доверье ночного цветка** <...> Но грусть одиноких мелодий Как участь бульварных семян, Как спущенной шторы бесплодь, **Вводящей фиалку в обман** («Кругом семенящейся ватой...»).

В первых пяти примерах вечернее/ночное цветение источает сильнейшие запахи, вторя страстным контактам между людьми, между людьми и природой, а то и между землей и небом (грядками и Млечным путем), и знаменуя великолепие (*высшую фазу*) существования. В шестом налицо своеобразное взаимоналожение дня и ночи (любопытное с точки зрения ЦН): на солнцепеке «я» подвергается обжигу, превращающему его в *кувшин*, который ночь наполнит водою и *сиренью*, то есть дневным цветком. Еще примечательнее седьмой пример, где навязывание ночному цветку дневного цветения предстает в не столь доброкачественном свете — как *обман доверья*.

Как видим, Пастернак очень чуток к различию между дневными и ночными цветами. При этом, в трактовке последних он верен стереотипу ночного цветка как воплощения любовной, иногда роковой, извращенной или иной убийственной страсти, сложившемуся в русской поэзии в XIX в. и активно разрабатывавшемуся поэтами Серебряного века.¹ Ср.:

Лишь только **ночь** своим покровом Верхи Кавказа осенит <...> И под лозю виноградной <...> **Цветок распухнется ночной**; Лишь только месяц золотой Из-за горы тихонько встанет, И на тебя украдкой взглянет, **К тебе я стану прилетать; Гостить я буду до денницы...** (Лермонтов, «Демон»; 1839/1842).

Страстно дышал на ночные цветы; тяготей над ними, Чашечки их расширял и садился росой ароматной; Воздух прохладно-густой, испареньями трав напоенный, В свернутых листьях растений покоился жук изумрудный; Влаги росистой боясь, мотылек испещренный скрывался В желтой пыли лепестков, колыхаясь, как в люльке ребенок (Н. Ф. Щербина, «Лес»; 1853).

¹ Небольшой букет символистских ночных цветов, вводимый обобщением: «"Опьяняющее" действие ночных цветов соединяет эротическо-мистическую креативность с поэтической», см. в [8; 601].

Целый день спят ночные цветы, Но лишь солнце за рошу зайдет, Раскрываются тихо листья, И я слышу, как сердце цветет <...> Я тебя не встревожу ничуть, Я тебе ничего не скажу (Фет, «Я тебе ничего не скажу...»; 1885).

О, ночному часу не верьте! Он исполнен злой красоты. В этот час люди близки к смерти, **Только странно живы цветы <...> И я жду от цветов измены, — Ненавидят цветы меня.** Среди них мне жарко, тревожно **Аромат их душен и смел, — Но уйти от них невозможно, Но нельзя избежать их стрел <...> Свет вечерний лучи бросает <...> Пробудились злые цветы.** С ядовитого арума мерно Капли падают на ковер... Все таинственно, все неверно... **И мне тихий чудится спор. Шелестят, шевелятся, дышат, Как враги, за мною следят. Все, что думаю, — знают, слышат И меня отравить хотят** (З. Гиппиус, «Цветы ночи»; 1894).

«Я — Леда, я — белая Леда, я — мать красоты, Я сонные воды люблю и ночные цветы. Каждый вечер, жена соблазненная, Я ложусь у пруда, там, где пахнет водой, — В душевной тьме грозовой <...> Там, где пахнет водой и купавами <...> Там я жду. **Вся преступная, вся обнаженная, Изнеможенная <...> Это — смерть, но не боюсь, Вся бледная, Страстно млея, Как в ночной грозе лилея, Ласкам бога предаюсь <...>**» (Мережковский, «Леда»; 1894).

В воздухе нежно прозрачного мая Дышит влюблённость живой теплоты: **В лёгких объятьях друг друга сжимая, Дышат и шепчут ночные цветы <...> Льётся с цветов упоительный яд.** То не жасмин, не фиалки, не розы, То не застенчивых ландышей цвет, То не душистый восторг туберозы — Этим растениям названия нет. **Только влюблённым дано их увидеть, С ними душою весь мир позабыть <...> Знай же, о, счастье, любовь золотая, Если тебя я забыться молю, Это — дыханье прозрачного мая, Это — тебя я всем сердцем люблю <...> Это вблизи где-нибудь расцветают, Где-нибудь дышат — ночные цветы** (Бальмонт, «Ночные цветы»; 1895).

Ты, полный страсти ночной цветок, Полюбила мои черты <...> Здесь сердце близко, но там впереди Разгадки для жизни нет <...> Как с жизнью страстной я, мудрый царь, Сочетаю Тебя, Любовь? (Блок, «Стою у власти, душой одиноко...»; 1902).

Всё тихо на светлом лице. И **росистая полночь тиха.** С немым торжеством на лице Открываю грани стиха. Шепчу и звеню, как струна. То — **ночные цветы** — не слова. Их росу убелила луна У подножья Её торжества (Блок, «Всё тихо на светлом лице..»; 1903/1907)

Ночью вырастают бледные цветы, Странные и смутные, как мои мечты. И с туманом тающим шепчут и шумят **Шелестом печальным, как предсмертный взгляд.** Шепчут цветы бледные о лазури Дня, О дыханье вечного, яркого Огня. **А туман их слушает, тает и молчит, И камыши томительно, жалобно шуршит <...> Светом оживляющим небо загорается И с улыбочкой первой ласковых лучей Вянут цветы бледные сумрачных Ночей. А ночами темными над водой зеркальною Снова шепчут жалобу долую, печальную. О, цветы неясные сумрачных ночей.** Вечно не видать вам огненных лучей **И напрасно будете вы, томясь, их ждать И туману мертвому грезы поверять** (Тиняков, «Ночные цветы»; 1904).

Затаил ожидание воздух <...> Ожидая расцвета Нежной дочери струй
Водяных и воздушных <...> лилово-зеленый Безмятежный и чистый цветок,
Что зовется **Ночною Фиалкой** <...> Веял **сладкий дурман** <...> Оттого,
что пронизан был воздух Зацветаньем **Фиалки Ночной** <...> Где сидит под
мерцающим светом <...> Королева забытой страны, **Что зовется Ночною
Фиалкой** <...> Сладким сном **одурманила нас, Опоила нас зельем болот-
ным**, Окружила нас **сказкой ночной**, А сама всё цветет и цветет, И боло-
тами дышит Фиалка (Блок, «Ночная фиалка»; 1906).

Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, **В бессилы тя-
гостной дремоты**, Висят священные цветы. Но лишь, предвечная колду-
нья, Начертит **Ночь** волшебный круг; В огнях луны и в **тьме безлуны** Их
стебли оживают вдруг. И, как уста, открыв глубины Своих багряных ле-
пестков, **Цветы с полей, цветы с куртины Согласно тянутся на зов**.
**Дыша любовью и изменой, Цветок впивается в другой И сладко па-
дает, как пеной, Обрызган утренней росой** (Брюсов, «Ночные цветы»;
1906; с эпиграфом из Фета: *Целый день спят ночные цветы...*).

Ночь, цветы, но ты В стране иной. **Ночь. Со мною ты...** Да, ты — со
мною. Вдох твоих речей Горячей — <...> Голубая колыбель: **Спи, усни...** Утра
первые огни... Чу! Свирель... (Белый, «Разлука»; 1908).

**Белые, бледные, нежно-душистые, Грезят ночные цветы, С лаской
безмолвной** лучи серебристые Шлёт им луна с высоты. Силой волшебною,
силою чудесною **Эти цветы расцвели**, В них сочетались с отрадой небесною
Грешные чары земли. Трудно дышать! Эта ночь опьянённая Знойной **ис-
томой** полна, **Сладким дыханьем цветов напоённая** Душу волнует она.
**Шепчут цветы свои речи беззвучные, Тайны неведомой ждуют, Вплоть
до рассвета с луной неразлучные Грезят они и цветут** (романс «Ночные
цветы», слова Е. Варженевской; не позднее 1914).

**А вечерами матиола Нас опьяняла, как вино, И строфам с легкостью
Эола Кружиться было суждено. Ночами мы пикниковали, Ловили раков
при костре, Крюшон тянули, и едва ли В постель ложились на заре...**
(Игорь Северянин, «Прежде и теперь»; 1918).

Среди очевидных семантических составляющих этого об-
разного кластера отмечу противопоставление — и, как прави-
ло, смену — дня и ночи и предпочтение, отдаваемое ночной по-
ловине жизненного цикла ночных цветов. Именно на ночной,
«вакхический», ореол этого мотива и опирается главный троп
лирического сюжета ЦН, — с тем оригинальным отличием, что
финальный отрывок посвящен не ночи, а утру. То есть, разгул,
имевший место накануне ночью, метафорически проецируется
на карнавальную ночную ипостась ночных цветов, а их утрен-
ний сон эмблематизирует ее благодатную отмену¹. Новаторское

¹ На этом соотношении *ночных цветов* ЦН с чувственным *безобразьем* прошлой ночи могли сказаться эротические и другие архетипические

обращение Пастернака с готовым мотивом состоит в смещении композиционного и оценочного фокуса с темной фазы суток на светлую¹. В утреннем состоянии цветов в ЦН подчеркивается не их безжизненная, бессильная бледность — типа:

*Светом оживляющим небо загорается И с улыбкой первую ласковых лучей
Вянут цветы бледные сумрачных Ночей* (Тиняков);

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, В бессильи тягостной дремоты,
Висят священные цветы* (Брюсов),

а их непроницаемо здоровый, очищающий, целительный сон.

4. Отсутствие как контакт и великолепие

Парадоксальный образ не прошибающей цветы поливки эффектен сам по себе, но тем более — на фоне принятой у Пастернака трактовки аналогичных ситуаций. *Поливка*, да еще с предположительным выкатыванием целого *ушата*, — мощный физический контакт, вспомним ее характерную гиперболизацию в строках: *Левкой и Млечный путь Одной лейкой полит*. Контакты подобного рода Пастернаком обычно не приглушаются, а всячески акцентируются. Вдобавок к рассмотренным (во 2-м разделе) приведу еще ряд красноречивых примеров (в основном — из того же корпуса стихов об «отсутствии»):

*Под шторку несет обгорающей ночью, И рушится степь со ступенек
к звезде. Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая
спит Тем часом, как сердце, плеча по площадкам, Вагонными дверцами
сыплет в степи.* («Сестра моя — жизнь, и сегодня в разливе...»).

*Ветер розу пробует Приподнять по просьбе Губ, волос и обуви,
Подолов и прозвищ. Газовые, жаркие, Осыпают в гравий Все, что им
нашаркали, Все, что наиграли* («Звезды летом»).

*Это — с пультов и флейт — Фигаро Низвергается градом на грядку.
Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях, И звезду
донести до садка На трепещущих мокрых ладонях* («Определение поэзии»).

*То ветер смех люцерны вдоль высот, Как поцелуй воздушный, пронесет,
То, княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает хвощом
И треплет ручку веткой по щече* («Как у них»).

коннотации «Ночной фиалки» Блока, в которой, впрочем, примечательно преобладание одурманенности, оцепенения и забвения, родственных не столько ночному безобразью, сколько утренней непрошибаемости ночных цветов в ЦН.

¹ Даже Фет, начинающий с того, что *Целый день спят ночные цветы*, далее сосредотачивается на ночном общении героев.

Это диск одичалый, рога истесав Об ограды, бодаясь, крушил палисад. Это — запад, карбункулом вам в волоса Залетев и гудя, угасал в полчаса, Осыпая багрянец с малины и бархатцев («Послесловье»).

Так, утром ударивши в ворох Соломы, — с момент на намете — След ветра живет в разговорах Идущего бурно собранья Деревьев над кровельной дранью («Нас мало. Нас, может быть, трое...»).

Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю саженные тени ирпенек И с небом пожар полосатых панев («Лето»).

Окно, пюпитр и, как овраги эхом, Полны ковры всем игранным («Окно, пюпитр...»).

С намеренным однообразьем, Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава («Сосны»).

Земля и небо, лес и поле Ловили этот редкий звук, Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук («Весенняя распутица»).

Я кончился, а ты жива И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу <...> И это не из удалства Или из ярости бесцельной, А чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной («Ветер»).

Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной? На то ведь и мое призванье, Чтоб не скучали расстоянья, Чтобы за городской гранью Земле не тосковать одной («Земля»).

Пронесшейся грозой полон воздух. Все ожило, все дышит, как в раю. Всем роспуском кистей лиловогроздых Сирень вбирает свежести струю («После грозы»).

В мире Пастернака контактом чревато даже простое соприкосновение в одном пространстве, ср.:

Я просыпаюсь. Я объят Открывшимся. Я на учете. Я на земле, где вы живете, И ваши тополя кипят.

Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое присутствие, как город, Как тихий Киев за окном, Который в зной лучей обернут, Который спит, не опочив, И сном борим, но не поборот <...> Твое присутствие, как зов За полдень поскорей усесться И, перечтя его с азов, Вписать в него твое соседство.

По контрасту с подобными настойчивыми контактами между самыми разными сущностями (в том числе цветами, грядками, влагой), — образами поглощения, вбирания, обмазывания, заполнения, оставления следа, сведения воедино, значимого соседства и т.п., — отказ ночных цветов в ЦН как-либо реагировать на утреннюю поливку выглядит вдвойне впечатляюще.

Следует сказать, что их непроницаемость для контактов не абсолютна. Отдельные обрывки происходящего вокруг все-таки попадают к ним в уши. Эти обрывки — одно из проявлений инвариантного пастернаковского мотива, состоящего в импровизацион-

ном совмещении чего-то малого, скромного, случайного с чем-то важным, представительным, волнующим, запоминающимся. Ср.:

И ветер криками изрыт, И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд («Февраль. Достать чернил и плакать!..»).

Все я ли один на свете, Готовый навзрыд при случае, Или есть свидетель.

Лариса, вот когда посожалею, Что я не смерть и ноль в сравнении с ней. Я б разузнал, чем держится без клею Живая повесть на обрывках дней <...> Осмотришься, какой из нас не сваян Из хлопьев и из недомолвок мглы? («Памяти Рейснер»).

Тогда ночной фиалкой пахнет все <...> Каждый случай, Который в прошлом может быть спасен И в будущем из рук судьбы получен («Любка»).

В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. Разрывы туч, обрывки арий, Недвижный Днепр, ночной Подол.

Я люблю их, грешным делом <...> И летящих туч обрывки, И снежинок канитель, И щипцами для завивки Их крутящую метель («Как-то в сумерки Тифлиса ...»).

А днем простор осенний Пронизывает вой Тоскою голошенья С погоста за рекой. Когда рыданье вдовье Относит за бугор, Я с нею всю кровью И вижу смерть в упор («Ложная тревога»).

Бестолочь, кумушек пересуды. Что их попутал за сатана? Где я обрывки этих речей Слышал уж как-то порой прошлогодней? Ах, это сызнова, верно, сегодня Вышел из рощи ночью ручей <...> Это снегурка у края обрыва. Это о ней из оврага со дна Льется без умолку бред торопливый Полубезумного болтуна <...> Это зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду. Речь полководья — бред бытия («Опять весна»).

Гул затих <...> Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси <...> Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти («Гамлет»).

В те места босоногою странницей Пробирается ночь вдоль забора, И за ней с подоконника тянется След подслушанного разговора. В отголосках беседы услышанной <...> («Белая ночь»).

Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет?

И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе, О чем в случайном разговоре С капелью говорит апрель («Земля»).

Но в ЦН обрывки остаются обрывками, памятью не регистрируются и никакой роли в дальнейшем развитии лирического сюжета не играют.

Параллельно с темой контакта, в оригинальном, отчасти тоже «отрицательном» негативном, повороте предстает и тема великолепия. Упор в ЦН делается на воплощающий ее мотив «сути», которая уже по определению противопоставляется всему по-

верхностному, внешнему, шелухе, лузге и потому охотно принимает негативный характер — очищения, отмывания, освобождения, отказа от этих наносных элементов. Ср.:

Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги («Высокая болезнь»).

Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту.

Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом. И осень, дотопле вопившая вытью, Прочистила горло; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе <...>

И станут кружком на лужке интермеццо <...> Как тени, вертеться чепыре семейства Под чистый, как детство, немецкий мотив («Лето»)

А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна <...> Твой смысл, как воздух, бескорыстен. Легко проснуться и прозреть, Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впредь<...> («Любить иных тяжелый крест...»).

Ты стала настолько мне жизнью, Что все, что не к делу, долой <...> И вот я вникаю на ощупь В доподлинной повести тьму («Кругом семящаяся ватой...»).

Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй, Из которых хлопья шьют («Никого не будет в доме...»).

Она [ночь] отмоем верхний слой С похолодевших стенок И даст какой-нибудь одной Из здешних уроженок («Летний день»).

И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены И от болезней, эпидемий И смерти освобождены («Сосны»).

[Я] вижу смерть в упор <...> Пути себе расчистив, На жизнь мою с холма Сквозь желтый ужас листьев Уставилась зима (Ложная тревога»).

И великой эпохи След на каждом шагу <...> В простоте без прикрас, В разговорах и думах, Умиляющих нас. И в значеньи двояком Жизни, бедной на взгляд, Но великой под знаком Понесенных утрат («Вакханалия»).

Рука художника еще всеильней Со всех вещей смывает грязь и пыль <...> Не потрясенья и перевороты Для новой жизни очищают путь, А откровенья, бури и щедроты Душе воспламененной чьей-нибудь («После грозы»).

В ЦН этот мотив проведен очень четко:

Они не помнят безобразья <...> Состав земли не знает грязи. Все очищает аромат <...> На кухне вымыты тарелки.

«Очищение» знаменует переход от глухой отключенности ночных цветов к более контактным розам¹, льющим в комнату, хотя и без всякой связи, свой реальный аромат. Но производится это очищение во имя не столько какой-то позитивной разгадки

¹ Этот сдвиг выдержан в духе одной из частых разновидностей контакта – тождества того, что находится «здесь», в доме, и «там», в пейзаже, ср.: *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье, На улице и в мастерской* («Земля»).

жизни, сколько полного забвения всего вообще: *Никто не помнит ничего* — в духе давнишней формулы:

забудь, усни <...> спи, утешься, угомонись, не плачь <...> не три их, спи, забудь: все вздор один («Мой друг...»).

5. Тропика, прозаизация, нестыковка

Главным художественным решением ЦН является подача реальной безлюдности как своего рода людского присутствия, но присутствия эфемерного, теневого, отрицаемого, забываемого. Эта риторическая фигура проведена в тексте целым рядом способов.

Прежде всего, — контрастом с густо населенными предыдущими сценами. И, конечно, систематическим словесным упором на всякого рода отрицательность, как эксплицитную (*не прошибает, хоть выкати, не помнят, безобразья, не знает, без всякой связи, никто, не помнит, ничего*), так и прозрачно подразумеваемую (*спят, два-три обрывка, спят, в плену, фантазий, час назад, грязи, очищает, прошло, забыты, вымыты*). Так или иначе задействуются — и отключаются — самые разные виды человеческих проявлений и восприятий: голос (*пел*), слух (*в ушах*), обоняние (*аромат*), осязание (*вымыты*), вкус (*вымыты тарелки*), память (*не помнят, забыты*), воображение (*ночные фантазии*), эмоции (*не прошибает*), зрение (по умолчанию).

Но с точки зрения центрального «светотеневого» эффекта ЦН особого внимания заслуживает изощренная техника совмещения присутствия, часто очень интенсивного, с отсутствием.

На событийном и языковом уровнях сюда относятся:

как бы безличная, сама собой происшедшая, но полномасштабная, претендующая на прошибание отглагольная *поливка* и подчеркивающий ее мощно оборот *хоть выкати... ушат*, с неопределенно-личным императивом 2-го лица в условно-уступительном значении, допускающем воображаемость ушатов;

настойчивый телефонный звонок, но именно звонок, звуковой сигнал аппарата, — звонит неизвестно кто и неизвестно кому, трубка остается никем не поднятой, почему звонок и звучит не менее, чем *тридцать раз подряд*;

подчеркнуто пейоративная, но обходящаяся без указания на актантов, номинативная, с привлечением пассивно-возвратного причастия (*творившегося*), констатация *безобразья*, хотя и отсылающая к предыдущим активным фрагментам, а также аналогичная бессубъектность номинативных оборотов *ночное торжество* (тоже на сильной стилистической ноте) и *шутки и проделки*;

обобщенно уклончивые в своей местоименности, но семантически мощные кванторы всеобщности *все* и *ничего*;

кем-то выращенные и срезанные, кем-то преподнесенные и кем-то поставленные в вазу с водой розы — целый *десяток*;

опять-таки неизвестно кем,— благодаря страдательному залогу — *забытые* происшествия прошлой ночи и тщательно *вымытые* на блистающей отсутствием хозяев *кухне* еще недавно служившие гостям *тарелки*;

и, наконец, венчающее всю эту серию предложение в действительном залоге, с полноценным, но, увы, совершенно безличным подлежащим *Никто*, доводящим до логического предела линию, начатую его тоже тотальным антонимом *все*.

Не менее красноречива, но еще более утонченна и потому почти незаметна, организация тропов, проецирующих человеческое начало на неодушевленных протагонистов отрывка — на ночные, а затем и некоторые другие *цветы*. Основной ход состоит здесь в том, как лейтмотивный модус «отрицательности» оригинальным образом способствует мотивировке тропов, но тем самым и их прозаизации.

Первый троп стихотворения — утверждение, что *цветы... спят*,— вообще находится на грани между стертой метафорой и буквальным употреблением, поскольку цветы являются живыми организмами, так что их суточный цикл «закрывания — раскрывания/распускания» может описываться в деловой прозе и глаголами *засыпать* — *спать* — *просыпаться*¹. А далее факт этого «сна», метонимически соотнесенный со спящими где-то рядом людьми, используется как мотивировка упорного отказа цветов реагировать на поливку, вслушиваться в телефонные звонки и помнить о вчерашнем безобразье,— тоже в метонимический унисон с подразумеваемым аналогичным поведением обитателей квартиры. Мотивировка эта достаточно,— если не чересчур, ибо в тривиальном смысле,— убедительна: натурализации подлежит не утверждение чего-то невероятного, а напротив, его отрицание, возвращающее всю ситуацию в прозаический мир обыденных реальностей. Цветам, будь то ночным или дневным и уж тем более закрывшимся, естественно **не** пахнуть, **не** реагировать, **не** функционировать, **не** помнить. Простейший пример такого неопровержимого *argumentum ad negationem* — ироническое применение поговорки *У него денег куры не клюют* к бедняку: *... не клюют, потому что у него нет ни денег, ни кур*.

Тропика стихотворения подрывается этим лишь отчасти,— у цветов обнаруживаются метафорические *уши* (подкреплен-

¹ См., например: <http://plantlife.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st032.shtml>

ные фонетическим, да, собственно, и этимологическим, стыком с *ушатами*) и *ночные фантазии*, но важный шаг в сторону буквализации происходящего уже сделан. В последующих строках уровень образности постепенно снижается. Мысль, что *состав земли не знает грязи*, звучит как, может быть, слишком решительно сформулированная, но допускающая буквальное понимание¹. Очистка воздуха цветочным ароматом — вещь реальная, хотя и звучащая слегка гиперболизировано, а утверждение о «бессвязности» действий роз верно опять-таки именно в силу своей тривиальности. Глагол *льет* применительно к *аромату*, источаемому *розами*, классическим и проverbsиально пахучим цветком любви, довольно поэтичен, но и это не более, чем стертая метафора (позволяющая, впрочем, поставить поведение роз в единый «водный» ряд с *поливкой*, *ушатами*, и мытьем тарелок)².

Переход от фигуральных утверждений к буквальным сопровождается передачей эстафеты от загадочных и «негативных» ночных цветов к более обычным и позитивным дневным — *десятку роз в стеклянной вазе* (обезличенных небрежно округленным числительным). И совершенно уже прозаично — фактографично, без-образно, — заключительное четверостишие, в каком-то смысле возвращающее нас от лирической медитативности ЦН к повествовательной стилистике «Вакханалии» в целом.

В связи с выявленной прозаической установкой финала стоит остановиться на некоторых фабульных неувязках «Вакханалии», особенно в той мере, в какой это касается ЦН. Выше мы не случайно говорили о месте действия предыдущих отрывков как о квартире/даче.

В пользу городской квартиры говорят такие детали, как урбанистический начальный фрагмент (*Город. Зимнее небо <...> Новостройки, дома*), близкое соседство театра, где только что играла *артистка, проходные*

¹ Мотив чистоты/грязи в контексте разговора о ночных цветах возникает у Пастернака в раннем варианте «Любки»:

Дыша внушеньем диких орхидей, Кто пряностью не поперхнется? Разве Один поэт, лоя в их духоте Неведенье о чистоте и грязи.

² Форма *льет* отсылает к 3-му отрывку «Вакханалии», где Мария Стюарт *В юбке пепельно-сизой Села с краю за стол. Рампа яркая снизу Льет ей свет на подол*, — световому эффекту, в свою очередь программно перекликающемуся с 1-м отрывком, где *Лбы молящихся, ризы И старух шушунны Свечек пламенем снизу Слабо озарены*. «Пастернак объяснял, что в «Вакханалии» ставил перед собой пластическую задачу передать разного происхождения свет снизу» [7; 687].

дворы, окно ширпотреба, лестничный ход, люстра, телефонный аппарат¹, а в пользу дачи — двери с лестницы в сени, перегрев печей, поливка с помощью ушата² и, last but not least, ночные цветы — цветы садовых гряд.

Налицо некоторый монтаж города и дачи. Более того, с неоднократно подчеркиваемым в стихотворении зимним антуражем (*Зимнее небо; И опять мы в метели; и т.п.*) плохо согласуются отчетливо летние *ночные цветы на садовых грядах*, так что к совмещению города и загорода добавляется совмещение зимы и лета.

Подобные поэтические вольности вполне в духе Пастернака, вспомним хотя бы анахронистическое присутствие в 1-м фрагменте «Вакханалии» давно снесенной к тому времени церкви Бориса и Глеба³. Эти хронотопические неточности можно считать неизбежными издержками стремления поэта совместить несколько трудно совместимых моментов —

«подготовк[у] «Марии Стюарт» в театре и две зимних именных ночи в городе (я лето и зиму живу на даче) в конце февраля <...> **стянуть это разрозненное и многообразное воедино**» (письмо к А. К. Тарасовой 5 августа 1957, Переделкино; [6; 10; 239]).

Одной из двух именных ночей в городе было

празднование «сдвоен[ого] д[ня] рождения Всеволода Иванова и Константина Федина» (24 февраля 1957 г.), « [н] епосредственным отзвуком которого стал <...> набросок», в котором появляются строки: *Цветочные корзины, Сирень и цикламен. Из рам глядят картины <...> мотив, позднее получивший название "Вакханалии"*» [7; 684–685].

Известно, что тяжело заболев в марте 1957 г., Пастернак провел два месяца в кремлевской больнице, а потом еще два в подмосковном санатории «Узкое», бывшем имении Трубецких, связанном для Пастернака и с памятью Владимира Соловьева, а затем вернулся в Переделкино. «Вакханалия» была написана и отделана лишь

¹ На даче у Пастернака не было телефона, ср. в его альбомном экспромте «А. П. Зуевой» (1957): *У нас на даче въезд в листве, Но, как у схимников Афона, Нет собственного телефона. Домашний телефон в Москве* (см.: [6; 2; 280], [7; 684]).

Разумеется, именной кутеж «Вакханалии», особенно учитывая его реальные прототипы, не следует привязывать к жилищам самого Пастернака.

² Ушаты есть у Пастернака в дачной и очень негативной «Ложной тревоге» (1941): *Корыта и ушаты, Нескладица с утра, Дождливые закаты, Сырые вечера <...> И вижу смерть в упор.*

³ Об этом анахронизме см.: [5].

в августе, и в ней невольно отразился сложный хронотоп ее создания, — то как «возникло это зимнее стихотворение в летнее время» (письмо Нине Табидзе из Переделкина 21 августа 1957 г.; [6; 10; 249]).

Что совершенно особняком в этом отношении стоит ЦН — всего *час назад* творилось зимнее *безобразье*, однако для того, чтобы о нем *не помнить*, привлекаются летние *ночные цветы* — хорошо согласуется с резким отличием этого отрывка «Вакханалии» от всех остальных. Правдоподобным представляется предположение, что ЦН могло первоначально замышляться в качестве стихов Юрия Живаго в pendant к тому «большому фрагменту о цветах <...> [который] был написан для “Доктора Живаго” и выпал из романа, когда Пастернак его сокращал и упрощал (об этом рассказала Ивинская)» [1; 758]. Собственно, и сохранившийся пассаж о цветах в главке о прощании близких с телом Живаго в конце августа (XV, 13) рядом деталей переключается с «Вакханалией» и в частности с ЦН:

«Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь <...> смотрел суживающийся конец гроба <...>

Его окружали **цветы** во множестве, целые кусты редкой в то время белой **сирени**, **цикламены**, цинерарии в горшках и **корзинах** <...>.

Цветы загорали свет из окон. Свет скупо просачивался сквозь наставленные цветы на восковое лицо и руки покойника, на дерево и обивку гроба. На столе лежал красивый узор теней, как бы только что переставших качаться <...>

В эти часы, когда общее молчание <...> давило почти ощутимым лишением, **одни цветы** были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они **не просто цвели и благоухали**, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, **источали свой запах**, и, **одевая всех своей душистою силой, как бы что-то совершали**.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, **в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов** сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни <...>» [6; 4; 489–490].

Обратим внимание на незаметную, но существенную смену декораций в конце эпизода (аналогичную происходящей в ЦН): последний абзац неожиданным риторическим турдефорсом (с парадоксальным употреблением слова *Здесь*¹) переносит действие из московской квартиры покойного на кладбище.

¹ Двусмысленности этого *Здесь* соответствует в ЦН аналогичная непрозрачность тоже местоименного *Так* (*Так спят цветы садовых гряд*). Оно может пониматься как подытоживающее повторение уже описанного:

В целом, несмотря на различие ситуаций и роли, отведенной цветам, сходство с «Вакханалией» значительно и свидетельствует об архетипическом родстве между поэтическим мотивом «ничто» в ЦН и темой смерти во весь ее рост в «Окончании» романа.

6. Ритм, рифмовка, синтаксис

Формальная структура ЦН примечательна как своим отличием от предыдущих фрагментов «Вакханалии», так и своеобразием на общем фоне пастернаковской поэзии. Как известно, Пастернак

«боролся против образования семантических ореолов — устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой. В ранних стихах — поиск уникальной разновидности размера для уникального содержания каждого стихотворения. В поздних — поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все» [2; 517]

ЦН сочетает обе эти тенденции.

В ряде набросков «Вакханалии»

«Пастернак изберет сначала трехстопный ямб: *Сверкают люстр подвески, Стол ломится от вин. Сватья, зятья, невестки, День чьих-то именин <...>* Потом — тем же размером — попробует писать другое стихотворение, уже о зимнем городе: *Машины разных марок, свет стелющихся фар. Не видно крыш и арок, но ярк тротуар...*» ([1; 755]; см. также [7; 687]).

Начальный отрывок он сначала напишет в виде трех четверостиший четырехстопного дактиля:

В городе хмурится зимнее небо, Ветер врывается в арки ворот. Тянутся люди к Борису и Глебу, Слышится пенье и служба идет <...> [6; 2; 347].

Но в конце концов остановится на двухстопном анапесте с частыми сверхсхемными ударениями на первом слоге (Гóрод. Зимнее небо) — для всех фрагментов, кроме заключительного, написанного четырехстопным ямбом, тоже не совсем стандартным.

Ритмические особенности ЦН состоят в следующем.

«Да, вот именно так спят эти ночные цветы на своих садовых грядках», а может — как начало сравнения только что описанных ночных цветов, по всей вероятности, домашних, с растущими где-то на дачных садовых грядках. Первая интерпретация, как мы видели, внутренне противоречива, но проблематична и вторая, поскольку цветам садовых гряд приписывается соседство с комнатными розами и непосредственная реакция на недавнее торжество (*они не помнят...*). Пастернак явно мыслит некий единый хронотоп, но тот слегка трещит по швам под напором риффатерровской «аграмматичности».

Из 18 строк всего пять (9 и 15–18) написаны самой обычной IV формой — с пропуском ударения на 3-й стопе; это необычно низкий процент для русской поэзии XIX–XX вв. вообще и для всех периодов Пастернака, включая поздний.

Напротив, очень высока доля полноударной I формы — 8 строк.

Типично пастернаковская III форма, с пиррихием на 2-й стопе, представлена всего лишь дважды (строки 3, 10), плюс дважды — еще более изысканная VI, с двумя безударными стопами, 1-й и 3-й (строки 6, 12).

То есть в целом, ЦН более полноударно, чем обычный пастернаковский стих, и в меньшей степени следует характерному для него ритмическому рисунку с сильными началами и концами строк, противопоставленными безударному «провалу» в середине (на 2-й и 3-й стопах).

Картина осложняется сверхсхемными ударениями.

Их пять — на *Хоть, два-, Пел, Так, Всё* (строки 4, 3, 6, 7, 12).

В четырех случаях они приходятся на 1-й слог, чем отчасти компенсируется сравнительная общая слабость начальных стоп, особенно там, где возникают спондеи на 1-й стопе (строки 3, 7).

В двух случаях (4, 7) сверхсхемное ударение, накладываясь на I форму, дает пятиударные строки, а в двух других (6, 12) частично восполняет слабую ударность VI формы.

В последней строке не исключено сверхсхемное ударение на 3-й стопе — благодаря скандирующему произношению слова *ни-чегó*, чем создается эффект мерцания между двумя доминирующими в тексте формами ямба — IV и I. Такое дидактическое скандирование отрицательных местоимений (*ни-ко-му, ни-ко-гда, ни за что, ни-че-го*) входит в готовый интонационный репертуар русской речи и хорошо подготовлено обилием в ЦН полноударных строк и упором на четыре *-н-* в данной строке: **Никто не помнит ничего**. В резонерской концовке отрывка и стихотворения в целом (типа *Жизнь прожить — не поле перейти*) такое отчеканивание слогов еще более оправданно¹.

Общим эффектом подобного ритмического рисунка является утяжеление стиха, звучащего — в данных синтаксических и строфических условиях (о которых ниже) — как замедление, успокоение, соответствующее теме ЦН. А преобладание «интересных» ямбических форм и их вариантов в основной части текста, с сосредоточением самой «нормальной» IV формы, напро-

¹ Именно так читает ЦН артист Михаил Царев: (<http://www.playcast.ru/?module=view&card=914775&code=fbb28dda1f4aa080cf9a4c70d1a492eaf71a7250>). Ср. также игру Пастернака со скандированием ключевого слова в строчке **Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец** («Зимнее небо»; 1915; см.: [4; 266–268]).

тив, в четырех заключительных строках, вторит уже отмеченному замыканию структуры на подчеркнуто прозаической ноте.

Очевидным образом «прозаичен» и синтаксис отрывка.

Он строго повествовательный — нет ни вопросов, ни восклицаний.

Преобладают простые предложения, отсутствуют сколько-нибудь острые инверсии и анжамбеманы. Налицо один причастный оборот (строка 10) и три придаточных (в строках 3, 5–6 и 13–14), но максимальная длина предложений остается скромной (2–3 строки), а порядок слов нормальным.

Последнее четверостишие образуют четыре простых предложения, идеально укладывающихся в свои строки.

«Прозаичен» и эффект, создаваемый единственным отклонением синтаксиса ЦН от «нормы» — характером несовпадения синтаксических членений с рифменной схемой, к которой мы и перейдем.

Организация рифм в ЦН необычна: **aBaBaaaCCaCaCCdEEd**. В противоположность четкой и энергичной строфике остальных фрагментов, она отличается явной нестройностью.

Первые четыре строки образовали бы правильное четверостишие с перекрестными рифмами, но 4-я строка начинает новое предложение, включающее и строки 5-ю и 6-ю.

Вроде бы складывается шестистишие, замыкаемое не одинарной, а двойной рифмой **a (aBaBaa)**, однако такому осмыслению противоречит появление в 7-й строке еще одной рифмы **a** подряд, которая тоже не замыкает рифменного рисунка, а открывает новое предложение и в какой-то мере новое четверостишие, на этот раз опоясывающей рифмовки, завершающееся полноценной точкой (строки 7–10).

Четверостишием лишь в какой-то мере оно является потому, что его начальная рифма (**a**) переходит в него из предыдущей цепи и еще вернется в 12-й строке, а вторая (**C**) станет первым звеном цепи, простирающейся за пределы этого четверостишия (строки 8, 9, 11, 13, 14).

Строки 11–14, тоже завершающиеся точкой, могут восприниматься либо как самостоятельное четверостишие, хотя и построенное на уже знакомых рифмах и с нестандартной схемой **CaCC**, либо как вторая часть опять-таки нестандартного восьмистишия.

Зато безусловно стандартно заключительное четверостишие с уже раз опробованной опоясывающей рифмовкой, построенное на двух совершенно новых рифмах, синтаксически самостоятельное и завершённое.

Строфика ЦН представляет таким образом нередкую у Пастернака картину довольно свободной рифменной последовательности с длинными неправильными цепями одинаковых рифм (7 рифм **a**, 5 рифм **C**).

Характерной пастернаковской чертой этой последовательности является и бросающееся в глаза фонетическое сходство двух главных рифменных цепей.

Их связывают: общий ударный гласный [А] плюс соседние согласные [Т], [З], [Р], [Н], по отдельности или в той или иной комбинации (*подряд — аппарат — гряд — фантазий — безобразья — назад — грязи*)¹.

Если схему рифмовки переписать с учетом этой фонетической общности рифм, условно заменив С на А, получим: **aBaBaаААаАаАdEEd**, и тогда еще яснее проступит трехчастная рифменная композиция. Обрамляющей перекличке начального и конечного четверостиший способствует как отличие рифменных гласных от средней части ([И] — [А] — [Е, О]), так и наличие общего суффиксального [К] (*полвка/обрывка — проделки, тарелки*), полностью отсутствующего в середине.

Резюмируя, можно сказать, что отрывок начинается с поисков четкой катренной строфики (подобной остальным фрагментам), после чего следует размывание этой установки в длинном, однообразном, но «неправильном» срединном куске и ее успешное осуществление в заключительном четверостишии.

Каков же смысловой ореол этой рифменной композиции — каким образом он работает на тему ЦН? Тщательно прописанная сбивчивость большинства рифменных и ритмико-синтаксических ходов созвучна лейтмотивной отрицательности стихов «про ничто». Перетекание сходных рифм и синтаксических структур через непрочные границы эфемерных четверостиший подобно тем теневым контактам, которые возникают лишь под знаком «присутствия в отсутствии» — так сказать, *без всякой связи*. Четкость же финального четверостишия, диктуемая общей композиционной потребностью в концовке, тоже по-своему подчеркнута негативна. Это четыре простых предложения, по длине равных стихотворным строкам, отчетливо негативного содержания, написанных самой простой формой ямба (если не считать мерцающего ударения на отрицательном *ни-* в 3-й стопе), свободных от тропики, замыкаемых решительной мужской рифмой на «темное» [О]².

¹ Сходное породнение соседних рифменных цепей (на [АЗ] и [АР]) есть в нейгаузовской «Балладе» Пастернака; см.: [4; 352].

² Рифма *торжество / ничего* есть у Пастернака в сравнительно ранних «Стрижах» (1915/1917), где «отсутствие» дается под знаком безоговорочного экстаза: *И нет у вечерних стрижей ничего, Что б там, наверху, задержало Витийственный возглас их: о торжество, Смотрите, земля убежала!*

Список литературы и источников

1. *Быков Дм.* Борис Пастернак. М., 2005 (сер. «Жизнь замечательных людей»).
2. *Гаспаров М.* Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. О стихе. С. 502–523.
3. *Жолковский А.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009.
4. *Жолковский А.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.
5. *Лекманов О., Клятис-Сергеева А.* «Агитпрофсоюзеский лубок»: Из реального комментария к Пастернаку // Новый мир. 2010. № 6. С. 155–162.
6. *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2004.
7. *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997.
8. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003.
9. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.