



Эволюция
поэтического языка
Б. Пастернака
(на материале
стихотворений
“Мельницы” и
“Бальзак”)*

The Evolution of
Boris Pasternak's
Poetic Language
(Based on the
Poems *Mel'nitsy*
and *Bal'zak*)

Роберта Сальваторе

Неаполитанский университет
“Л'Ориентале”

Roberta Salvatore

“Orientale” University of Naples

Резюме

В данной статье на примере анализа стихотворений “Мельницы” (1916) и “Бальзак” (1927) показывается эволюция поэтического языка Бориса Пастернака за десять лет. Выбор материала обусловлен наличием в этих произведениях одних и тех же семантико-образных комплексов, которые по-разному выстраиваются в тексте. Разбор вышеуказанных стихотворений и их основных вариантов доказывает, что за мнимой хаотичностью ранней поэтической речи Пастернака стоит сложный семантический механизм: в действительности эти образы не случайны, но отбираются так, чтобы воссоздать у читателя то чувство осмысленности вселенной, которое художник испытывает при вдохновении. Переход от поэтики случайности к поэтике неслыханной простоты, демонстрируемый в статье, отвечает желанию Пастернака общаться с новой читательской публикой, которая больше не разделяет культурные предпосылки автора и не понимает его языка.

* Считаю своим долгом поблагодарить М. С. Гринберга, К. М. Поливанова, Б. А. Успенского и Ф. Б. Успенского за ценные советы и замечания, высказанные в ходе работы над этой статьей.

Ключевые слова:

поэтика, Борис Пастернак, поэтический язык, языковые приемы

Abstract

The aim of this paper is to discuss how Pasternak's poetic language changed over the 10-year period stretching from the mid-1910s to the mid-1920s. The transition from futurist text structure towards the search for an "unheard-of simplicity" will be shown through an analysis of two poems, *Mel'nitsy* and *Bal'zak*, written respectively in 1916 and 1927. We intend to prove that these texts contain the same set of images and themes, but they are constructed in such different ways that it becomes hard to identify their similarities. To show further evidence of this evolution, we will also carry out an analysis of the second version of *Mel'nitsy*, which was printed in 1929. As a result, we can say that Pasternak's early poetry produces contradictory impressions, since an apparently direct self-expression coexists with a highly structural awareness. This puzzling effect can be explained as a peculiar form of communication, in which a specific meaning is hidden under what appears at the surface to be semantic incoherence. The later shift in Pasternak's poetry towards a greater coherence and simplicity is due to his eagerness to reach a new public, one that—unlike his previous audience—was not able to penetrate the complex structure of his earlier approach.

Keywords:

poetics, Boris Pasternak, evolution of poetic language, linguistic and semantic devices

Исследователи давно заметили, что некоторые образы проходят через все творчество Пастернака и находятся в постоянной связи с определенными темами. Выявление и изучение этих образно-семантических рядов часто затрудняется тем, что в ранней поэзии Пастернака установка на непосредственную передачу лирического слияния со вселенной порождает текст, который на первый взгляд плохо поддается осмыслению¹. Тем не менее такое исследование кажется нам перспективным, потому что анализ инвариантов помогает проследить, как развивается творчество писателя.

Настоящая статья представляет собой попытку показать на конкретном примере, как меняется художественный язык Пастернака за десять лет, то есть в период между 1916 и 1927 гг. Указанные даты отмечают время создания двух стихотворений, которые будут сравниваться, а именно — первой версии "Мельниц" и "Бальзака". В 1929 г. была опубликована радикально обновленная версия "Мельниц", которую мы также будем

¹ "Стремление к предельной непосредственности словесного отклика на мимолетное впечатление-ощущение — вот, пожалуй, основная черта поэтики раннего Пастернака — и, с некоторыми оговорками, и Пастернака вообще" [Окутюрье 2004: 263].

привлекать для сопоставления². Выбор материала обусловлен наличием в этих стихотворениях одного и того же набора образов, которые по-разному выстраиваются в тексте. Сначала мы очертим смысл первоначальной версии стихотворения “Мельницы”, а потом посмотрим, какие изменения претерпевает его образно-семантическое ядро через десятилетие.

Мельницы (1916)

Над свежевзрытой тишиной,
Над вечной памятию лая,
Семь тысяч звезд за упокой,
Как губы бледных свеч, пылают.

Как губы шепчут, как руки вяжут,
Как вздох невнятен, как кисти дряхлы,
И кто узнает, и кто расскажет,
Чем, в их минувшем, дело пахло?

И кто отважится, и кто осмелится,
Звездами связанный, хоть палец высвободить,
Ведь даже мельницы, *о даже мельницы!* —
Окоченели на лунной исповеди.

Им ветер был роздан,
А нового нет,
Они же, как звезды,
Заимствуют свет
У света.
И веянье крыл у надкрыльев
Жуков — и головокруженье голов,
От пыли, головокружительной пыли
И от плясовых головешек костров.

Когда же беснуются куры и стружки,
И дым коромыслом, и пыль столбом,
И падают капли медяшками в кружки
И резко, и изредка лишь — серебром,

² Стихотворение “Мельницы” воспроизводится в двух редакциях: текст, опубликованный в сборнике “Поверх барьеров” (Москва, 1917), и текст, напечатанный в книге “Поверх барьеров: стихи разных лет” (Москва—Ленинград, 1929). Известны также другие варианты. Для более ранней версии существует экземпляр, подаренный Ю. Ивенсену, где заглавие изменено на “Безветрие”. Сохранились два предварительных варианта текста, опубликованного в конце 1930-х гг.: автограф, присланный к середине августа 1928 г. секретарю редакции “Нового мира” Н. И. Замошкину и посвященный Маяковскому, и окончательная версия текста, которая появится на страницах этого журнала (1928, № 12) без посвящения, с подзаголовком “Из старой тетради” и разночтениями. Наконец, самая поздняя перделка дается в издании “Избранные стихи и поэмы” (Москва, 1945).

Тогда просыпаются мельничные тени.
Их мысли ворочаются, как жернова,
И они огромны, как мысли гениев,
И тяжеловесны, как их слова;

И, как приближённые их, они приближены
Вплотную, саженные, к саженым глазам,
Плакучими тучами досуха выжженным
Наподобие общих могильных ям.

И мозгами, усталыми от далей пожалованных,
И валами усталых мозгов
Грозовые громады они перемалывают
И ползучие скалы кучевых облаков.

И они перемалывают царства проглоченные
И, вращая белками, пылят облака —
И в подобные ночи под небом нет вотчины,
Чтоб бездонным мозгам их была велика.

Критика не уделяла большого внимания этому стихотворению, хотя в нем впервые дано развернутое описание мельницы как метафоры творчества, которая потом часто повторяется в произведениях Пастернака³. Самый подробный анализ образа мельниц дается в книге К. Эванс-Ромейн [1997], в которой показано, что связь мельниц с творчеством восходит к немецкой романтической литературе и, в частности, к “Ученикам в Саисе” Новалиса (в переводе Григория Петникова) и к “Приготовительной школе эстетики” Жан Поля⁴. На основе анализа текстуальных

³ Образ мельниц впервые встречается в поэтическом наброске 1910 г. “Гримасничающий закат” [II: 282]; в других отрывках того же периода также появляется мельник [II: 291 и 297]. После публикации “Мельниц” (1916) этот образ снова возникает в очерке “Несколько положений” (1922), где так описывается сущность поэзии: “Она тревожна, как злое кружение десятка мельниц на краю голого поля в черный, голодный год” [V: 27]. В дальнейшем тот же образ встречается в стихотворении 1956 г. “Душа” (“Душа моя, скудельница, / Все виденное здесь, / Перемолов, как мельница, / Ты превратила в смесь” [II: 151]) и в “Докторе Живаго” в виде водяной мельницы (“Язык [. . .] сам начинает думать и говорить за человека [. . .] Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований” [IV: 434]). Флейшман [2003: 290–291; ср. также 180, сноска 100] указывает еще на два варианта образа мельниц: сравнение между художником и “мельником пушкинским” в “Спекторском” [II: 9] и фразу “жернов равномерного шарканья” в “Охранной грамоте” [III: 208]. Здесь и далее ссылки на произведения Пастернака даются по изданию [ПАСТЕРНАК 2003–2005]: тома указаны римскими цифрами, страницы — арабскими.

⁴ Эванс-Ромейн выявила отсылки и к отдельным образам произведений Гофмана, например пыли [1997: 175 и 203]. Исследовательница также заметила, что тема

совпадений между этой версией текста и вышеуказанными произведениями исследовательница заключает, что в основе стихотворения Пастернака лежит двойная метафора — образ ненасытной мельницы природы и истории, восходящий к Новалису, и образ мельницы творчества, такой же бессмысленной и разрушительной⁵: “Nature in the Novalis text is translated to the creative process in this Pasternak poem. The two are linked [. . .] in the image of a storm moving the windmills of the mind” [1997: 95]. Итак, Эванс-Ромейн [1997: 102–103] приходит к выводу, что

[p]oetic creativity, according to Pasternak, reflects the violence and terror of nature in that it, too, is terrifying; it renders the poet a helpless victim, who can no more control the process of inspiration than he can a coming storm. [. . .] Like the natural world, the creative process depicted through the metaphor of the mills inspires fear, revulsion, and a sense of helplessness in the writer. On the other hand [. . .] the lack of inspiration, the exhaustion, is more terrifying than the storm and violence of inspiration.

Исследование Эванс-Ромейн внесло большой вклад в понимание стихотворения, но, как нам кажется, последний вывод не вполне обоснован, потому что она переносит смысл этой метафоры в немецкой литературе на творчество Пастернака, не учитывая специфичность нового контекста. С одной стороны, для самого Новалиса зловещая сторона природы является лишь этапом диалектического мышления, который в дальнейшем немецкий поэт отрицает, доказывая преимущество поэтической мысли перед научной⁶. С другой же, Эванс-Ромейн ограничивается установлением лексических совпадений, не предлагая подробного анализа стихотворения. Однако, как справедливо отмечал М. ГАСПАРОВ

усталости мельниц творчества восходит к очерку Новалиса “Христианство или Европа”: соединительным звеном между немецким поэтом и Пастернаком является в этом случае стихотворение С. Боброва “Лирические”, где, однако, метафора мельницы творчества обладает положительными коннотациями [1997: 96].

⁵ Ср. в особенности: “А природа остается всегда, как далеко бы мы ни заходили, страшной мельницей смерти: повсюду непомерное круговое движение, неразрывная цепь круговорота, царство прожорливости, безумнейшей надменности, какая-то чреватая несчастьем безмерность; немногие светлые точки озарили тем еще более страшную ночь, а разного рода страхи должны были пугать до бесчувствия всякого наблюдателя” [Новалис 1920: 27].

⁶ Как объясняет РЕАЛЕ [2001: 42], в “Учениках в Саисе” соображения о природе развиваются в виде спирали, так как каждое новое возражение вбирает в себя и опровергает предыдущее утверждение; в этом поступательном движении представление о природе как о “страшной мельнице смерти” является лишь первым этапом размышления, который превзойдут следующие три этапа. К концу текста, говоря о поэтическом воображении, Новалис выражает мысль, с которой оказываются созвучными эстетические взгляды Пастернака: “. . . если и кажется, что в отдельных частях правит только бессознательный и ничего не значащий механизм, то все же глубже глядящий глаз видит волшебную симпатию к людскому сердцу в совпадении и в связи отдельных случайностей” [Новалис 1920: 37].

[2002: 647–648], при выявлении подтекста необходимо определить его роль в данном конкретном произведении. И это тем более необходимо в случае Пастернака, потому что

... неисчезающая затруднительность подхода [...] к сопоставлению Пастернака с любым отечественным или иноязычным поэтом состоит в том, что [...] Пастернак как бы приводил их к общему знаменателю так, что в мировой культуре возникали новые связи, а поэты объединялись в новый поэтический род, с которым он сам оказывался в естественной близости. Такое отношение к традиции [...] затрудняет наши, казалось бы, безусловные выводы касательно источника его стихов, ибо источник этот может иметь коллективный характер, состоять из мотивов, образов, равно характерных с его точки зрения для самых разных поэтов [Подгаецкая 2009: 405]⁷.

Нам хотелось бы показать, как эта метафора немецкого происхождения — мельница как творчество — обрастает новым смыслом в тексте Пастернака и подытоживает представления писателя о творчестве, которые со временем существенно не меняются. Для начала рассмотрим первые три строфы стихотворения: они предваряют метафору мельниц и содержат важные для понимания текста элементы.

Семантическая структура первого четверостишия очень сложна. Заглавие настраивает читателя на описание пейзажа, поэтому первая строка сначала скорее воспринимается как метонимия, где “тишина” заменяет по пространственной смежности то слово, которое обычно сочетается с прилагательным “свежевзрытый”, то есть “земля”. Итак, “над свежевзрытой тишиной” понимается как “над тихой, свежевзрытой землей”. Однако в дальнейшем появляются термины, связанные с темой смерти (“вечная память”, “за упокой”, “свечи”), и это подсказывает ассоциацию прилагательного “свежевзрытый” не с землей как таковой, а с могилой, тем более что замена тишина/могила поддерживается фразеологизмом “гробовая тишина”⁸. Дойдя до конца строфы, читатель по-новому воспринимает текст: на первоначальный чисто визуальный образ свежевзрытой земли, погруженной в ночную тишину, накладывается представление о каком-то сакральном покое. Таким образом, сравнение между звездами и языками пламени свеч отсылает к кануну (столику для заупокойных свеч в церкви)⁹; тема панихиды

⁷ Сходным образом Горелик [2000: 35], изучив влияние Ницше, Гейне, Гете и Бальмонта на раннюю прозу Пастернака, приходит к выводу о том, что “речь не идет о заимствовании теоретических положений. Пастернак воспринимает не идеи, а образы — преобразуя их, включая в новый контекст, он проверяет идеи предшественников, строит на их основе новые идеи”.

⁸ В качестве скрытой отсылки менее подходящим кажется аналогичное выражение “мертвая тишина”, потому что прилагательное “свежевзрытый” вызывает в памяти образ только что вырытой могильной ямы.

⁹ Ср. в “Докторе Живаго” [IV: 88]: “Это недоступно высокое небо [...] как бы окуналось у них в детской в таз с позолотой и, испулавшись в огне и золоте,

поддерживается выражениями “за упокой” и “вечная память”, последнее является и частью похоронного песнопения¹⁰.

Эта тема развивается и дальше: во второй строфе звезды напоминают верующих, молящихся в церкви (“Как губы шепчут...”), в четвертой выражение “заимствуют свет у света”, возможно, отсылает к определению Христа как “Света от Света” в Никейском Символе веры; дальше появляется тема исповеди (“на лунной исповеди”); наконец, в шестой строфе дробь дождя сравнивается со звяканьем монет, собираемых во время службы¹¹. Таким образом, тема смерти отсылает к вечной памяти, воспринятой как подлинная форма увековечения.

Во второй строфе, которая своим монотонным ритмом предвещает появление мельниц¹², диалог звезд¹³ превращает общую тему смерти в размышление над человеческой судьбой. Образ “губы свеч” сначала понимается как метонимическое преобразование фразеологизма “язычок пламени”, но потом троп реализуется, и губы начинают говорить¹⁴. Их разговор можно по-разному толковать. В. Альфонсов [2001: 41] считает, что немой диалог звезд уподобляется перешептыванию старух

превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке, куда няня его водила. Там звезды небесные становились лампадками, божевка — батюшкой и все размещались на должности более или менее по способностям”.

¹⁰ О других образах, связанных с темой панихиды в поэзии Пастернака, см. [Ковтунова 2003: 146].

¹¹ Благодарю Б. А. Успенского за указание на религиозные коннотации текста. Как указывает Эванс-Ромейн [1997: 93], похожий образ появляется в “Балладе” (1916): “Затем, наконец, что — баллада, баллада, / Монетный двор дождя” [I: 363].

¹² Альфонсов [2001: 42] отмечает, что “ритм (с обязательной паузой внутри каждого стиха) — как тяжело-замедленные повороты мельничных крыльев. Это, надо полагать, входило в задачу стихотворения”.

¹³ Образ говорящих звезд часто встречается в поэзии Пастернака, см. стихотворения “Звезды летом” (Рассказали страшное, / Дали точный адрес. / Отпирают, спрашивают, / Двигутся, как в театре), “Определение поэзии” (Этим звездам к лицу б хохотать, / Ан вселенная — место глухое), “Весна” (Где вечер пуст, как прерванный рассказ, / Оставленный звездой без продолженья / К недоуменью тысяч шумных глаз, / Бездонных и лишенных выраженья), “Полярная швея” (Смотри: с тобой объясняется знаками / Полярная швея), с явным намеком на полярную звезду. Ср. также стихотворение М. Лермонтова “Выхожу один я на дорогу. . .” (за указание на этот подтекст благодарю М. С. Гринберга).

¹⁴ Интересно заметить, что у Пастернака именно язычок пламени связан с творчеством: “Я не верю своему искусству, если запроваляю его в солнечный день; легкий жар, с которым это действие всегда так связано, исходит как будто бы все от того же полдня, и ты не чувствуешь себя язычком пламени, зажженным на письменном столе в пасмурный утреник под оползающим, расседающимся небом. Такие дни — дни для лирика” [VII:192; письмо родителям, написанное после 23 июля 1914 г. из Петровского на Оке]. Здесь явно происходит разметафоризация метафоры, так как в словосочетании “язычок пламени” восстанавливается изначальное отношение к языку как части тела человека и средству выражения.

при вязании; в тексте можно видеть также отсылку к мифу о Парках, как в “Учениках в Саисе” Новалиса¹⁵. В любом случае в центре четверостишия стоит тема человеческой судьбы, которая разворачивается на фоне незнания прошлого и будущего, символизированного картиной звездного неба¹⁶.

Именно эта тема подхватывается в следующей строфе, где строка “звездами связанный, хоть палец высвободить” предваряет чувство растерянности при размышлении о непостижимости судьбы, охватывающее весь мир, включая мельницы¹⁷.

Итак, семантический контекст, в который вписывается образ мельниц, — это размышление о смерти, о судьбе и о вечности. Очевидно, что описание пейзажа в первых трех строфах представляет собой не просто визуальный фон, но и поэтическую декларацию Пастернака. Детали подобраны так, чтобы представить не только ландшафт, но и процесс творчества: для поэта искусство является реакцией на смерть, которая видится в перспективе вечной жизни, так что сама смерть становится моментом, необходимым для создания новой формы. Только это второе прочтение позволяет определить семантическое ядро текста и объяснить отдельные образы. Так, стих “окоченели на лунной исповеди”, описывающий равнину, залитую холодным светом луны, передает также чувства художника, который, переживая вдохновение, осознает и свое несовершенство; восхищается вселенной, но понимает, что человек бессилен постичь ее божественную сущность¹⁸.

¹⁵ “Художники уже нанесли ей некий тайный удар, продолжайте так только дальше, овладейте тайными нитями, и сделайте ее, подобно себе похотливой [...] Отдаленные братья с нами соединились для Единой цели, звездное колесо станет прялкою нашей жизни, и тогда мы сможем при помощи наших рабов воздвигнуть себе новый Джиннистан” [Новалис 1920: 28]. Комментаторы итальянского издания усматривают в этом отрывке отсылку к мифу о Парках [Реале 2001: 221, сноска 18].

¹⁶ Ср. в наброске “Я спустился к Третьяковскому проезду. . .” (1910) образ ночного неба, изучающего линии площади, как бы читая по руке: “Оттого вечер трепещет площадью как призрачной листвою, а иногда уставится небо на площадь, как на обласканную сумраком ладонь с тысячей складок и линий, и долго изучает небо с ропотом и наговором мостовых, совсем как гадалка, — складки и линии площади, водит по ней тенями. Потом пряжки еле проступающих ранних звезд. Это ответ гадалки” [Ш: 431].

¹⁷ Тема “окоченения” природы (“окоченели на лунной исповеди”) также может отсылать к следующему отрывку “Учеников в Саисе” Новалиса [1920: 38]: “Возвышенное действует окаменяюще, и мы потому не смели изумляться возвышенному в природе и его действиям или не знать, где его должно искать. Могла ли природа не обратиться в камень от созерцания Бога? Или от ужаса по поводу пришествия человека?”

¹⁸ Отсутствие окончательного синтеза придает искусству особый драматизм. Оно связано с тем, что искусство не указывает единственно верный путь, а призвано выражать осознание разнообразия и проблематичности действительности. Искусство разрушает обычное восприятие мира, но не хочет застыть, создав

Двойная структура текста, где пейзаж оказывается одновременно реальным и символическим, часто встречается в ранних прозаических опытах Пастернака. В них остраненное восприятие действительности сочетается с символической функцией предметных деталей, так что общий смысл разъясняется только тогда, когда становится понятным их значение. Не имея возможности подробно остановиться на этом аспекте из-за небольшого объема статьи, приведем только один фрагмент 1910 г., в котором сходство с “Мельницами” очевидно:

Реликвимини был на месте уже. Ясная студеная лазурь, разбавленная облаками, по края была налита в ясени и клены, в красные графины листья; между ними необъятными мотыльками порхали белые осины, — проливными пятнами. А когда тут и там в вечер, как на постоялый двор¹⁹, тупо сошлись неразверстанные тучи, через черные елки полетели резные головешки и лиловые ожоги клена. Потом какие-то прощенные (*sic!*) лучи скорбно и бескровно, каким-то гашеным свечением силились вспомнить ту большую незабвенную низину, которая была перед ними обмокнута в глубокою тень. И вокруг белой страдальческой лужайки света была поминальная равнинная тьма [III: 435].

Как видно, здесь тоже дается вечерний пейзаж, тоже появляются летающие насекомые (жуки и осины-мотыльки), головешки (костров) и при описании залитой лунным светом равнины особыми прилагательными (“прощенные”, “поминальный”) вводится тема смерти и воскресения²⁰.

Размышления о связи между искусством, смертью и бессмертием, которые впервые подробно развернуты в “Мельницах”, в дальнейшем станут одним из семантических ядер “Доктора Живаго”. Во время панихиды герой думает о том, как память превращается в искусство:

новое, однозначное представление о мире: “. . . творчество целиком болезненно, потому что оно исповедь о мире — задаче, об объекте лирически ирреальном. [...] Искусство это повышающаяся исповедь, мир бессилия” (письмо 1910 г., [VII: 69]). Восприятие искусства как исповеди появляется и в следующем году в очерке о Клейсте: “Практика того же, что мы называем творчеством, — практика — есть обряд возобновляемых начинаний [. . .] Но этим и исчерпывается то, что дает художник; только это и есть его задача, только в этой вечно осекающей исповеди идеализма и сказывается его драматизм [. . .] Конца нет, это ненаступление синтеза — сплошь положительно — это и есть искусство — драма культуры — отчуждение как таковое, отчуждение без учреждения собственности права” [V: 300].

¹⁹ В другом виде этот образ появляется в стихотворении 1957 г. “Стога”: “Стог принимает на закате / Вид постоялого двора, / где ночь ложится на полаты / В накошенные клевера” [II: 158].

²⁰ Почти неизвестный вариант этой композиционной структуры обнаруживается в “Ваханалии” (1957): тема воскресения, которая пронизывает весь текст, появляется в самом начале стихотворения, где описывается богослужение в церкви св. Бориса и Глеба. Как объясняет А. Якобсон [1992: 135–136 и 333–334, сноска 66], здесь изображается ночное богослужение в субботу перед Пасхой и это особенно подчеркивает идею воскресения, в буквальном и метафорическом смыслах. Свет свечей, как символ воскресения, по мере развертывания текста превращается в свет прожекторов в театре.

А теперь он слушал заупокойную службу как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся [. . .]. В ответ на опустошение, произведенное смертью [. . .], ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь [IV: 89–91].

Нам кажется, что этот фрагмент проливает свет и на метафору мельниц, которая в этой перспективе вовсе не отмечена бессилием и боязнью уничтожения, как считает Эванс-Ромейн. Напротив, творчество предстает здесь особой реакцией на человеческую брэнность, превращающей чувство опустошенности перед лицом смерти в нечто вечное: сама смерть оказывается этапом, необходимым для создания новой формы. Природа служит медиатором божественного вдохновения и в качестве таковой не может восприниматься как бессмысленный и ненасытный механизм истребления живого. Показательный сдвиг: в конце стихотворения “царство прожорливости”, как Новалис характеризует мельницу природы, замещается “царствами проглоченными”²¹: природа предстает одновременно источником и материалом творчества, а не разрушительной силой.

Тема творчества и дальше пронизывает описание ночного пространства. В четвертой строфе речь идет, с одной стороны, о пассивности поэта, получающего вдохновение извне, с другой — о божественной природе этого вдохновения. В пятой строфе посредническая роль природы опредмечивается: движение крыльев мельниц как будто вызвано жужжанием крыльев насекомых, их приводят во вращение вихри пыли²², предшествующие буре, и пляшущее пламя костра. У Пастернака начало творческого процесса часто ассоциируется с жужжанием насекомых. Термин “жесткокрылые” своим звуко-семантическим обликом заставляет вспомнить героя ранней прозы Пастернака Шестокрылова, чья фамилия (благодаря пушкинскому “шестикрылому серафиму”) связана с даром вдохновения и пророческим словом. Сопоставление с процитированным выше отрывком ранней прозы позволяет понять образ головешек как метафору колышущейся листвы.

В шестой строфе движение творческой мысли уподобляется вращению крыльев мельниц; в дальнейшем снова развивается тема медиумической пассивности художника: мельницы описываются как “приближенные”, они мелют “пожалованные дали”, “вотчины”.

²¹ ЭВАНС-РОМЕЙН [1997: 97] отмечает это соответствие, но не объясняет его смысла.

²² О пыли у Пастернака см. [РАДИОНОВА 2001].

Ключевые образы “Мельниц” появляются и в стихотворении 1927 г. “Бальзак”²³. Это совпадение не случайно, так как оба произведения описывают роль творчества и место художника. “Бальзак” очень интересен тем, что в нем можно обнаружить целый ряд мотивов, имеющих отношение к теме искусства и его творца, которые пронизывают все раннее творчество Пастернака и в особенности цикл “Поверх барьеров”. Так, в первой и третьей строках темы гнева (“разгневанно цветут”) и мести (“В дождях, как мщенье, долгожданных”) отражают то представление о ярости как этическом порыве художника, встающего на защиту правды, которое уже появилось в “Посвящение”²⁴, “Подражательной”²⁵ и “Балладе”²⁶; в дальнейшем образ поэта как “заложника”, “должника” и “алхимика” повторяет темы и образы стихотворений “Посвящение”²⁷, “Вдохновение”²⁸ и “За обрывками редкого сада. . .”²⁹. Однако

²³ Стихотворение было опубликовано сначала в 1928 г. в журнале “Звезда” (№ 8), а потом в следующем году, без изменений, в сборнике “Поверх барьеров. Стихи разных лет”. Образ Бальзака появляется и в других произведениях Пастернака: ср. “Город” (1916, [I: 238]), “Белые стихи” (1918, [I: 248]), “Еловый бурелом. . .” (1936, [II: 104]) и “Охранная Грамота” [III: 161]. О роли Бальзака в творчестве Пастернака вообще см. [Михайлов 2010, Михайлов и Окутюрье 1995].

²⁴ “Люди! Там ярость сановней моей. / Люди! Там я преклоняю колени. / Люди, там, словно с полярных морей, / Дует всю ночь напролет с Откровенья” (“Поверх барьеров” [I: 345]).

²⁵ “Такой же гнев обуревал / Его, и, чем-то возмущенный, / Он злобу на себе срывал” (“Темы и вариации” [I: 172]). Ср. также стихотворение “Маяковскому” (1922), где Пастернак обращается к адресату с таким пожеланием: “Я думаю о терапевте, / Который вернул бы вам гнев” [II: 231]. Связь гнева с творчеством обозначена также в эссеистике Пастернака: в 1917 г., рецензируя “Оксану” Н. Асеева, Пастернак пишет, что “досада и сожаление” суть “два чувства первозрядного поэта” [V: 17]; этот семантический комплекс выделяется особенно часто в связи с фигурой Маяковского, в котором Пастернак видел воплощение подлинного поэта: кроме вышеуказанных стихов, см. рецензию на “Простое как мычание” (1917), где утверждается, что “[п]оэзию привяжут к поэту две вещи. — Ярость творческой его совести. Чутье не назревшей еще ответственности перед вечностью — его судилищем” [V: 21]. Ср. также в “Охранной грамоте” описание выражения лица Маяковского после смерти: “Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал” [III: 236]; или там же: “. . . равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его [т. е. гения] в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству. И в его холсты входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти” [III: 206]. Анализ этой главы “Охранной грамоты” дается в [Окутюрье 1979].

²⁶ “Песок горел пощечиной, Не отомщенной в срок, / Несмытой, неоплоченной / Заушиной дорог” (“Поверх барьеров” [I: 362]).

²⁷ “Крепкие тьме полыханьем огней! / Крепкие стуже стрельбою поленьев! / Стужа в их песнях — студеной моей. / Их откровений — темнее затемне! // С улиц взимает зима, как баскак, / Шубы и печи, и комнат убранство, / Знайте же, — зимнего ига очаг / Там, у поэтов, в их нищенском ханстве” (“Поверх барьеров” [I: 345]).

²⁸ “О, теперь и от лип не в секрете: / Город пуст по зарям от того, / Что последний из смертных в карете / Под стихом и при нем часовой” (“Темы и вариации” [I: 164]).

²⁹ “Дети дня, мы сносить не привыкли / Этот запада гибнущий срок, / Мы, надолго отлившие в тигле / Обиходный и легкий восток” (“Близнец в тучах” [I: 340]).

самые многочисленные и органические соответствия связывают стихотворение “Бальзак” с “Мельницами”; их мы находим в шестой и седьмой строфах, где можно выделить мотивы панихиды, ткачества и зрения.

Бальзак

Париж в золотых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных.
По улицам летит пыльца.
Разгневанно цветут каштаны.

Его бессонные зенки
Устроены, как веретена.
Он вьет, как нитку из пеньки,
Историю сего притона.

Жара покрыла лошадей
И шелканье бичей глазурью
И, как горох на решете,
Дрожит в оконной амбразуре.

Чтоб выкупиться из ярма
Ужасного заимодавца,
Он должен сгинуть задарма
И дать всей нитке размотаться.

Беспечно мчатся тильбюри.
Своя довлеет злоба дневи.
До завтрашней ли им зари?
Разгневанно цветут деревья.

Зачем же было брать в кредит
Париж с его толпой и биржей,
И поле, и в тени раки
Непринужденность сельских пиршеств?

А их заложник и должник,
Куда он скрылся? Ах, алхимик!
Он, как над книгами, поник
Над переулками глухими.

Он грезит волей, как лакей,
Как пенсией старик бухгалтер,
А весу в этом кулаке,
Что в каменщиковой кувалде.

Почти как тополь, лопоух,
Он смотрит вниз, как в заповедник,
И ткет Парижу, как паук,
Зауспокойную обедню.

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвевяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?

Стихотворение можно разделить на две части. В первых пяти строках описывается Париж и писатель, наблюдающий город. Париж представляется городом суеты, его жители поглощены материальными, сиюминутными потребностями. Ответом на все это становится гнев природы, который и побуждает писателя к действию. “Злоба дневи” — ключевой элемент первой части: это словосочетание описывает приземленные заботы, владеющие парижанами, и одновременно отсылает к той главе Евангелия, которую Пастернак прямо упоминает в конце стихотворения.

Но вернемся к девятой строфе и посмотрим, как разворачивается образный строй. Бальзак, как паук, ткет зауспокойную обедню Парижу. Такое сравнение не добавляет какую-либо семантическую коннотацию, а лишь облегчает понимание метафоры “основа творчества” (в ткацком смысле этого слова). Упоминание паука подсказывает слово “паутина”, которое своей фонетической близостью к слову “зауспокойная” способствует пониманию панихиды как погребального покрывала, савана. В любом случае в этой метафоре легко распознать содержание и образ, поэтому здесь творчество Бальзака явно открыто сопоставляется с плетением ниток³⁰, а результат этого действия связывается с идеей увековечения. При всей неожиданности этого образа его роль в тексте прозрачна, потому что организация фразы указывает именно на него как на семантический центр всего высказывания. Смысл метафоры выявляется в конце стихотворения, благодаря отсылке к Евангелию от Матфея.

В “Мельницах” образ похоронной церемонии не вырисовывается так ясно, его надо узнать в описании пейзажа. В начальной строфе подлежащее (“семь тысяч звезд”) появляется только в третьем стихе, поэтому читатель может сначала ожидать, что подлежащим будут “мельницы” из заглавия или, ниже, собака, к которой относится форма “лая”³¹. К

³⁰ Ткачество является традиционной метафорой словесного творчества: ср. [Виноградов 1999: 1020–1021 и Матхаузерова 1976].

³¹ В данном контексте форму “лая” можно читать и как родительный падеж слова “лай”, и как деепричастие глагола “лаять”; вообще, стих отсылает к таким

тому же детали погребальной церемонии не связаны с каким-то одним элементом, а отсылают то к тишине, то к лаю, то к звездам. Наконец, все эти детали не ассоциируются прямо с мельницами, то есть с метафорой творческого процесса, а кажутся лишь загадочным пейзажным фоном. Именно поэтому намного труднее читается образ панихиды и не так очевидна его прикрепленность, с одной стороны, к пейзажу, с другой же — к мельницам. Кроме того, идея вечной жизни, которая связана здесь с темой смерти, не эксплицируется далее в тексте.

Это различие в логическом развертывании текста обнаруживается также в образе глаз. В “Бальзаке” слово “зенки” употребляется в прямом смысле по отношению к глазам писателя, смотрящего на переулки Парижа. Сравнение глаз с веретенами опирается на их сходное движение: его основой является глагол “вращать”. Творческое зрение и писание уподобляются ткачеству: переплетение событий, рассмотренных в свете вечности, становится тканью заупокойной службы³². Этот мотив разрешается в последней строке отсылкой к Евангелию, где Христос призывает человека жить духовными, а не материальными интересами, подобно полевым лилиям, которые “ни трудятся, ни прядут” (Мф 6:28).

Здесь тоже проявляется усложненность “Мельниц” в сравнении с “Бальзаком”. Прежде всего, в восьмой строфе термин “саженные глаза” употребляется в переносном значении, и остается неясным, к какому элементу пейзажа он относится³³. Описание глаз строится на оксюмороне “плакучими тучами досуха выжженным”; раньше вращение приписывалось жерновам и мыслям их теней (“... просыпаются мельничные тени / Их мысли ворочаются, как жернова”), и только в последней строфе появляется словосочетание “вращая белками”. Итак, не только метафора глаз остается темной, но и трудно понять, что связывает этот образ с мельницами: читатель воспринимает движение глаз

выражениям, как “выть по покойному”; “собачий вой, на вечный покой”, “ночной собачий вой, к покойнику” [Даль 1903: 790–791].

³² Фарыно [1987: 300–301, сноски 9 и 11] напоминает, что в творчестве Пастернака тема памяти и истории постоянно находит выражение в разного рода “нитях” (бечева, веревка, канат и т. д.); эти семантические ассоциации появляются и в стихотворениях, написанных до “Бальзака”, — таких, как “Матрос в Москве” (1918) и “Тема с вариациями” (1923), — и в таких более поздних текстах, как “Чернее вечера” (1936). Образная связь между историей, индивидуальной и творческой судьбой и тканью проявляется также в концовке стихотворения “Пока мы по Кавказу лазаем...” (1931) в формулировке “Существованья ткань сквозная” [II: 79]. Об образе нити в народной культуре и ее роли как символа творчества у Пастернака см. [Фарыно 1993: 12–13].

³³ К. М. Поливанов, в отличие от нас, считает глаза метафорой звезд, по отношению к которым дождь представляет собой слезы; небо, усыпанное звездами и кое-где покрытое облаками, похоже на заплаканные глаза с черными, как ямы, кругами (личное сообщение).

прежде всего как необычное описание пейзажа, которое, возможно, относится к крыльям мельниц.

Образ нити в этих стихотворениях строится тоже по-разному. В “Бальзаке” нить является метафорой истории и творческого процесса, и последовательно развивает тему заупокойной службы и веретен. В “Мельницах” этот образ более загадочен: это звезды плетут какое-то полотно, которое связано с судьбой и поэтому может сковать пространство трансцендентным страхом.

В общем, в “Бальзаке”, даже если отдельные образы и их сочетание на первый взгляд озадачивают читателя, прямое и переносное значения четко разделены, и это облегчает понимание текста. Пояснению смысла способствует и семантическая организация стихотворения: начиная с шестой строфы образы первой половины текста раскрывают свой подлинный смысл. Так, определение Бальзака как заложника и должника сначала скорее понимается как отсылка к обстоятельствам личной жизни французского писателя. Однако после прочтения всего текста становится ясным, что эти эпитеты описывают не столько финансовые затруднения, мешающие творчеству, сколько положение любого художника, который стоит перед лицом вечности и призван выражать осознание вневременной сущности жизни. Упоминание евангельской цитаты в последнем стихе становится верным ориентиром для понимания всего текста как размышлений о задаче и положении художника: в контексте творчества “злоба дневи” снова приобретает свое евангельское значение, призывающее человека заботиться о вечной жизни, так как на земле “своя довлеет злоба дневи”. Это и должен быть ориентир при творчестве.

Смысловая структура “Бальзака” предваряет поэтику неслыханной простоты³⁴, которая характеризует позднее творчество Пастернака. На самом деле не только последняя строфа раскрывает смысл всего текста, но и в первой половине стихотворения образы обладают высокой степенью связности: все они относятся к одному субъекту — писателю, и основа сравнения очевидна. К тому же сравнения играют вспомогательную роль, потому что не добавляют предмету сравнения новых коннотаций и не обыгрывают многозначность слов. Напротив, в раннем варианте “Мельниц” восстановление связности текста требует значительных усилий: трудно определить и описываемую действительность, и внутреннюю последовательность образов в тексте.

³⁴ Это определение появляется в стихотворении “Волны”: “В родстве со всем, что есть, уверясь / И знаясь с будущим в быту, / Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту” [II: 58]. Эта формула является переделкой выражения, употребленного в тексте 1912 г. “Как бронзовой золой жаровень...”: “И, как в неслыханную веру, / Я в эту ночь перехожу, / Где тополь обветшалосерый / Завесил лунную межу” [I: 63].

Ясно, что композиционно “Бальзак” сильно отличается от текстов конца 20-х гг. Если в 1927 г. дается текст с четкой структурой и с ключом в конце, то в 1916 г. стихотворение как будто нацелено на непосредственную передачу визуальных впечатлений и эмоциональных реакций. Однако анализ текста показывает, что спонтанность и мнимая хаотичность ранней поэтической речи Пастернака являются результатом сознательного замысла, который скрывает от читателя настоящий критерий отбора и сцепления образов. Текст представляет собой не просто прямой пересказ впечатлений от поездки в Красную Поляну 1915 г.: воспоминания отбираются на основе схожего опыта, который уже получил художественное оформление в отрывках прозы и поэзии 1910 г. В процессе писания языковые ассоциации играют не меньшую роль, чем впечатления от реального пейзажа. Такая манера письма отвечает желанию поэта воссоздать перед читателем опыт творческого вдохновения, когда художник осознает осмысленность вселенной. Для этого он и строит текст, где смысл не закрепляется за отдельными словами или символами, а как будто разлит в пейзаже. Нарушения обычной логики, мнимая бессвязность текста, которая затрудняет выявление тематического единства, приводят к тому, что символичность некоторых элементов скрывается за наглядностью эмпирического опыта. Отсюда свежесть и предметность изображенного мира и одновременно ощущение глубокого смысла, который, однако, трудно определить.

Этот принцип построения текста находит четкую формулировку в одном из пастернаковских писем 1914 г.:

Мне кажется, художественное дарование заключается вот в чем: надо роковым, инстинктивным и произвольным образом видеть так, как все прочие думают, и наоборот думать так, как все прочие видят. Это значит вот что: поле зрения не должно быть каким-то неизбежно навязанным сырьем, в котором глаз не повинен и не ответствен за него, — формы должны следовать из особого свойства каждого художнического внимания, как следуют выводы из мыслей остальных людей. И напротив — все ощущения отвлеченных вещей, вроде сознания времени, прошлого, сознание пространственных схем и т. д. — вообще все мысли художника должны лежать в нем в виде необработано диковинной залежи, тяжелой, темной, телесной и осязательной. Если довести это до парадокса, можно сказать, что художник окружен снаружи своею мыслью и тем, что называют вообще душой, и что он носит в себе все то, что называется окружающим миром [VII: 185].

На самом деле описание соответствует не реальному ландшафту, а тому, как поэт его воспринял, то есть веренице ассоциаций, которые этот ландшафт в нем вызвал. Перед нами не просто описание, а осмысленное изображение, размышление. Образно-семантический ряд, возникший при творческом восприятии действительности, сохраняется в памяти в неоформленном виде и способен порождать новые ассоциации.

Писатель может снова обращаться к воспоминанию о своем лирическом опыте, которое скреплено с определенными образами, и пользоваться ими, видоизменяя форму и содержание. В целом можно сказать, что в ранней поэзии Пастернака образы построены так, чтобы читатель не распознавал их символический характер, но диахронический анализ его творчества позволяет выявить их постоянные значения³⁵.

Такая структура ставит вопрос о понятности текста вообще, то есть о возможности для читателя постигнуть смысл, стоящий за определенными образами. Как кажется, наш анализ показывает, что можно дать объяснение даже очень сложным текстам. Поскольку Пастернак стремится передать свое переживание осмысленности всей вселенной, вообще любая деталь может быть выбрана им для того, чтобы раскрыть вечное содержание искусства. Однако он, как и любой писатель, создает на основе личного опыта такое сочетание элементов, которое является индивидуальным и исторически определенным выражением вневременного значения. Поэтика случайности, характеризующая раннее творчество Пастернака, опирается не на семантическое безразличие, а на веру в способность текста сообщить общий смысл через личный опыт. Переход от поэтики случайности к поэтике неслышанной простоты — это не переход от семантически расплывчатого текста к логически упорядоченному: смена возникает не из желания высказаться, а из желания общаться с новой читательской публикой, которая больше не разделяет культурных предпосылок пишущего, не понимает его язык³⁶.

Примечательно, что эволюция творчества Пастернака, которая видна в “Бальзаке”, находит подтверждение и в версии “Мельниц” 1929 г. Пастернак существенно расширяет вступление: в новой версии первое четверостишие заменено пятью строфами, в которых описание пейзажа становится намного реалистичнее. Теперь точно указаны место и время, когда разворачивается сцена, а именно село в Харьковском уезде

³⁵ Ср. описание творческого процесса в стихотворении “Белые стихи” (1918), лирическим героем которого является Бальзак: “. . . 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 пощажённых тифом. Он решил, / Что этих слов никто не понимает, / Что это не названия картин, / Не сцены, но — разряды матерьялов. / Что в них есть шум и вес сыпучих тел, / И сумрак всех букетов москательной” [I: 249–250]. Замечательно, что слова не называют ситуацию, а дают переживать ее: при творчестве они становятся материалом не только потому, что поэт оперирует ими, но и потому что они хранят память о той конкретной ситуации, которая внушила ему вдохновение, и поэтому могут ее воссоздать.

³⁶ Ср. “Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немислима” (Ответ на анкету “Ленинградской правды”, 1926, V: 213).

летней ночью: на время года указывают кукурузные поля, описывается освещенный луной ночной пейзаж, где время от времени слышится лай собаки. Метафора звездного неба — кануна устраняется: от прежней драматичности остается только слабый отзвук в “рыдании” пса и в намеке на какую-то другую землю (“на другой земле / рыдает пес”)³⁷. Оксюморная гробовая тишина, прерванная лаем, превращается в непрерывный шелест колосьев и кукурузных стеблей, предваряющий “кишенье всех естеств” в четвертой строфе. Тема смерти и судьбы заменяется темой неустанной деятельности вселенной, результатом которой является созревание (от первоначального варианта здесь осталось лишь мерцание звезд, как бы причастных к этой деятельности). Эта новая трактовка отражается и на последующих строфах: лексически они мало отличаются от первоначального текста, но приобретают новое значение, поскольку объектом сравнения становятся теперь не звезды-свечи, а постоянное движение природы:

Мельницы (1929)

Как губы, — шепчут; как руки, — вяжут;
Как вздох, — невнятные, как кисти, — дряхлы,
И кто узнает, и кто расскажет,
Чем тут когда-то дело пахло?

И кто отважится и кто осмелится
Из сонной одури хоть палец высвободить,
Когда и ветряные мельницы
Окоченели на лунной исповеди?

Им ветер был роздан, как звездам — свет.
Он выпущен в воздух, а нового нет.
А только, как судна, земле вопреки,
Воздушную ссудой живут ветряки.

Ключицы сутуля, крыла разбросав,
Парят на ходулях степей паруса.
И сохнут на срубках, висят на горбах
Рубахи из луба, порты — короба.

Мельницы (1916)

Как губы шепчут, как руки вяжут,
Как вздох невнятен, как кисти дряхлы,
И кто узнает, и кто расскажет,
Чем, в их минувшем, дело пахло?

И кто отважится, и кто осмелится
Звездами связанный, хоть палец высвободить,
Ведь даже мельницы, *о даже мельницы!*
Окоченели на лунной исповеди.

Им ветер был роздан,
А нового нет.
Они же, как звезды,
Займствуют свет
У света.

И веянье крыл у надкрыльев
Жуков — и головокруженье голов,
От пыли, головокружительной пыли
И от плясовых головешек костров.

³⁷ Следы первоначальной метафизической темы можно также усмотреть в упоминании крестца. Возможно, выбор этого термина подсудно отсылает и к кресту, которому мельница подходит по форме. В этом образе можно видеть отголосок темы религиозной природы искусства, которое устранено из передделки конца 20-х гг.; творчество, символизируемое мельницей, можно уподоблять Христу, потому что оно имеет божественное происхождение и предполагает принесение себя в жертву. Ср. ранний набросок “Мышь” (1910): “Да, вот теперь наступила зима; сквозняк приводил попеременно две свечи на водопой к карнизам и на потолок, и там пламя лакало углы, а тень Шестокрылова падала вверх распятием ветряной мельницы” [III: 454].

В этом новом контексте шепот и вязание больше не символизируют рок, а скорее варьируют тему роста, непрерывного кишения жизни. Образ нити тоже переосмысливается: он уже не отсылает к судьбе, и способность “окоченеть” объясняется ночной дремотой. Двойная параллель “ветер/мельницы” и “свет/звезды”, наряду с “воздушной ссудой” проясняет синтетический образ 1916 г., в котором мельницы получали и ветер, и свет; одновременно исчезает заимствование “света у света” и с ним отсылка к Символу веры. Загадочное изображение природы как посредника и источника вдохновения заменяется более ясным антропоморфическим описанием мельниц.

Что касается образа глаз, который в первом варианте появлялся только в конце стихотворения и довольно загадочно ассоциировался и с движением крыльев, и с общими могилами, то в версии 1929 г. тема зрения пронизывает все стихотворение, принимая разные формы. Во второй строфе она представлена стеклами окон, освещенными луной (“горит белками хат потухших”); в следующем четверостишии “мигание” вишен, поблескивающих в свете луны, подразумевает сравнение их с глазами, а в предпоследнем, где, “вращая белками, пылят облака”, возвращает нас к той же теме. Очевидно, что во всех этих случаях образ глаз имеет чисто описательную функцию, которую поддерживает и антропоморфическое описание мельниц³⁸.

Мельницы (1929)

Они ж, уставая от далей, пожалованных
Валам несчастной шестерни,
Меловые обвалы пространств обмалывают
И судьбы, и сердца, и дни.

И они перемалывают царства проглоченные,
И, вращая белками, пылят облака,
И, быть может, нигде не найдется вотчины,
Чтобы бездонным мозгам их была велика.

Но они и не жалуются на каторгу.
Наливаясь в грядущем и тлея в былом,
Неизвестные зарева, как элеваторы,
Преисполняют их теплом.

Мельницы (1916)

И, как приближенные их, они приближены
Вплотную, саженные, к саженым глазам,
Плакучими тучами досуха выжженным
Наподобие общих могильных ям.

И мозгами, усталыми от далей пожалованных,
И валам усталых мозгов
Грозовые громады они перемалывают
И ползучие скалы кучевых облаков.

И они перемалывают царства проглоченные,
И, вращая белками, пылят облака —
И в подобные ночи под небом нет вотчины,
Чтоб бездонным мозгам их была велика.

Стихотворение получает новую концовку. В тексте добавляется строфа, где художник описан как заключенный, который добровольно

³⁸ Антропоморфизм усиливается тем, что в не цитированной выше строфе буря тоже получает человеческие черты: “. . . и буря, / Баллоном раздув полотно панталон, / Вбегает и видит, как тополь, зажмурясь, / Нашествием снега слепит небосклон” [I: 104].

принимает свое положение (“не жалуются на каторгу”), что напоминает определение Бальзака как “заложника”³⁹.

В конце концов из первоначальных десяти строф остаются неизменными или претерпевают незначительные изменения строфы 2, 3, 6, 7 и 10; объем текста почти удваивается, достигая восемнадцати строф. Смысловый стержень стихотворения тоже меняется: Пастернак устраняет или меняет до неузнаваемости тематический комплекс “смерть-память-вечность”, который определял значение начального текста. Пейзаж становится намного более реалистичным, и это соответствует склонности к автобиографизму, которая вообще характерна для творчества Пастернака конца 20-х гг.

Внимание переключается от процесса творчества к его результату. Размышление о природе творчества, которое было центром ранней эстетической мысли Пастернака, теперь — пройденный этап, писатель сосредоточивается на связи искусства с индивидом и с историей. В отношении между природой и творчеством теперь подчеркивается изоморфизм биологического и исторического циклов: созреванию растений соответствует способность художника плодотворно усвоить личный и исторический опыт. Поэтому в конце стихотворения поэт как будто зависает между прошлым и будущим: он стремится пользоваться первым, чтобы создать второе.

В этой новой перспективе образы теряют свою изначальную семантику и в большинстве случаев превращаются в конкретные детали пейзажа. Одновременно меняется и внутренняя организация текста. На смену мнимой бессвязности и разнородности элементов приходит ряд варьирующихся образов, которые слагаются в единый семантический и образный рисунок: не только тема глаз пронизывает все стихотворение, но и начальный “серебряный плен” лунного света отражается в “каторге” концовки стихотворения, а шелест зреющей кукурузы становится “кишеньем всех естеств”.

Итак, в “Мельницах” 1929 г. тот образно-семантический ряд, который мы разбирали в начальной версии стихотворения, не перестраивается,

³⁹ Ср. также определение художника как “вечности заложника / у времени в плену” в стихотворении “Ночь” (1956) [II: 168]. В заключительных стихах окончательной версии “Мельниц” появляется тема тепла, которое у Пастернака выражает способность искусства оживить косный мир. Ср., например, в “Диалоге” (1917): “Нас бросает в моральный озноб, когда мы находим температуру человечества ниже той, какую оно приобретает с сообщенья ей нашей. Ежедневно просыпаешься в состоянии горенья; с запасом жара и невозможно не отдать его. Так наступает охлаждение. Тут идешь запастись новым теплом. Все равно куда. Это — биржа жарообмена” [III: 382]. Ср. также стихотворение “Художник” (1935): “Как поселенье на гольфштреме, / Он создан весь земным теплом. / В его залив вкатило время / Все, что ушло за волнолом” [II: 90].

как в “Бальзаке”, а устраняется или превращается в чисто описательный элемент. Таким образом писатель не только упрощает структуру текста и проясняет его смысл, но и придает стихам новое значение, отвечающее предмету его размышлений в конце 20-х гг.

Библиография

АЛЬФОНСОВ 2001

АЛЬФОНСОВ В., *Поэзия Бориса Пастернака*, С.-Петербург, 2001.

ВИНОГРАДОВ 1999

ВИНОГРАДОВ В. В., *История слов*, Москва, 1999.

ГАСПАРОВ 2002

ГАСПАРОВ М. Л., “Интертекстуальный анализ сегодня”, *Труды по знаковым системам*, 30/2, 2002, 645–651.

ГОРЕЛИК 2000

ГОРЕЛИК Л. Л., *Ранняя проза Пастернака: миф о творении*, Смоленск, 2000.

ДАЛЬ 1903

ДАЛЬ В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, изд. 3-е, 1, Москва, 1903.

КОВТУНОВА 2003

КОВТУНОВА И. И., “Сравнения и метафоры в поэзии Бориса Пастернака”, в: Она же, *Очерки по языку русских поэтов*, Москва, 2003, 115–204.

МАТХАУЗЕРОВА 1976

МАТХАУЗЕРОВА С., “«Слагати» или «ткати»? (Спор о поэзии в XVII веке)”, в: *Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции)*, Москва, 1976, 195–199.

МИХАЙЛОВ 2010

МИХАЙЛОВ А. Д., “Еще раз о «бальзаковской теме» в творчестве Б. Пастернака”, в: Он же, *От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы французской литературы Нового времени (XVI–XIX века)*, 2, Москва, 2010, 323–330.

МИХАЙЛОВ и ОКУТЮРЬЕ 1995

МИХАЙЛОВ А., AUCOUTURIER M., “Balzac dans l’oeuvre de Pasternak,” *L’Année balzacienne*, 1995, 393–408.

НОВАЛИС 1920

НОВАЛИС, “Ученики в Саисе (в переводе Григория Петникова)”, *Пути творчества. Литературно-художественный ежемесячник*, 1920, 6–7, 19–46.

ОКУТЮРЬЕ 1979

AUCOUTURIER M., “Об одном ключе к «Охранной грамоте»”, dans: *Boris Pasternak 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975)*, Paris, 1979, 336–348.

——— 2004

ОКУТЮРЬЕ М., “Поэт и философия (Борис Пастернак)”, в: *Литературоведение как литература. Сборник в честь С. Г. Бочарова*, Москва, 1979, 255–273.

ПАСТЕРНАК 2003–2005

ПАСТЕРНАК Б. Л., *Полное собрание сочинений с приложениями*, 1–11, Москва, 2003–2005.

ПОДГАЕЦКАЯ 2009

ПОДГАЕЦКАЯ И. Ю., “Пастернак и Верлен”, в: Она же, *Избранные статьи*, Москва, 2009, 404–423.

РАДИОНОВА 2001

РАДИОНОВА А. В., "Образ пыли в творчестве Б. Пастернака", *Русская филология: ученые записки*, 5, 2001, 253–261.

РЕАЛЕ 2001

REALE A., "<Комментарий>," in: NOVALIS, *I discepoli di Sais*, Milano, 2001.

ФАРЫНО 1987

ФАРЫНО J., "Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака)", *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33/1, 277–303.

ФАРЫНО 1993

ФАРЫНО J., *Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Археопэтика "Детства Люверс"*, Stockholm, 1993.

ФЛЕЙШМАН 2003

ФЛЕЙШМАН Л., *Борис Пастернак в двадцатые годы*, С.-Петербург, 2003.

ЭВАНС-РОМЕЙН 1997

EVANS-ROMAINE K., *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*, München, 1997.

ЮНГГРЕН 1984

ЮНГГРЕН А., *Juvenilia B. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини*, Stockholm, 1984.

ЯКОБСОН 1992

ЯКОБСОН А., *Почва и судьба*, Вильнюс, Москва, 1992.

References

Al'fonsov V., *Poeziia Borisa Pasternaka*, St. Petersburg, 2001.

Aucouturier M., "Ob odnom kliuche k «Okhrannoï gramote»,", dans: *Boris Pasternak 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975)*, Paris, 1979, 336–348.

Aucouturier M., "Poet i filosofii (Boris Pasternak)," in: *Literaturovedenie kak literatura. Sbornik v chest' S. G. Bocharova*, Moscow, 1979, 255–273.

Evans-Romaine K., *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*, München, 1997.

Faryno J., "Bul'var, sobaki, topolia i babochki (Razbor odnoi glavy «Okhrannoï gramoty» Pasternaka)," *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33/1, 277–303.

Faryno J., *Belaia medveditsa, ol'kha, motovilikha i khromoi iz gospod. Arkheopoetika "Detstva Liuvers"*, Stockholm, 1993.

Fleishman L., *Boris Pasternak in dvadtsatye gody*, St. Petersburg, 2003.

Gasparov M. L., "Intertekstual'nyi analiz segodnia," *Trudy po znakovym sistemam*, 30/2, 2002, 645–651.

Gorelik L. L., *Ranniia proza Pasternaka: mif o tvorenii*, Smolensk, 2000.

Kovtunova I. I., *Ocherki po iazyku russkikh poetov*, Moscow, 2003.

Ljunggren A., *Juvenilia B. Pasternaka: 6 fragmentov o Relikvimini*, Stockholm, 1984.

Matkhauzerova S., "«Slagati» ili «tkati»? (Spor o poezii v XVII veke)," in: *Kul'turnoe nasledie Drevnei Rusi (Istoki. Stanovlenie. Traditsii)*, Moscow, 1976, 195–199.

Mikhailov A. D., *Ot Fransua Viiona do Marselija Prusta. Stranitsy frantsuzskoi literatury Novogo vremeni (XVI–XIX veka)*, 2, Moscow, 2010.

Mikhailov A., Aucouturier M., "Balzac dans l'oeuvre de Pasternak," *L'Année balzacienne*, 1995, 393–408.

Podgaetskaia I. Iu., *Izbrannye stat'i*, Moscow, 2009.

Radionova A. V., "Obraz pyli v tvorchestve B. Pasternaka," *Russkaia filologiya: uchenye zapiski*, 5, 2001, 253–261.

Reale A., "<Scholia>," in: Novalis, *I discepoli di Sais*, Milano, 2001.

Vinogradov V. V., *Istoriia slov*, Moscow, 1999.

Yakobson A., *Pochva i sud'ba*, Vilnius, Moscow, 1992.

Roberta Salvatore, dottore di ricerca in Slavistica

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale,"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, docente a contratto

Via Duomo 219, 80138 Napoli

Italia / Italy

robertasalvatore@mail.ru