***ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА***

**МАКСИМ ШАПИР**

**«...А ты прекрасна без извилин...»**

**Эстетика небрежности в поэзии Пастернака**

**Опубликовано в журнале:**[**«Новый Мир» 2004, №7**](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/7/)

Много лет назад Уильям Эмпсон, незаурядный английский поэт и фи­ло­лог, расценил семантическую неопределенность (am­bi­gu­ity) как не­отъ­ем­ле­мое свой­ство по­эзии1. В по­след­нее вре­мя ин­терес к поэти­ческой не­од­но­знач­­ности растет и у россий­ских линг­вистов: не­дав­но специ­аль­ное ис­сле­до­ва­ние ей по­свя­тил Н. В. Пер­цов2. В сво­ей кни­ге и в пред­ше­ст­ву­ю­щих ста­тьях я тоже обращался к этой теме3. Но до сих пор фи­ло­­ло­ги со­сре­до­точи­ва­лись глав­­ным об­разом на пред­на­ме­­рен­ном дво­ении смыслов; что же ка­са­ет­ся дву­смы­слен­но­стей не­про­из­воль­ных (либо кажущихся та­ко­выми), то им долж­ного вни­мания не уде­ля­лось. Это упущение мне бы хотелось вос­пол­нить: сначала предметом моего анали­за ста­нет такое ветвление смы­слов у Пастернака, которое, на­сколь­ко мож­но су­дить, не вхо­дило в рас­че­ты ав­то­ра; затем най­ден­ные факты я по­пробую по­ста­вить в бо­лее ши­рокий линг­ви­сти­че­ский и, на­ко­нец, — в идео­ло­ги­че­ский кон­текст. Таким образом, против обык­но­вения я буду изучать не «информацию», а «шум», который, од­нако, на свой лад ока­зы­вается весьма информативным.

Размышляя над примерами, постараемся не терять из виду суть про­бле­мы: дело не в том, что какой-то фраг­мент те­кс­та не допускает вер­ной ин­тер­пре­та­­ции, — дело в том, что он объ­ек­тив­но до­пу­скает интер­пре­та­­цию не­верную. Именно ощущение неадекватности вторых и «тре­ть­их смы­слов» позволяет нам выделять оговорки среди других слу­чаев не­од­но­знач­но­сти. Разу­меется, это ощущение может сбивать с тол­ку: на­счет ав­тор­ского за­мы­сла нам дано лишь строить догадки. На­ив­но было бы ве­рить, что в поэ­ти­че­ском тексте намеренное на­деж­но от­ли­ча­ет­ся от не­на­меренного: в душе пи­са­те­ля мы читать не уме­ем, но попы­та­ться его понять — обязаны4.

Явление, о котором пойдет речь, не имеет адекват­ного термино­ло­ги­че­ского выражения. Наиболее удобным могло бы стать по­ня­тие «авторской глухоты», закрепленное в «По­э­ти­че­ском сло­варе» А. П. Квят­ков­ского. Это «услов­ный тер­мин, пред­ложенный М. Горь­ким»; понимаются под ним «яв­ные сти­ли­сти­­че­ские и смысловые ошиб­ки <...> не замеченные автором». Их можно трактовать по-разному: иногда «авторская глу­хо­та» — «результат не­бреж­но­сти или неряшливости», ино­гда она «воз­ни­кает не­про­извольно, ко­гда увлечение главной задачей» за­сло­ня­ет «от­дель­ные детали». «Яв­ле­ния А<вторской> г<лу­хоты>, — про­дол­жа­ет Квят­ков­ский, — свой­ст­вен­ны не толь­ко рядо­вым пи­са­те­лям, но и боль­шим масте­рам»5. Он приводит при­ме­ры из Пушкина, Лермонтова, Пле­ще­е­ва, Фета, Ма­я­ков­ского, Багрицкого и Ут­кина. Завершается ста­тья ука­за­ни­ем на то, что к «А<вторской> г<лу­хо­те> можно от­не­сти яв­ле­ния *сдви­га*», и ссыл­ка­ми на тематически близкие ста­тьи: «Ам­фи­бо­лия», «Ана­ко­луф», «Соле­цизм»6.

В этом определении полезно подчеркнуть два момента: во-первых, «ав­тор­ская глухота» затрагивает разные уровни по­этического язы­ка, а во-вто­рых, она встре­ча­ет­ся даже у больших поэтов. Но де­фи­ни­ция, которую дает со­ставитель «По­э­ти­че­ского сло­варя», имеет в моих гла­зах принципиальный изъян: отри­ца­тель­ные кон­но­та­ции, со­пря­жен­ные с этим понятием у Квят­ков­­ско­го, я для себя обязательными не счи­таю. Меньше всего мои наблю­де­ния над языком Пастернака надо вос­при­ни­мать как исчисление ошибок, ко­то­рые поэт не­пре­менно захотел бы ис­пра­вить, если бы заметил сам или кто-то ему на них указал: я на­де­юсь убе­дить чи­та­те­ля, что ого­вор­ки орга­ни­че­ски вписаны в пастер­на­ков­скую эс­те­тику. По­ня­тием «ав­тор­ской глу­хоты» (как и его сино­ни­мами) я поль­зуюсь безо­це­ноч­но, но опасения, что многими оно может быть прочи­та­но как не­га­тивное, заставляют меня скорее гово­рить о художественной небрежности7.

И последнее. Мне предстоит фи­ксировать у Пастернака отступления от норм литературного язы­ка. Не за­будем при этом, что поэт не обя­зан их со­блю­дать: его идиолект всегда так или ина­че отличается от язы­ка грамматик и словарей. В от­дель­ные периоды ме­жду нормой и поэти­че­ской прак­тикой раз­вер­­за­ет­ся про­пасть, как это было в годы ли­те­ра­тур­ной моло­до­сти Па­стер­на­ка. Но его «пара­нор­маль­ные» языковые явления не по­хо­жи на сло­вес­ные опыты иных радикаль­ных новаторов в первую очередь отсут­ст­­ви­ем на­ро­читости8: в массе они отражают не творческую прихоть ху­дож­ни­ка, а объек­тив­ные тенденции языка, уда­ля­ю­ще­гося от клас­си­че­ской книж­но­сти. Не ис­клю­чено, что Пастернак в этом смысле — поэт завт­раш­не­го дня: то, что пока еще отступление от нормы, через одно-два по­ко­ления мо­жет быть кодифициро­вано.

Начну с примера амфиболии, давшей название статье:

Любить иных — тя­желый крест,
А ты прекрасна без извилин...9

Вопреки тому, что имел сказать поэт, находятся читатели, которые по­ни­ма­ют его так: очень умных любить тяжело, ты же пре­крас­на без из­вилин (не­смо­тря на недостаток ума или бла­го­даря это­му не­до­ста­т­ку). Дан­ные исто­ри­ческой лексикологии такому за­блуж­дению не слишком препятствуют, ибо семьдесят лет назад сходные обо­ро­ты уже начинали входить в употребление и даже просачивались в поэтиче­ский язык: *В мо­згу у Вилли* / *мало извилин*... (В. Маяков­ский, «Блек энд уайт», 1925).

Многих поклонников Пастернака смущает строфа:

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роща сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятье
В халате с шелковою кистью.

                             *(«Осень», 1949)*

Всему виной двузначное слово *платье*, под которым прежде всего по­ни­мают «вид цельной верхней женской одежды». Это значение чре­ва­то пара­до­ксом: платье оказывается надетым поверх халата, в кото­ром жен­щи­на падает в объ­ятия мужчины. Но поэт использует слово не как видо­вое, а как родовое на­именование одежды — любой, кроме белья. *Пла­тье* и *ха­лат* здесь обо­зна­чают одну и ту же вещь, как *покрывало* и *плащ* у Ап. Григорьева: *...Хотел сорвать я жадно покрывало*/*С зак­утанной в плащ бархатный жены* («Vene­zia la bella», 1857).

В «Спекторском» (1925 — 1930) Н. Тихонову полю­би­лась бур­ная лю­бовная сце­на, грозившая окончиться смер­то­убий­ст­вом:

...Вмешалось два осатанелых вала,
И, задыхаясь, собственная грудь
Ей голову едва не оторвала
В стремленьи шеи любящим свернуть10.

Вряд ли это иносказание («страсть затмевает ра­зум»). Но если и так, дву­смы­сленность все равно остается из-за гротескной гипер­бо­лы в окру­­же­нии на­туралистических подробностей: *два оса­та­нелых вала*, готовые свер­нуть лю­бовникам шеи и ото­рвать голову ге­роине, при­во­дят на па­мять го­голев­скую «нимфу с та­ки­ми огром­ными грудями, ка­ких чи­та­тель, вер­но, никогда не виды­вал»11.

Неясность в стихах на общественно значимые темы навлекала на ав­то­ра зло­ве­щие политические обвинения. Обращаясь к художнику, Па­стернак пи­сал о его отношениях с народом:

Ты без него ничто.
Он, как свое изделье,
Кладет под долото
Твои мечты и цели.

                             *(«Счастлив, кто целиком...», 1936)*

Если речь идет о готовом *изделье,* то *мечты и цели* на­зы­вают продукт худо­жественного творчества. Это ма­те­рия тонкая, а *до­ло­то* — гру­бый инстру­мент для долбления от­вер­стий и углублений. Брать чужое про­из­ведение и класть его под до­лото — зна­чит пор­тить, уродовать, уничтожать. Пастер­нак «кле­ве­щет на со­ветский на­род», — резюмировал В. П. Ставский, воз­глав­­лявший тогда Союз писателей СССР12. Поэт при­ну­жден был оправ­ды­ваться. Он ис­хо­дил из того, что *изделье* — не объ­ект, а субъ­ект твор­че­ст­ва (*мечты и цели* обозначают самого ху­дож­ни­ка): в строфе, «вы­звавшей наре­ка­нья», «говорится <...> что инди­ви­­ду­аль­ность без на­ро­да при­зрачна, что в лю­бом ее прояв­лении автор­ство и за­слуга дви­жу­щей пер­во­причины вос­хо­дит к нему — народу. На­род — ма­стер (плот­ник или то­карь), а ты, ху­дож­ник, — материал»13.

Двусмысленные обмолвки попадаются даже в са­мых хресто­ма­тий­ных, про­грамм­ных сти­хо­тво­рениях Пастернака:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг...

                             *(«Быть знаменитым некрасиво...», 1956)*

Что значат *пробелы*, оставленные *в судьбе, а не среди бумаг*? Мо­жешь, дескать, не про­жить, не выстрадать, но бумагу испиши во что бы то ни ста­ло, — труд­но иначе интерпретировать бу­кваль­ный смысл этих слов, про­ти­во­положный автор­ско­му замыслу14.. Похожая ого­вор­ка име­ет­ся у позд­него Не­кра­сова, ко­то­рый в «Подража­нии Шил­ле­ру» (1877) тре­бо­вал, *Чтобы словам было тес­но,*/*Мыслям — просторно.* Словам бывает тесно, когда их много, а мыслям просторно, когда их мало.

В стихотворении «Ночь» (1956) не совсем ясно, что имеется в виду:

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.

У самолета есть корпус (фюзеляж), от которого от­ходят крылья; поэто­му *тень крыла* не может лечь на тучу *корпусом*.

Такая же неувязка коренится в упо­доблении корабля че­лове­ческому телу: *Огромный бриг, громадой торса*/*Задрав бока...* («Матрос в Мо­скве», 1919). *Торс* — не что иное, как ту­ло­ви­ще, а бока — части туло­ви­ща; выражение *задрать туловищем бока* — неловкое по своей внутрен­ней форме. Ссыл­ка на олицетворение ничего не меняет: ко­рабль «за­ди­ра­ет» борта, как чело­век — пле­чи (но *человек*, а не человече­ский *торс*).

В «Руднике» (1918): *...Ко­гда, с задов об­лив китайцев...* (про свет солнечных лучей, за­ли­ва­ющий спины рудокопов).

В первой главе «Спектор­ского» есть предложе­ние на грани бес­смыслицы: *Ей го­ло­ледица ле­печет с дро­жью,*/*Что время позже, чем бы­ва­ет в пять.* Бу­кваль­но придаточное значит: «сейчас позже пяти», — но, сдает­ся, автор под­разумевал не это: «сей­час только пять, хотя может почу­дить­ся, что позже».

В другой главе романа непонятно, в каком лесу постро­е­на дача — то ли в лист­венном (*дуброва*), то ли в хвойном (*бор*):

Поселок дачный, срубленный в дуброве,
Блистал слюдой, переливался льдом,
И целым бором ели, сдвинув брови,
Брели на полузанесенный дом.

Слова *название* и *заглавие* — синонимичны, но не всегда вза­имо­за­ме­нимы:

Давнишняя мечта
Осуществлялась въяве,
Я посещал места,
Знакомые в заглавьи.

                             *(«Дымились, встав от сна...», 1936)*

У географических объектов, в отличие от книг, есть названия, но нет за­гла­вий (сверх того, сломано нормальное грамматическое управ­ле­ние: *знакомые* ***по*** *за­главьям*). Эту строфу Пастернак изъ­ял, но оста­вил другую, где *волокита* представляется паронимической заменой *про­во­л*б*оч­ки* (паронимы — разные по смыслу, но сходные по звучанию слова):

Откинув лучший план,
Я ехал с волокитой,
Дорога на Беслан
Была грозой размыта.

*Волокита* — «любитель ухаживать за женщинами» или «бю­ро­кра­ти­че­ское за­тя­гивание дела»; оба значения ни при чем.

Пример из стихов военного времени:

Парк преданьями состарен.
Здесь стоял Наполеон.
И славянофил Самарин
Послужил и погребен.

                             *(«Старый парк», 1941)*

Погребен Ю. Ф. Са­ма­рин не в пар­ке, а в Даниловом монастыре. И уж со­всем малоправдо­по­доб­но, что­бы при жизни Са­ма­рин в этом парке *послу­жил* — не са­дов­­ником же, в са­мом деле!

В книге стихов «Когда разгуляется» поэт предлагает лирическому ад­ре­са­ту: *Для тебя я весь мир, все слова,*/ *Если хочешь, пере­име­ную* («Без названия», 1956). Обещание тут же исполняется: в преде­лах общепри­ня­той семантики переименованию под­да­ют­ся предметы, но не слова15.

Подчас приходится гадать, какое содержание вкладывается в то или иное слово. Автор строит планы на будущее: *...В такой ти­шине и пи­сать бы,* / *При­капливая на бюджет* («Кругом семенящейся ватой...», ран­няя ре­дак­ция, 1931). *Прикопить денег на что-либо* значит «собрать сумму, не­об­хо­ди­мую для предполагаемой траты». Но *бюджет* — не «тра­та», а «со­во­куп­ность средств к существованию, отпущенных на опре­де­лен­ный срок».

*Нивелир* — геодезический инструмент для определения высоты, и толь­ко. Оттого удивляет просьба: *Дай мне, превысив ни­велир,*/*Бла­го­да­рить тебя до сипу...* («Платки, подборы, жгучий взгляд...», 1931). Сдвиг значения мо­тивирован не только многозначностью фран­цуз­ского *niveau* — «ни­велир; ва­тер­пас; уровень», но и тем, что *уровнем* по-русски назы­вается также при­бор. Для пра­виль­ного понимания, однако, это­го мало (ср.: *Позволь мне, пре­высив уро­вень, бла­го­да­рить тебя до сипу*). Надо еще учесть, что поэт ис­ходил из пере­нос­но­го зна­че­ния гла­гола *ни­ве­ли­ро­вать —* «уничтожать или сгла­жи­вать раз­личия»; *ни­ве­лир* тут — что-то вроде среднего уро­вня или об­ще­го места16.

Диптих «Магдалина» (1949) написан от лица греш­ницы, обратившейся к Христу:

...Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

*Миро* — «благовонное масло»; ни нуги, ни другую часть тела *обмыть* им не­воз­можно. Все омовения в Писании совершаются водой, а уже по­том для ума­щения используется миро (Иудифь, 10: 3; Иез. 16: 9; и др.). В Евангелии грешница омывает Хри­сту ноги слезами, отирает их волосами, а миром все-таки на­ма­зы­ва­ет (Лк. 7: 38).

Некоторые обороты производят впечатление неумыш­лен­ных ок­сю­мо­ро­нов. Для поэта послереволюционная Москва — гру­да щебня, иду­щая *В раз­мол, на слом, в пучину гребней* («Матрос в Мо­ск­ве»; *пучи­на* — это водная глубь, а *гребни* — верхние края волн). В одном из стихотворений сказано, что дорога *по пря­мой за по­во­рот*/*Змеится* («Дорога», 1957). В цикле «Ху­дож­ник» есть оксюморонное срав­нение: *...Встре­ча­ешь чабана.*/ *Он — как утес ва­лун­ный* («Чернее ве­че­рб...», 1936). *Ва­лун­ный утес* — все равно что *квад­­ратный круг*, потому что *ва­лун* — это «боль­шой округлый ка­мень», а *утес* — «об­ры­вистая <точ­нее, отвес­ная> скала»17.

Нередко небрежность проявляется в плеонастической из­бы­точ­но­сти:

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

                             *(«О знал бы я, что так бывает...», 1932)*

*Требует не читки, а гибели* — вроде бы этим все сказано. До­бав­ляя, что *ги­бель* — и *полная*, и *всерьез*, поэт словно бы допускает мысль, будто воз­мож­на «ча­стич­ная гибель понарошку»18.

Другой пример, более сложный:

Досточтимые письма мужские!
Нет меж вами такого письма,
Где **свидетельства** мысли сухие
Не **выказывали** бы ума.

                             *(«Божий мир», 1959)*

Одно из выделенных слов, по сути, дублирует другое. Можно сказать: *Эта мысль обнару­жи­ва­ет ум писавшего*, — но нельзя сказать: *Сви­де­тель­ство этой мысли об­на­ру­жи­вает его ум*.

Еще несколько плеоназмов: *...Его судьбы, сло­женья и удела* («Спек­торский»; *судьба* и *удел* здесь се­мантически экви­ва­лент­ны); *жер­ди палисадин* («Как ко­че­гар, на бак...», 1936; *палисадина* и есть «жердь палисадника»); *...Всё громко говорящий вслух* («Июль», 1956; если *громко*, то уж, понятно, не про себя). «Геф­си­ман­ский сад» (1949) за­клю­ча­ет в себе ра­зом тавтологию и ка­та­хрезу (внутренняя фор­ма тропа вступает в кон­фликт с контекстом): *Ты видишь, ход веков по­до­­бен прит­че*/*И мо­жет за­гореться на ходу* («ход может за­го­реть­ся на ходу»).

Важный фактор небрежности — деформация фразеоло­гиче­ских сра­ще­ний: *...Сразу меняясь во взо­ре...* («От­плы­тие», 1922; вместо *ме­няясь на глазах*); *И мигом ока две­ри комнаты враз­лет* («Лейтенант Шмидт», 1926 — 1927; вместо *во мгно­ве­ние ока*); *...Не распускай слю­ня­ми жижу* («За­рево», ав­то­граф гла­вы 1, 1943; вместо *не распускай слю­ни*).

Можно кого-то *вогнать в краску* (то есть заставить по­краснеть), но о по­красневшем (от стыда, от смущения) нельзя ска­зать, что он *в крас­ке*. По­это­му строка: *Я помню ночь, и помню друга в краске...* («Спек­тор­ский») — бу­квально озна­ча­ет, что друг изгваздался.

О человеке, что ненароком куда-то забрел, мы го­во­рим: *ноги сами его туда занесли*. Выражая ту же мысль, Па­стер­нак меняет ме­ста­ми субъект и объект: *Как-то в сумерки Тифли­са*/*Я зимой занес стопу* («Как-то в сумер­ки Тифлиса...», 1936). Но *за­нести сто­пу* — это всего лишь «поднять ногу».

В стихотворении «Осень» разрушен устойчивый оборот *переполнить чашу*: *...И чашу горечи вчерашней*/*Се­го­дня­шней тоской пре­высь­те.* Оче­редная катахреза: поэт предлагает пре­высить чашу тоской.

Своего рода фирменным знаком пастернаковской поэзии стала се­рия ло­ги­чески небезупречных конъюнк­ций, «уравнивающих» часть и це­лое19: *...Я вспомню покупку при­па­сов и круп...* («Годами когда-нибудь в зале кон­цертной...», 1931), — мож­но подумать, что крупы не относятся к съестным при­па­сам. То же самое в поэме «Лейтенант Шмидт»: *Майор­ши, офи­цер­ши*/ *За­­па­хивали плащ*, — разве май­ор­ши не офицерши и неужели они все вместе за­па­хи­вали один плащ? В сти­хо­тво­рении «На ранних по­ез­дах» (1941) также нару­шен prin­cipium di­vi­sionis: *Здесь были бабы, сло­бо­жа­не,*/*Уча­щи­е­ся, сле­са­ря* (и бабы, и сле­са­ря, и учащи­е­ся мо­гут быть сло­бо­жа­на­ми). В «Одес­се» (1944) сразу две близких кон­струк­ции: *Са­пер занялся обезвре­же­нь­ем*/ *Подъ­ез­дов и домов от тола* (подъ­езд — это часть до­ма); *...А род­ствен­ни­кам жертв и вдовам...* (вдо­вы тоже родст­вен­ни­ки жертв20). В «Стан­ции» (1919), где на­хо­дим один из первых слу­ча­ев такого рода, ало­гизм со­че­та­ется с морфо­ло­ги­че­ским вульгаризмом: *Что ж вды­ха­ет красо­ту*/*В мле­нье этих скул и личек?* Суще­ст­витель­ное *ли­чи­ко* в ро­ди­тель­ном па­де­же мно­же­ст­вен­но­го числа имеет фор­му *личи­ков*, а из *личек* в ка­че­стве на­чаль­ной фор­мы вос­ста­­нав­ли­ва­ет­ся толь­ко отсутствующее в языке *лич­ко.*

Многие стихи Пастернака отличает синтаксическая амбива­лент­­ность. Это невольно признавал сам автор, разъясняв­ший смысл строк:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

                             *(«Борису Пильняку», 1931)*

Пле­о­настичность словосочетания *пустая вакансия* провоци­ру­ет на поиски метафорическо­го смы­сла у при­лага­тель­ного *пустой* — не име­ет ли оно, ска­жем, зна­че­ния «бес­смы­сленный». Эти по­иски облегчаются син­та­­кси­че­ской не­од­но­знач­но­стью конструкции *X, если не Y:* ее можно про­честь как услов­ную (имен­но это значение держал в уме Па­стер­нак), но мож­но в ней уви­деть и гра­да­цию (то есть модель типа: *не­при­яз­нен­но, если не вра­ж­дебно*). Не­ко­то­рые так и воспринимают па­стер­наковские стро­ки: «в наше время роль поэта опасна, если не бес­смы­сленна». Па­стернак, однако, пи­сал о дру­гом. 21 мая 1931 года он рас­толковал это ме­сто по прось­бе А. Е. Кру­че­ных: «Смысл строч­ки: „Она опасна, если не пу­ста” — она опас­на, когда не пу­стует (ко­гда за­нята)»21. Ав­тор­ская позиция понят­на, но лекси­че­ская и син­та­ксическая не­од­но­знач­ность в этих стихах при­сутствуют объективно.

Следующий пример грамматической непрозрачно­сти любопытен тем, что допу­ска­ет сразу два про­чтения, за каждым из которых стоят не­заплани­ро­ван­ные смещения в картине мира:

...И двор в дыму подавленных желаний,
В босых ступнях несущихся знамен.

                             *(«Спекторский»)*

Если знамена носятся по двору сами собою, значит, у них есть бо­сые ступни, а если знамена несомы какими-то людьми, эти люди дер­жат их в своих бо­сых ступнях22.

В знаменитой концовке «Ночи» путаются два значе­ния родитель­но­го па­дежа (genitivus subjectivus и genitivus objectivus):

Ты — вечности заложник
У времени в плену.

В современном литературном языке при слове *заложник* так называ­е­мый ро­дительный субъекта («тот, кто взял в залог») обладает намного боль­шей ча­стот­но­стью, чем родительный объекта («тот, у кого взят заложник»). Лишь пер­вая из этих се­ман­тических валентностей намечена в ака­де­ми­ческом сло­варе: «Лицо, за­хваченное **кем-л.** и насильственно удер­жи­ва­е­мое с целью обеспе­че­ния ка­ких-л. требований»23. Не удивительно, что многие по ошиб­ке уве­ре­ны: па­стер­наковского ху­дож­ни­ка в залог захватила веч­ность.

Нечаянная двузначность у Пастернака бывает свя­зана с омо­ни­ми­ей име­ни­тельного и винительного падежа. В пред­ло­же­нии из по­э­мы «Де­вять­сот пятый год» (1925 — 1926) даже контекст плохо помога­ет разобраться в том, кто и кого сосчитал: *В зале гул.*/*Духота.*/*Тысяч пять со­счи­тали деревья.* Не то деревья пересчитывают собравшихся в зале, не то, наоборот, со­брав­ши­е­ся в количестве пяти тысяч считают деревья, словно ворон или галок.

Сходное недоумение вызывает сентенция: *...Стеченье фак­тов лю­бит жизнь* («9‑е января», 1925; ранняя редакция). Где субъект лю­бви и где объ­ект? Синтаксически нейтральный порядок «подлежа­щее — ска­зу­е­мое — до­пол­нение» выглядит очевидным абсурдом, но обратная грам­мати­че­ская ин­тер­претация тоже немногим осмысленнее24.

Подлежащее и дополнение не сразу отыскиваются и в такой строке: *Про­шедшей ночью свет увидел дерн* («Спек­торский»). Ско­рее все­го, под­ле­жа­щее —*дерн*, хотя порядок слов подсказывает иное. Не­внят­ность усугуб­ля­ет­ся тем, что слово *дерн* — «верхний слой по­ч­вы, скреп­лен­ный кор­нями тра­вя­нистых расте­ний», — выступает в несоб­ст­венном зна­че­нии: Па­стер­нак, навер­ное, хочет ска­зать, что в эту ночь из-под земли про­билась травка.

Бывает и так, что не всегда или не сразу ясно, какие члены свя­зы­ва­ет союз: *...Отец ее, — узнал он, — был профессор,*/*Весной она по нем на­дела креп,*/ *И мно­жество чего...* («Спекторский»). Первое, что при­ходит в го­ло­ву, — Мария Ильина в знак траура по отцу надела креп и множество чего еще. Лишь перечитав текст дважды и три­жды, улавливаешь мысль автора: Спек­торский узнал не толь­ко о том, что отец Марии был про­фес­сором, но и обо многом другом.

Интересный аграмматизм есть в «Волнах». Пастер­нак об­ра­ща­ется к со­ци­алистическому государству будущего:

Ты — край, где женщины в Путивле
Зегзицами не плачут впредь...

Время глагола тут не согласуется с семантикой наречия (правильно было бы сказать *больше не плачут* или *не будут плакать впредь*). Но это еще не всё: сде­лан­ное в придаточном указание на топоним прихо­дит в противо­речие с «ло­ку­сом», названным в главном предложении. Опи­раясь на «Слово о пол­ку Игореве», поэт пытается вы­строить анти­тезу: раньше жен­щи­ны плакали, как Яро­славна в Пу­ти­вле, а при со­ци­а­лизме — плакать не будут. А по­лу­ча­ет­ся: со­ци­ализм — это край, где в Путивле не пла­чут.

Особняком стоят стилистические дис­со­нан­сы: часть из них я скло­нен тоже квалифицировать как небрежность. Она порождается дву­знач­но­стью сти­ле­вых форм, которые берутся в одном своем качестве, а в те­кс­те про­являют другое. В высшей степени это свойственно бюро­кра­ти­че­скому жаргону. Его элемен­ты в XX веке наводнили повседневную речь, чем и при­влек­ли Па­стер­нака, смо­тревшего на них как на средство сни­же­ния пафоса, способное со­об­щить стихам налет разговорности. Внедряя в любовное послание ле­кси­ку и фра­зео­логию делопро­из­вод­ст­ва, поэт за улыбкой стиля пря­тал вну­трен­нюю тре­вогу:

Любимая, безотлагательно,
Не дав заре с пути рассесться,
Ответь чем свет с его подателем
О ходе твоего процесса.

                             *(«Два письма», 1, 1921)*

Но кан­це­ля­ризмы пришли в не­фор­маль­ную речь из сбамой фор­маль­ной сферы пись­мен­ной дея­тель­ности. Память об этом не истерлась: неосторож­ное об­ра­ще­ние с канцелярским слогом может обернуться су­хо­стью и от­чу­жден­ностью. Элементы деловой речи придают казенный оттенок чи­сто­сер­деч­но­му по­здравлению: *Я поздравляю вас, как я отца*/*Поздравил бы при той же об­ста­новке* («Брюсову», 1923). Так же точно с трагической то­наль­но­стью ли­ри­­ки дис­сони­рует по­чти кан­це­ляр­ское: *Я вспомнил, по ка­ко­му пово­ду*/*Слег­ка увлаж­нена подушка* («Ав­густ», 1953). Ср. в сти­хо­тво­рении «Ти­ши­­на» (1957): *...Не солнцем заворожена,*/*А по совсем другой при­чине*25.

Стилистической двойственностью обладают формы не только «ниж­них», но и «верхних» регистров. Например, славянизмы в раз­го­вор­ной речи, как пра­вило, звучат иронически: ...*Уста жуют* («Евгений Оне­гин», 5, XXIX, 2). Поэтому диссонансом кажется то место из «Маг­да­лины», где в раз­го­вор­ном клише *закусить губу* — «пре­рвать речь; сдер­жать смех, слезы и т. п.» — под воз­дей­ст­вием религиозной темы про­за­изм за­ме­нен поэ­тизмом цер­ков­но­сла­вян­­ско­го происхо­жде­ния: *Бро­шусь на зем­лю у ног рас­пя­тья,*/*Обо­мру и заку­шу уста.* Нелов­кость уси­лена буду­щим вре­менем глагола (обыч­но это вы­ра­же­ние упо­тре­бляется в про­шедшем и по отношению к другому лицу). Слух цепляет так­­же метонимия *ноги рас­пятья* вместо *ног Рас­пятого* или *подножия кре­ста*.

Необходимо, однако, признать, что, хотя бурлескное соединение стили­сти­чески не­со­еди­нимых речений пускает иногда мысль читателя в не­же­ла­тель­ное для ав­тора русло, в целом «неразличение» стилей отражает про­грамм­ные принци­пы Па­стер­нака: классический гладиа­тор­ский Рим у него со­сед­ст­ву­ет с тузем­ны­ми *турусами на колесах* («О знал бы я, что так бы­ва­ет...»). Еще В. В. Тре­нин и Н. И. Харджиев за­ме­ти­ли, что для по­э­та «ха­рак­­тер­но сталкивание слов самых отдален­ных ле­кси­че­ских ря­дов: ба­наль­ных „по­этизмов” (душа, небеса, мечты) и ме­ди­цин­ских тер­ми­нов (экзема, ста­фи­ло­кокки), вар­ва­риз­мов и „об­ла­ст­ных” слов рус­ского языка, сла­вя­ни­змов, имеющих высокую окрас­ку <,> и слов ком­натного обихода»26.

Постоянные оговорки и неуклюжие выражения, косноязычие, сбив­чи­вость, бессвязность, со­че­тание плеоназмов с эллипсисами, много­сло­вия с недогово­рен­ностью, наконец, крайняя неровность стиля, я ду­маю, безо­ши­бочно указывают на основной источ­ник и ори­ен­тир по­э­ти­че­ско­го идио­лек­та Пастернака. Это — непринужденная устная речь, ко­то­рая, в от­ли­чие от письменной, не оставляет возможности пере­чи­тать и «отре­дак­ти­ро­вать» ска­занное. Отсюда «авторская глухота»: го­во­ря­щий плохо себя слышит. От­сюда и то, что пастернаковские ам­фи­болии — это преимущественно сдви­ги по смежности, а не по сходству: в повседневном ре­че­вом об­щении «мето­ни­ми­ческие мо­де­ли получают <...> такую сво­бо­ду ре­а­ли­зации, которой не зна­ет» лите­ра­тур­ный язык»; в то же время в раз­го­ворной речи «почти пол­но­стью отсут­ст­вует метафора»27 (аккуратнее было бы сказать — потеснена).

Но субстратом поэзии Пастернака не была уст­ная речь вообще: его сти­хи напоминают разговор интеллигента, которому не чуждо бур­леск­­ное сме­ше­ние книжно­стей и про­сто­речия, вы­со­кого и низкого, «па­те­ти­ческого и про­заи­че­ского»28. В интеллигентности Пастер­на­ка Брю­сов усматривал те­ма­­ти­че­ские —и, я бы до­бавил, ре­че­вые — исто­ки па­стернаковской по­э­зии: «<...> история и совре­мен­ность, данные на­уки и зло­бы дня, книги и жизнь — все, на рав­ных пра­вах, входит в стихи Пастер­на­ка, распо­ла­гаясь, по осо­бен­но­му свойству его миро­ощу­щения, как бы на одной пло­скости»29.

Конечно, не всякий интеллигент манерой речи похож на Па­стер­на­ка, корни поэтического строя которого надо искать в его соб­ст­вен­ном ре­че­вом укла­де. Если верить мему­а­ри­стам, он писал так же, как говорил, и говорил так же, как писал: «<...> весь строй стихов Б<о­ри­са> Л<ео­нидовича> имен­но та­ков, какими были ход мыслей и речь Па­стер­на­ка» (Е. Б. Черняк)30. А тому, какими они были, имеет­ся не­мало сви­де­тельств. И. Г. Эренбург опи­сы­вал это как «сочетание косноязычия, от­чаянных потуг вытянуть из нутра необходимое слово и бурного во­до­пада неожиданных сравнений, сложных ассоциаций, откровенностей на явно чужом языке»31. Па­стер­нак «гово­рит слож­но, перебра­сы­ваясь, отсту­пая, об­го­няя сам себя» (А. Н. Афиногенов)32. «Ахматова рас­ска­зы­ва­ла, что когда к ней при­хо­дил Па­стернак, он говорил так невнятно, что домра­бот­ни­ца, по­слу­шав­шая разговор, сказала со­чув­ст­вен­но: „У нас в дерев­не тоже был один такой. Говорит-говорит, а поло­ви­на — не­гоже”» (К. И. Чу­ков­ский)33. А. К. Глад­ков вспоминал, что «Б<о­рис> Л<еони­до­вич>всегда мно­го­сло­вен, сбивчив, хаотичен, хотя все го­во­римое им внутренне по­сле­до­вательно и только форма импрес­сионистически-па­ра­доксальная»34. По сло­вам Исайи Бер­ли­на, речь Пастернака «за­частую пе­ре­хлестывала бе­ре­га грамматической пра­виль­­ности — яс­ные и стро­гие пасса­жи пере­ме­жа­лись причуд­ли­вы­ми, но все­гда за­ме­ча­тельно яр­ки­ми и кон­крет­ными обра­за­ми, которые могли пере­ходить в речь по-настоящему темную, когда понять его уже становилось труд­но»35. «Речь лилась не­пре­рывным за­хле­бы­вающимся моно­ло­гом. В ней было больше му­зы­ки, чем грамматики. Речь не делилась на фразы, фразы на слова — все лилось бессо­зна­тель­ным по­то­ком со­зна­ния <sic!>, мысль про­бор­­ма­ты­ва­лась, возвра­ща­лась, околдо­вы­ва­ла. Та­ким же потоком была его по­э­зия» (А. А. Вознесен­ский)36.

Современники не солгали: в какой-то степени аграм­ма­тизм при­сущ не только устной речи Пастернака, но и стихам. Вот два ана­ко­лу­фа из «Волн»:

И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня зазубришь,
Как быль, запомнишь наизусть.

Деформация синтаксических связей обнажится, если текст пере­ве­сти в про­зу: *Я приму тебя, как упряжь, ради тех будущих безумств, что ты зазу­бришь меня, как стих.* Составной союз *ради того что* (*Я приму тебя, ради того что ты за­зубришь меня, как стих*) кон­та­ми­нирован с пред­лож­ным до­пол­нением (*Я приму тебя ради будущих безумств*).

Другое отступление от синтаксической нормы (пожалуй, чуть более рез­кое): *...Я б мог застать тебя в курза­ле,*/*Чем даром языком тре­пать.* Союз *чем* требует соотносительного наречия в сравнительной фор­ме, но в «Волнах» оно отсутствует (ср.: *Лучше было бы застать тебя в кур­зале, чем да­ром трепать языком*).

Кое-где союзное слово по смыслу противоречит контексту: *Но эти вещи в нравах слобожан,*/***Где*** *кругозор свободнее гораздо...* («Спек­торский»). Такое употребление типично для просторечия, но книж­ный язык требует ска­зать: *...в нравах жителей сло­бо­ды, где...* либо *...в нравах слобожан, чей кру­го­зор го­раз­до сво­боднее.* То же в сти­хах «Без­вре­мен­но умер­ше­му» (1936):

Эпохи революций
Возобновляют жизнь
Народа, **где** стрясутся,
В громах других отчизн.

Труднее отыскать raison d’кtre в финале «Дороги», где говорится о смысле жизни:

А цель ее в гостях и дома —
Всё пережить и всё пройти,
Как оживляют даль изломы
Мимоидущего пути, —

то есть *цель жизни — всё пройти, как изломы пути оживляют даль*. Мо­жет статься, это иска­жен­ный хиазм: «цель жизни — всё пройти, как идет путь, оживляя даль». Или даже так: «жизнь идет, подобно пути, кото­рый ожив­ляет, подобно жизни».

Кроме анаколуфов, у Пастернака во множестве представлены дру­гие син­таксические неправильности. Примечательна конструкция, в ко­то­рой союз *и* со­единяет главное сло­во с зависимым, определяемое с опре­делением:

...Я отдавался целиком
Порыву слабости врожденной
И всосанному с молоком.

                             *(«На ранних поездах»)*

В этих стихах причастный оборот лишь формально согласуется с *поры­вом*; по смыслу же он связан со *слабостью* (ср.: .*..слабости врожденной и всо­сан­ной с молоком*).

Однородные местоимения, сменяющие друг друга, могут отсылать к раз­ным референтам:

И так как с малых детских лет37
Я ранен **женской долей**,

И след поэта — только след
**Ее** путей, не боле,
И так как я лишь **ей** задет
И **ей** у нас раздолье,
То весь я рад сойти на нет
В революцьонной воле.

                             *(«Весеннею порою льда...», 1932)*

Поэт *ранен женской долей,*/*И след поэта — только след*/ *Ее путей...* Чьих путей? Единственное существительное женского рода — *доля*, но заме­нить им мес­тоимение нельзя, иначе *след поэта* окажется *следом* ***путей жен­ской доли***. От неле­пицы избавляет метони­мия: *ее путей* = *путей женской доли* = «путей женщины». Одна­ко стро­кой ниже ме­то­­ни­мическая под­ста­нов­ка вредит смы­слу: *я ей задет* синонимично выражению *я ею ранен*, но «ра­нен» поэт, как поведал он сам, не женщиной, а «жен­ской долей». Впрочем, уже в сле­ду­ющей стро­ке (*И ей у нас раздолье*) референт местоиме­ния сно­ва меняется: на сей раз *ей* — это опять не «жен­ской доле», а «жен­щине», осво­бо­жде­нию ко­то­рой ра­ду­ется автор.

В поэзии Пастернака систематически наблюдается нарушение гла­голь­ной сочетаемости, на­при­мер в «Мар­бур­ге» (1916), где *С земли от­деляется ка­менный па­мятник* (ср. *под­нять­ся с земли* и *отделиться от земли*). В авто­гра­фе и во всех прижизненных изданиях одна из самых из­ве­ст­ных строк Па­стер­нака чита­лась: *...Сквозь фортку клик­ну детворе...* («Про эти сти­хи», 1917), — хотя *кликнуть* управ­ля­ет не датель­ным, а винитель­ным па­дежом38. В «Бе­лых сти­хах» (1918), наоборот, глагол *пылить* выступает как пере­­ход­ный: *Гла­за, ка­залось, Млечный Путь пы­лит.* В стихо­тво­рении «Еще не умолкнул упрек...» (1931): *До­рога со всей пря­мо­той*/*На­пра­ви­лась на кре­ма­торий* (по пра­ви­лам рус­ского языка мож­но было бы ожи­дать: *на­пра­ви­лась в крема­то­рий* или *к кре­ма­то­рию*39). В цик­ле «Ху­дожник» обсуждается воз­мож­ность куда-нибудь *за­та­иться* (ср. «*спря­таться* куда?», но «*за­та­иться* где?»): *На­зад не по­вернуть оглоб­ли,*/ *Хотя б и за­та­ясь в под­вал* («Мне по душе строп­ти­вый норов...»; не говорю о ка­та­хрезе: в под­ва­ле *пово­ра­чивать оглоб­ли* совсем неспод­руч­но). В стихах того же времени Па­с­тернак на­пи­сал: *...На­ве­даться из грек в варя­ги,*/*В свои былые ад­ре­са* («Все на­кло­ненья и залоги...», 1936; норма тре­бует: *на­ве­дать­ся по адре­сам*). В «Гефсиманском саде» Иисус говорит: *Вложи свой меч на место, человек...* Некорректное управление *вло­жить меч* ***на*** *ме­сто* — следствие сов­мещения конструкций *вло­жить в...* и *поло­жить на...*; ср. в русском синодальном переводе: *воз­вра­ти меч твой в его место* (Мф. 26: 52).

Приведу с полдюжины примеров нестандартного управ­ле­ния из позд­них сти­хов: *...Июль, домой сквозь окна вхожий...* («Июль»; принято го­во­рить *вхожий в дом*40). Ана­ло­гичный ка­зус: *...Как часто нас с окра­и­ны*/ *Он разводил домой* («Первый снег», 1956; при­нято говорить *раз­во­дил по до­мам*). Строфой выше в одну кон­струкцию соединены две (*на нашем веку* + *в нашу бытность*): *На нашей дол­гой бытности*/*Казалось нам не раз...* Наречие *напере­гон­ки* у Па­стернака управляет за­ви­си­мым словом так же, как на­речие *на­пере­рез*: *...Батрачкам наперегонки...* («В разгаре хлеб­ная убор­ка...», 1957; ср. «*наперерез* кому?» и «*наперегонки* с кем?»). В наброске «О боге и го­ро­де» (1957): *Мы бога знаем только в переводе,*/*А по­длин­ник не­многим достижим*41 (не «*достижим* ко­му?», а «*до­сти­жим* для ко­го?»). Близ­кое недоразумение в «За­мо­­роз­ках» (1956): *Я тоже, как на сквер­ном сним­ке,*/*Со­всем не­отличим ему* (либо *ему не­раз­личим*, либо *не­от­ли­чим от него*).

Аграмматизм Пастернака, сближающий разговорную речь с поэти­че­ской, не ограничивается синтакси­че­ским уровнем, но простирается на весь язык. Так, морфология у Пастернака знает немало случаев сло­во­изменения, ко­то­рые тоже должны рассматриваться в аспекте взаимо­действия поэ­тической и разговорной речи: *...И* ***взломленный*** *засов* («Пусты объ­ятья башенных...», между 1910 и 1912); *Дыши в грядущее,* ***теребь****/ И жги его...* («Порою ты, опередив...», 1915); *...Тоску... мою*/***ба­юча*** («Еще более душный рас­свет», 1917); *О солнце, слышишь? «****Вы­ручь*** *де­нег»* («Кле­вет­ни­кам», 1917)42; *...На* ***волоса*** *со сво­дов* ***капит****; ...Текучим сердцем наземь* ***капишь*** («Руд­ник»); *...Мрачатся улиц* ***выхода****...* («Ба­боч­ка-буря», 1923); *...Где лгут слова и красноречье* ***храм­лет****...* («Брю­со­ву»); *...И клубится ды­ха­нье* ***помой*** (там же); *...Под дождь* ***помой*** («Лей­тенант Шмидт»; как и в преды­ду­щем примере, это род. пад. мн. ч. от слова *помои*); *Ве­чер­ние* ***выпу­ска***/*Га­зет...*; *...И об­дан­ных* ***по­вид­лой*** *игл* («К Ок­тя­брь­ской го­дов­щи­не», 1927); *...Меж тем как,* ***не пре­увели­ча****,*/*Зи­мой в деревне нет житья...* («Зима на кухне, пенье петь­ки...», ре­дакция 1942 года); *...Хру­стят шаги, с де­ревь­ев* ***ка­пит****...* («Все сбы­лось», 1958) и др.43.

Грамматические вольности у Пастернака идут рука об руку с фоне­ти­че­ски­ми. Пре­жде всего это нелитературная акцентология: еще Брю­сов в рецен­зии с не­­одобрением отметил форму *безврем*б*енной* в стихо­тво­ре­нии «Близнец на кор­ме» (1913)44. В этой связи представляют интерес та­кие ударения, как *зв*б*онят* («Опять весна в висках сту­чит­ся...», 1910), *пов*б*одырь* («Обозный го­род», между 1910 и 1912), *л*б*ожится* («Зимнее утро», <1>, 1918), *три раз*б*а* («Вы­со­кая бо­лезнь»), *пр*б*иговор* («Лейтенант Шмидт»); *св*б*ерлят* («Мо­роз», 1927), *при­­ку­шённых*, *опохм*б*елишь* («Спек­торский», ран­няя редак­ция), *ел*б*ей* («Не­молч­ный плеск солей...»; род. пад. мн. ч. от слова *ель*), *тан­цов­щ*б*ица* («Вак­ханалия», 1957) и др.

Диалектный характер носит огласовка *д****о****рит* («Волны», авто­граф), *зад****о****­рен­ных* («Любка», ранняя редакция, 1927). Показательно, что оба на­пи­са­ния были исправлены и в печать не попали.

Еще большую разговорность поэтическому языку Пастернака при­да­ют не­которые явления, лежащие на грани орфоэпии и ритмики. Сре­ди них пол­ная редукция гласных: *Просевая пол­день,* ***Тройцын*** *день, гу­ля­нье...* («Во­ро­бьевы горы», 1917); *...Багро­вым* ***папортником*** *рос* («Кле­вет­ни­кам»); *...****Сутолка****, кумушек пере­суды* («Опять весна», 1941); *...Раз­ви­тьем* ***ремесл*** *и наук* («Трава и кам­ни», 1956). Другой фактор — наличие слогообразующих сонорных: *Сен­­тя****брь*** *составлял статью...* («Име­лось», 1917; четырехстопный ямб); *Снаружи казалось, у лю****стр*** *плеврит* («Фуфайка боль­но­го», 1918; четырехстоп­ный амфибрахий); *...И Кре****мль*** *люб, и то, что чай тут пьют из блюдца* («Русская рево­лю­ция», 1918; шестистопный ямб); *Октя****брь****. Коль­цо за­ба­сто­вок* («Лей­те­нант Шмидт»; трехстопный амфи­бра­хий)45.

Пристрастие к «антипоэтичной» фонике вы­ражается в от­казе от тра­ди­цион­ного благозвучия, которому противопоказаны скопления и по­вто­ры труд­но­про­износимых звуковых сочетаний. Этот факт хорошо известен, и едва ли стоит на­по­минать классические примеры па­стер­наков­ской «ка­кофо­нии»: *В трю­мо ис­па­­ря­ется чаш****ка кака****о,*/***Ка****чае­тся тюль...* («Зер­ка­ло», 1917); *...В волч­цах волочась за чулками...* («Степь», 1917); *Тупицу б дви­нул по затыл­ку,* / *Мы в ту пору б оглохли, но*/*От­купорили б, как бутылку...* («Всё снег да снег, — терпи и точ­ка...», 1931) — и т. п. Некоторые фи­ло­логи свя­зы­ва­ют такую ин­стру­ментовку с поэтикой ско­ро­го­вор­ки46.

Демонстративная «антипоэтичность» дает себя знать даже в том, как Па­стернак читал свои стихи: «Интонации, — делился впечатлениями В. Д. Бе­ре­стов, — показались мне слишком прозаичными, разговор­ны­ми»47.

Стих Пастернака славится «богатством ритмов, большею частью вли­тых в традиционные размеры»48. Это разнообразие ритмиче­ско­го репертуара тоже во многом обусловлено ориентацией на разговор­ную речь, для ко­то­рой характерна не­срав­ненно бульшая, чем в сти­хе, свобода (и хао­тичность) ритмики. Именно уступкой естествен­но­му языку дикто­ва­­лись не­од­но­крат­ные нарушения ме­три­ческих законов сил­лабото­ни­ки у Пастер­нака.

А. Н. Кол­мо­го­ров и А. В. Про­хоров утверждали, что «в про­из­ве­де­ни­ях, написанных классическими ме­трами», Пастернак выдерживает «безуко­риз­ненно точный счет слогов»49. Это не совсем так: даже в строчках одного раз­мера расстояние от начала стиха до послед­него икта часто не­одинаково: *Над шаба­шем скал,*Ù*к ко­то­рым...* («Ори­гинальная», 1918; остальные 23 стро­ки — пра­виль­ный трехстопный амфибрахий); *...«Про­те­стую. До­лой».*/*Двери вздра­ги­вают,*Ù*упря­мясь*; *Как могла, я крепилась,* / *Ука­занного*Ù*держась* (вариант); *В свете зарева*/*Наспех*/*У Прохоро­ва*Ù *на кухне...* («Де­вятьсот пятый год»; в остальном поэма на­пи­сана пра­виль­ным анапестом, преи­му­ще­ст­венно пятистоп­ным); *...Оклик­нутые* Ù *с по­зи­ций...* («К Ок­тя­брь­ской го­довщине», 1; осталь­ные 35 строк — пра­виль­ный трехстоп­ный амфибра­хий); *...О, пре­небрег­ну­тые* Ù *мои...* («Рослый стрелок, осторожный охот­ник...», 1928; осталь­ные 11 строк — пра­виль­ный четырехстоп­ный дактиль50); *...Украшенная* Ù *ор­га­ном* («Еще не умолк­нул упрек...»; остальные 75 строк — правильный трехстоп­ный амфибра­хий); *...Дом* Ù *на сто­ро­не Петербургской* («Белая ночь», 1953; осталь­ные 35 строк — пра­виль­ный трехстоп­ный ана­пест) и т. п.51.

Другие законы классической силлаботоники у Пастернака также на­ру­ша­ются, хотя не столь ре­гу­лярно. И в двусложниках, и в трехсложниках сверхсхемные ударения изредка об­ра­зованы словами, безударные слоги ко­то­рых приходятся на ме­три­чески удар­ные позиции строки: ***Кр***б***ики*** *весны водой чернеют...* («Февраль. До­стать чернил и пла­кать!..», ранняя ре­дак­ция, 1912; четырехстопный ямб); *...****С***б***евер­но****-сизый, сорный дождь...* («Вчера, как бога статуэтка...», 1913; четырехстоп­ный ямб); *...Рвут* ***в***б***опли*** *его* («Голос души», 1920; двустоп­ный хорей со сверхсхемным ударением на клаузуле); *То был* ***дв***б***ад­цать*** *четвертый год. Де­кабрь...* («Спек­тор­ский»; пятистоп­ный ямб); *...****Это ведь*** *двой­ники* («Вак­ха­на­лия»; двустоп­ный анапест); *...****В***б***ысу­нешь­ся****, бывало, в окно...* («Жен­щины в дет­стве», 1958; трехстоп­ный ана­пест). Судя по все­му, один раз нарушен за­кон ударной кон­стан­ты — от­сутствует ме­три­­ческое уда­ре­ние на по­след­ней стопе нерифмованно­го трехстоп­ного хо­рея: *...Не быва****вшая****...* («Голос души»)52.

Длинные и сверхдлинные междуударные интервалы тоже идут враз­рез с традиционной ритмикой: *...За­хле****бывающийся локомо****тив* («Го­род», 1916; четырехстопный ам­фи­бра­хий); *...У вы****писавшегося из боль****ницы* («Весна», <1>, 1918; пятистопный ямб); *...За­хле****бывающийся Севас****тополь...* («Лейтенант Шмидт»; пятистопный ямб); *Расскаль****зывающаяся артил****лерия...* («Дурной сон», редакция 1928 года; четырехстопный амфибрахий); *...За­ду****мавшейся перед реко****ставом* («Грядущее на всё изменит взгляд...», 1942; пятистопный ямб); *...Им вы­****не­се­но и совер­ше****но* («По­бе­ди­тель», 1944; пятистопный ямб)53. По ко­ли­че­ст­ву непол­но­удар­ных стихов в трех­сложных размерах с Па­стер­наком не срав­нит­ся никто: ударения на второй стопе трехстоп­но­го ам­фи­­бра­хия у него про­пу­щены в 12,7 процента стихотворных строк. Но гу­сто­та про­пу­сков, «которая не­при­выч­но­му слуху ка­жет­ся не­ес­те­ст­вен­ной <...> как раз и соответствует „есте­ст­вен­но­му” рит­ми­­че­ско­му сло­ва­рю рус­ско­го языка»: тео­ретически таких строк дол­ж­но было быть даже не­мно­го больше — 14,4 процента54.

В ямбах и анапестах Пастернака достойны удивления мно­госложные безудар­ные зачины. Например, во всей рус­ской по­э­зии XIX века до сих пор разы­скан только один стих четырехстоп­ного ямба с несомненным пропуском двух пер­вых метри­че­ских уда­ре­ний: *...****И не пе­реста****ет си­ять...* (Г. Батень­ков), — то­­гда как у Пастер­на­ка насчи­ты­ва­ется 17 таких строк: ***Но недо­ра­зу****­менья редк*и... («Матрос в Мо­скве»); *...****И по водо­про­****вод­ной сети...*; *...****За железно­до****­рож­ный корпус,* / ***Под железно­до­****рож­ный мост* («Вы­со­кая бо­лезнь»); ***Их предо­­сте­ре****гают с бо­чек* («9‑е ян­ва­ря»); *...****Из-за из­вест­­ня****­ко­вых груд...*; *...****На про­тиво­по­****лож­ный край*; *...****Несовер­шен­но­****летний гад* («Зве­ри­нец», 1925; второй при­мер —из ранней ре­дак­ции); ***А уж пере­кли­****­ка­лись с плацем*..*.*; ***Вы ре­во­люцьо****нер? В борьбу...* («Лей­те­нант Шмидт»); *...****Спал и, оттре­пе­****тав, был тих...* («Смерть по­э­та», 1930); ***И на од­но­и****менной грани...* («Не­оглядность», 1944); *...****Что­­бы за город****скою гра­нью...* («Земля», 1947); ***Или, опе­ре****­дивши мир*.*..*; ***Или кон­сер­ва****­торский зал...* («Му­зыка», 1956); *...****Но на соро­ко­****вом году...* («Культ лич­но­сти забры­зган гря­зью...», 1956); *...****Как бы обере****гая вход...* («За по­во­ро­том», 1958). Эти 17 строк тем не менее со­став­ля­ют только 0,5 процента от числа всех четырехстопных ям­бов Па­стер­на­ка, на­пи­сан­ных с 1918 по 1959 год, хотя, согласно языковой мо­де­ли этого раз­ме­ра, сти­хов такой формы должно быть 0,7 процента55. Так же как с про­пу­сками уда­ре­ний в ам­фи­брахии, в слу­чае с пятислож­ными без­ударными ям­би­че­скими за­чи­нами Па­стер­нак при­бли­жа­ется к «есте­ст­вен­ной» норме, но не до­стигает ее из-за инер­ции традиционного ритма.

Это же можно сказать о ритмике четырехстопного ямба в целом. Со времен Ан­дрея Белого мы знаем, что у поэтов XVIII века метрические удар­ения чаще про­пускались на второй стопе, а у поэтов XIX века — на первой. В XX веке «удар­ность II стопы опять понижается», и «наиболее сильно» эта «„ар­ха­и­за­торская” тен­ден­ция» воплощена в четырехстоп­ном ямбе Пастернака56. Но у него это не было спровоцировано ни стиховедческими откры­ти­я­ми Белого, ни его рит­ми­че­скими эксперимен­та­ми57. «Возвращение» к рит­му XVIII века у Па­стер­на­ка — в отличие, допустим, от Ходасевича58 — было напрочь сво­бод­но от сти­ли­за­тор­ства: все дело в том, что от «естественного» язы­ко­во­го рит­ма стих XIX века отстоял дальше, чем стих XVIII, а са­мой «ес­те­ст­вен­ной» за всю историю размера ока­за­лась ритмика Пастернака59. Но эта «есте­с­­т­вен­ность» не была просто авто­ма­ти­че­ским подчинением языку: чтобы «от­дать­ся» ему, надо было преодолеть искусственную ритмическую инерцию, вы­ра­ба­тывавшуюся на про­тя­же­нии двух столетий.

Всевозможные приметы устной стихии — *им немыслим счет* — про­ни­зы­ва­ют поэтический язык Пастернака сверху донизу: его семантику и сти­ли­сти­­ку, лексику и фразеологию, морфологию и синтаксис, орфо­эпию и про­со­дию. *Подлиньше* («Высокая болезнь»), *на живуху,* то есть«наспех, кое-как», *тве­ре­зый, шурум-бурум* («Спекторский»), *по­вскакавши с тахт* («Вол­ны»), *тулово* («Вечерело. Повсюду рети­во...», 1931), *за­на­па­стишь* («Вальс с чертов­щи­ной»), *по щи­колку* («По грибы», 1956), *в одёже* («Июль»), *за­но­сит в лоск,* то есть «со­вер­шен­но, окон­ча­тельно» («Пер­вый снег»), *с по­гу­ля­нок* («Ноч­ной ве­тер», 1957) и тому по­доб­ные формы уместны только в разговорной речи. Па­стернак не пишет: *Корпус был по­лон,* — он пи­шет: *Всё в корпусе было пол­но* («В больнице», 1956). Это, ко­нечно же, не ли­те­ра­тур­ный язык — это язык художественной ли­те­ра­ту­ры, круто за­ме­шен­ный, как по­чув­ст­во­вал еще Мандель­штам, на по­всед­нев­ной бытовой речи.

Раз­нообразие и множественность про­яв­ле­ний небрежности у такого большого поэта, как Пастер­нак, запрещают в ней видеть ис­клю­чи­тель­но след­ст­вие его недосмотра — все это если и не ­нарочно, то, без ма­лей­шего со­мне­ния, закономерно. Сдви­ги и двусмы­слен­ности, ко­ря­вость, не­бла­го­­зву­чие, грам­ма­ти­че­ские по­грешности для поэта настолько органич­ны и стилистиче­ски ней­тральны, что об­на­ру­жи­ва­ют себя даже в переводах, а не толь­ко в соб­ст­вен­ных сти­хах. Это и понятно, ведь Пастернак свою работу пере­вод­чика при­зы­вал «су­дить как русское оригинальное <...> произведе­ние»60. С этой точ­ки зрения крас­но­речив пе­ре­вод Гётевой «Минь­о­ны», в каж­дую строфу ко­торой при­вно­сят­ся ам­фиболии либо аграм­матизм:

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу...61

*Королек* — не только сорт апельсина, но еще и не­боль­шая лесная птич­ка с оранжевым оперением на темени; по этой при­чине ура­зу­меть перевод су­ждено лишь тому, кому ведом оригинал: *Kennst du das Land, wo die Zitronen blьhn,*/ *Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glьhn...* = *Ты знаешь край, где цветут лимоны,*/ *В темной листве пылают зо­ло­тые апельсины...* (кстати, апель­­сины у Па­стер­нака про­из­ра­стают в лимонных рощах).

Во второй строфе перевода *изваянья задают вопрос:*/*Кто эту боль, дитя, тебе нанес?* По-русски так сказать нельзя: *боль причиняют*, а *на­но­сят вред*, *обиду* или *рану* (в немецком тексте: *...Und Marmor­bilder stehn und sehn mich an:*/ *«Was hat man dir, du armes Kind, getan?»* = *...И статуи стоят и смо­трят на меня:*/*«Что случилось с тобой, бед­ное дитя?»*).А венчает сти­хо­тво­р­ение об­молв­ка в за­клю­чи­тель­ной стро­фе:

Ты с гор на облака у ног взглянул?
Взбирается сквозь них с усильем мул.

У Пастернака мул протискивается сквозь ноги, у Гёте — ищет свой путь в тумане: *Kennst du den Berg und seinem Wolkensteg?*/*Das Maultier sucht im Nebel seinem Weg...* = *Ты помнишь ли гору с ее заоблачной тропой?*/*Мул ищет в ту­мане свой путь...* Пастернак в переводе верен себе больше, чем по­длин­нику: «Наравне с ориги­наль­ны­ми писа­те­лями пе­реводчик должен избе­гать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного при­твор­ст­ва, заключающегося в сти­ли­за­ции»62.

Надеюсь, сказанного довольно, чтобы удостовериться: небрежность яв­ля­ет­ся неотъемлемой чертой индивидуального стиля Па­стер­на­ка. Я не стану умножать примеров — про­дук­тивнее будет уста­но­вить лич­ные, эс­те­ти­ческие и социальные причины семантических и грамматических сдвигов, нахлы­нув­ших в поэзию Пастернака.

Несмотря на то что в его ранних книгах случаи явной небрежности срав­ни­тельно не­мно­гочисленны, они не укрылись от первых слу­ша­те­лей и чи­тателей. С. П. Бобров, его «крёст­ный» в ли­те­рату­ре63, «уве­рял, что в моло­до­сти Пастер­нак был не­тверд в рус­ском языке: „Бобров, почему вы меня не по­пра­вили: ’падет, главою очер­тя’, ’а вправь пойдет Ев­фрат <’>? а теперь кри­тики го­во­рят: непра­виль­но”. — „А я думал, вы — на­роч­но”»64. По­на­чалу Па­стернака, как он сам при­знавался, такие придирки кри­ти­ков «за­де­ва­ли»65: сколько мог, он пытался убирать дву­смы­слен­ности и очищать язык (среди прочего правка коснулась и тех мест, о которых упомянул Бобров). Но с какого-то момента поэт практически перестает эти ого­ворки ис­прав­лять, что, однако, ему не мешает над ними иронизиро­вать66. Слова Пуш­ки­на: *...Про­ти­воречий очень мно­го,*/*Но их ис­пра­вить не хочу*, — Па­­стер­нак по­вто­ряет, хоть и в несколько ином смысле: *А оши­бусь, — мне это трын-трава,*/*Я всё равно с ошибкой не расстанусь* («Анне Ахматовой», 1929).

Почему поэт не хотел расставаться с «ошибками»? Во-первых, с на­ступ­ле­ни­ем лите­ра­тур­ной зрелости он стал свободнее давать до­ступ в поэзию сво­е­му личному языку: «Прежде меня задевало то, что Юлиан [Анисимов] мне глаза колол *„отда­лен­ны­ми догадками”* о том, что *не еврей ли я*, раз у меня па­дежи и предлоги хромают (будто мы падежам и пред­логам только шеи свер­ты­ва­ли) <...> Теперь бы мне этих догадок на ры­жок не ста­ло. Те­перь слу­чись опять Юлиан с такой догадливостью, я бы ему пред­ло­жил мои вещи на русский язык с моего собственного пе­ревести»67.

Но хотя о праве на «свой собственный язык», позволявшем не счи­таться с теми или иными нормами, Пастернак впервые объявил уже в 1916 году, этот вопрос продолжал его заботить еще долгое вре­мя. Острее всего, пожалуй, он был поставлен в исповедаль­ном пись­ме Горькому 7 января 1928 года: «Мне, с моим ме­стом рожденья, с об­ста­нов­кою детст­ва, с моей любовью, задатками и влеченьями не сле­до­ва­ло рождаться евреем. Реально от такой пере­ме­ны ничего бы для меня не изменилось. От этого меня бы не прибыло, как не было бы мне и убы­ли. Но тогда какую бы я дал себе волю! Ведь не только в увле­ка­тель­ной, срывающей с места жизни языка я сам, с ро­ковой пред­на­ме­рен­­но­стью вечно уре­зы­ваю свою роль и долю»68.

Из этих слов неоспоримо явствует: поэт считал собственный язык в пол­ной мере русским, но не считал русский язык в полной мере соб­ст­вен­ным — и потому не решал­ся дать простор своей языковой лич­ности. На сто лет раньше суть стремления избежать оши­бок в речи очень тонко рас­крыл Кюхель­бе­кер, защищавший Гри­бо­едова от упре­ков в небрежении стилем: «<...> что такое неправиль­но­сти слога Гри­бо­едова (кроме неко­то­рых, и то очень редких, исклю­че­ний)? С одной стороны, опущения союзов, со­кра­ще­ния, подразу­ме­ва­ния, с другой — пле­о­­наз­мы, словом, именно то, чем раз­го­ворный язык отличается от книж­но­го». Тем писателям, кото­рые не знают та­ких неправильностей, «Грибо­е­дов мог бы сказать то же, что ка­кому-то философу, давнему пере­се­лен­цу, но все же не афи­ня­ни­ну, сказала афин­ская торговка: „Вы ино­странцы”. А почему? — „Вы говорите *слишком* пра­виль­но; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и вы­ра­же­ний, без кото­рых живой разговорный язык не может обойтись, но о ко­торых молчат ваши *Грамматики* и *Риторики*”»69.

Это верно и применительно к Пастернаку, с той разницей, что мно­гие его неправильности — действительные, а не мни­мые. Он ис­кал опору в пуш­кин­ском отношении к языку: «О кри­во­тол­ках же, воо­бра­жаемых и пред­ви­ди­мых, дело которым так облегчено моим проис­хо­жденьем, говорить не стоит. Им подвержен всякий, кто чего-нибудь в жизни добивался и достиг. Ведь и во­круг Пуш­кина *даже* ходили с вечно раскрытою грам­ма­ти­кой и с за­кры­тым слу­хом и серд­цем»70. При­поминаются строки «Оне­ги­на»: *...Без грам­ма­ти­че­ской ошиб­ки*/*Я Русской речи не лю­блю*, — что­бы ска­зать такое, прежде надо ощу­тить себя по­ро­жде­­ни­ем язы­ко­вой стихии. На полное слия­ние с нею Па­стер­нак не переставал упо­вать:

А слава — почвенная тяга.
О, если б я прямей возник!
Но пусть и так, — не как бродяга,
Родным войду в родной язык.

                             *(«Любимая, — молвы слащавой...», 1931)*71

Психологическое в речевом облике Пастернака тесно переплеталось с эстетическим. Личный язык был для него са­мым простым и ес­те­ст­вен­ным способом выражения: по­эзия «лишь на какой-то высоте может <...> себе позволить последнюю и широчайшую метафору само­упо­доб­ленья простому че­ло­веку, пользующемуся язы­ком как естест­вен­ным средством обще­нья»72. В эпоху тотального обобществле­ния Пастернак ухитрился в зна­чи­тельной степени сделать поэзию част­ным делом частного лица.

Желание опро­стить по­эти­че­ский язык, добиться его есте­ственности за­став­ляло Пастернака искать пути сближения с просторечием, с раз­го­ворной речью. Оши­бки в ней неминуемы, а их отсут­ст­вие про­ти­во­естественно и вну­шает недоверие: из-за чрезмерной пра­вильности речь может показаться фаль­шивой и чужеродной. В то же время языковые аномалии не должны быть выпячены, как у Зощенко или Пла­то­нова; вот почему у Пастернака стран­ности речи не бро­саются в гла­за, ор­га­нич­но проистекая из его на­це­лен­ности на эсте­ти­че­скую непосред­ст­вен­ность и безыскус­ст­венность. Та­ко­ва при­рода поэти­че­ской «ско­ро­пи­си» Па­стер­нака: стихи его созданы как бы начерно и вто­ро­пях; автор на ходу подбирает слова, не от­шли­фо­вы­вая сти­ля и не от­де­лы­вая всех де­талей. Можно это срав­нить с уст­ным ре­че­вым по­ве­дением Па­стер­нака, как его описал сам поэт:

Стою и радуюсь, и плачу,
И подходящих слов ищу,
Кричу любые наудачу
И без конца рукоплещу.

                             *(«Анастасии Платоновне Зуевой», 1957)*

Стихотворная речь Пастернака вся в движении, в становлении; это про­цесс, а не продукт: каждый ее элемент по-своему нужен и оправдан, но как части соразмерного «целого» эти элементы могут быть несовместимы. Ключевое слово для понимания пастернаковской манеры мне под­сказал Вяч. Вс. Ива­нов: это по­э­тическая импровизация («экс­промт»), срод­ни им­провизации му­зы­каль­ной, ко­то­рой Пастернак так увлекался в юно­сти и которую потом сделал предметом своих стихов и прозы73.

Эс­те­тизацию простоты и безыс­кус­ственно­сти Пастернак не только про­бо­вал реализовать на практике, но и всячески декларировал:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

                             *(«Волны»)*

Немота — это отказ от творчества; такую возможность все­гда учи­ты­вает любой настоящий художник74. Путь же от поэтического гла­го­ла­ния к не­мо­те лежал через «родную», «бытовую», «простую» речь, через эс­те­тически пере­жи­ва­е­мое косно­язычие.

Призывы к про­сто­те и ес­те­ст­венности прорва­лись в поэзию Пастер­на­ка в самом начале 1930-х годов, но в письмах и разговорах эта тема возникла значительно рань­ше. 28 де­кабря 1927 года, надписывая Пастернаку «Жизнь Клима Сам­ги­на», Горь­кий пожелал ему «простоты воображения и языка»75. 4 января Пастернак написал в ответ: «У вас обо мне лож­ное пред­став­ле­ние. Я всегда стремился к простоте и никогда к ней стре­миться не пе­рестану»76. Поэт не ­кри­вил душой. Н. Н. Вильям-Виль­монт пе­ре­дал слова Пастер­на­­ка, которые услышал от него в 1921 году: «Поэзия должна быть проста и воз­душ­на, как Вер­лен или как „По­за­ра­стали стежки-дорожки // Там, где гуляли ми­ло­го нож­ки”. — (По­след­нюю строку он пропел)»77. Имя Верлена здесь сим­п­то­матично. В статье, на­пи­санной к столетию со дня его ро­жде­ния (1944), «прене­бре­жение к сти­листике» у Верлена Па­стер­нак вы­во­дил из тре­бо­ва­ния «*не слов, а дела*»: «<...> Верлен <...> давал язы­ку, на ко­то­ром пи­сал, ту бес­пре­дельную свободу, которая и была его от­кры­тьем в лири­ке и ко­то­рая встре­чается только у мастеров про­заи­че­ского диа­ло­га в романе и дра­ме. Парижская фра­за во всей ее не­тро­ну­то­сти и ча­ру­ющей меткости вле­тала с улицы и ложилась в строч­ку це­ли­ком, без ма­лей­ше­го ущем­ленья <...> По сравнению с ес­те­ст­вен­но­стью Мюссе Вер­лен ес­те­ствен непредвосхитимо и не сходя с ме­ста, он по-разговорному, сверхъес­те­ст­венно естествен, то есть он прост не для того, чтобы ему по­верили, а для того, чтобы не помешать го­лосу жи­зни, рвущемуся из него»78.

«Сверхъестественная естественность» стала почвой для конфликта по­нятности и простоты:

Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

                             *(«Волны»)*

У Пастернака простота характеризует преимущественно отношение сло­ва к субъекту речи, а понятность — отношение слова к адресату. Чем полнее вы­ражен смысл, чем теснее его связь со словом, тем труд­нее понять сказанное; прямое и безуслов­ное во­пло­щение личности в тексте делает его мало­про­ни­ца­е­мым: «<...> так как это идеи скорей неотделимые от меня, чем тя­го­те­ю­щие к читателю (губка и фонтан), то поворот головы и отведенность локтя чувству­ют­ся в форме выраженья, чем, может быть, ее и затрудняют»79. Поэт объ­яс­нял это В. С. Познеру, под­ра­зумевая себя и себе по­доб­ных: «Эти по­до­­зрительные уроды *тоже* лю­бят личные не­притязатель­ные за­писи, как лю­бят их простые, нему­дрящие люди, вро­де рево­лю­ции или Хо­да­се­­вича. Беда лишь та, что за веденьем записей им при­хо­дится зани­ма­­ть­ся созиданием глаза. Потому что записи их *так личны и так про­сты*, что их не прочесть, если чита­те­лю не вы­ле­пить добавоч­ного, по при­роде выправленного, во­об­ра­­женья. Отсюда и все „лиш­нее” и „тем­ное” их»80.

Комментируя переписку Горького и Пастернака, издатели спра­ведли­­во заключают, что у корреспондентов «было разное пони­ма­ние того, что зо­вется простотой в искусстве»81. В самом деле, Горь­кий, как вы­те­ка­ет из це­лого ряда его поздних статей, наста­и­вал на ма­кси­мально воз­мож­ном сбли­же­нии художественного языка с общели­те­ра­турным, допуская не­зна­читель­ные отступления от нормы только ради речевой характеристики пер­сона­жей82. Пастер­нак, на­про­тив, до­ступности общего языка пред­почитал есте­ст­венность лич­ного: он был убежден, что «непред­взятое прямое высказывание все­гда про­ще, чем об­щепринятая услов­ность, считающаяся понятной в силу при­выч­ности выражения, и стре­мился <...> именно к этой про­сто­те»83.

Соглашаясь с такой трактовкой, нужно сделать существенное уточ­нение: с кон­ца 1920‑х го­дов Пастернак все настойчивее сглаживал не­устра­ни­­мые про­ти­во­ре­чия ме­жду «понятностью» и «про­сто­той». 9 января 1923 года он пи­сал из Берлина С. П. Боброву о только что вы­шед­ших «Темах и варь­я­ци­ях»: «Лично я книжки не люблю, ее кажет­ся до­ехало стремленье к понят­но­сти. Не взирая на это, все тут, слов­но сговорившись, покончили со мной, со­шедшись на моей „пол­ной непонятности”»84. Но уже в 1928 году для вто­ро­го из­да­ния кни­ги «Поверх барьеров» поэт подверг свои сти­хи «пе­ре­­ра­бот­ке, желая убрать непонятные места и при­давая новому варианту как бы поясни­тельный характер» (Е. Ф. Кунина)85. А в ап­ре­ле 1930 года Па­стер­нак пря­мо ка­ял­ся Н. Н. Виль­мон­ту в своих по­э­тиче­ских гре­хах: «<...> ему ка­жет­ся, буд­то всему, что он успел написать, при­сущ какой-то при­ро­жден­ный или приобре­тенный изъян, что следу­ет писать по-иному, про­ще, обще­до­ступ­нее». При­ня­тое «решение в кор­не из­менить свою поэтику» и «плот­нее при­мкнуть к великим тра­дициям русской клас­си­че­ской эс­те­тики»86 стало уступ­кой, которую поэти­ческая лич­ность была вынуждена сде­лать дру­гим, соци­у­му — сначала ближ­ним, до­маш­ним, сочув­ст­ву­ю­щим, лю­дям своего кру­га, а потом все бо­лее и бо­лее далеким: «Наи­мяг­чайшие со­жаленья о „не­по­нят­но­сти” (при не­пре­кращающихся знаках распо­ло­же­нья) дейст­ву­ют на меня, как неос­но­вательная ревность че­ло­ве­ка, всем для тебя по­жерт­во­вав­шего. И я не зверь, надо наконец внять столь ми­лым лю­дям, ну ее к чер­ту, ис­тину, если с нею в доме так труд­но»87.

Поиски простоты и доступности стимулирова­ло сближе­ние Па­стер­на­ка с З. Н. Нейгауз. В ней «покоряла даже не столь­ко ее яркая внеш­ность жгучей брюнетки, сколько неподдельная простота и естест­вен­ность в обращении с людьми» (Т. В. Иванова)88. Эти ка­чества поэт выделил в стихотворе­нии, которое чаще других служит по­водом для кри­во­толков: *быть пре­крас­ной* ***без извилин*** озна­чало «быть пре­крас­ной по­про­сту, безо вся­ких слож­но­стей и вы­кру­та­сов»89. Н. Н. Виль­монт слышал, как Пастернак «впол­голоса сказал Зинаиде Ни­ко­ла­ев­не»: «Не ста­рай­тесь при­вы­кать к моим стихам; они того не сто­ят. Я напишу дру­гие, где все будет по­нят­но»90. «Вмешательство» Зи­на­иды Ни­ко­ла­ев­ны в его твор­че­ство Па­стер­на­ку ка­за­лось на ред­кость бла­го­­твор­­ным — он даже со­би­рался у нее учить­ся пи­сать91. Но и это вли­яние не было всего лишь обстоя­тель­ством част­ной жи­­з­ни — к лич­ному при­мешива­лось со­циальное: «Верю в тебя и все­гда знаю: ты близ­кая спут­ница боль­шого русского твор­че­ст­ва, ли­ри­ческого в годы со­циа­ли­сти­че­ского стро­и­тель­ства, внутренне страш­но на него похо­жая, — се­стра его»92.

Социальный аспект метаморфоз, которые претерпели его язык и эс­те­тика, Пастернак отлично осознавал. Никаких сомнений на этот счет не оставляет письмо к родителям от 25 декабря 1934 года: «А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ни­че­го из того, что я написал, не существует. Тот мир пре­кратился, и этому но­во­му мне нечего показать <...> Но по счастью я жив, глаза у меня от­кры­ты, и вот я спешно пере­делываю себя в прозаика Диккенсовского тол­ка, а по­том, если хватит сил, в поэты — Пушкинского»93. На рубеже межво­енных десятилетий «у Па­стер­нака по­яви­лось чувство конца творческого и жиз­нен­но­го пе­риода»94. Поэт во мно­гом по­те­рял аудиторию, с которой его связывал в том числе об­щий язык. Па­стернак со­кру­шал­ся: «Ни общего язы­ка, ни чего бы то ни было дру­го­го со­вре­мен­ная жизнь ли­ри­ку не подска­зы­ва­ет. Она его толь­ко тер­пит, он как-то экстер­ри­то­ри­а­лен в ней»95.

В надежде обрести новых читателей Пастернак поменял отно­ше­ние к язы­ку: «Всеволод [Иванов] упрекнул как-то Бориса Леонидовича, что после своих безупречных стилистически произведений: „Детство Лю­верс”, „Ох­ран­ная грамота” и других — он позволяет себе теперь не­бре­жение стилем. На это Борис Леонидович возразил, что он „нарочно пи­шет почти как Чар­ская”, его интересуют в данном случае не сти­ли­сти­ческие поиски, а „до­ход­чивость”, он хочет, чтобы его роман читался „вза­хлеб” любым человеком, „даже пор­т­нихой, даже судомойкой”» (Т. В. Ива­но­ва)96. Тут уж, конечно, не до изысков, тут сам язык начинает вос­при­ни­мать­ся как помеха — не слу­чай­но герой пастернаковского романа мечтал о такой «общеупо­тре­би­тель­ной и при­выч­ной форме», при ко­то­рой «читатель и слу­ша­тель овладевают со­держанием, сами не за­ме­чая, каким способом они его усваивают»97. Ко­гда общего языка нет, то по­неволе начнешь ду­мать, нельзя ли обой­тись без языка вовсе: Юрию Живаго хотелось, чтобы в его стихах ду­шев­ное «на­стро­ение <...> вы­ли­лось как бы помимо слов, само собою»98.

Растущее безразличие к «форме» и все большая поглощенность «со­держанием»99 переводили вопрос об «ав­тор­ской глухоте» в со­вер­шен­но иную плоскость: «<...> не в пра­виль­но­сти или неправильности сила жи­вого, из са­мого существа дела вы­ры­ва­ю­щегося выраженья. Раз Вы возражаете и рас­су­ждаете [об отдельных недостатках], значит тор­жество протоплазмы не­пол­ное, обладанье об­ры­вается слишком быст­­ро, сирены поют неважно. А ка­кая может быть правильность на вы­со­тах, куда мы с Вами взбираем­ся?»100 Ины­ми словами, «автор­ская глухота» — это глухота к частностям, и расслы­шит их лишь тот, кто не слышит и не по­ни­мает це­лого. Поэт сам не за­ме­чал у себя мно­гих огре­хов стиля и резонно рассчитывал на то, что их не заметят дру­гие: стихи хороши или плохи независимо от этих неправильно­стей — не бла­годаря им и не вопреки.

Изменившуюся позицию Пастернака некоторые толкуют как его «ком­про­мисс» с властью, с «навязываемыми эстетическими нор­ма­ми»101. Но яко­бы уступая дав­ле­нию в области формы, Пас­тер­нак, по мнению ис­то­рика, был бес­ком­про­миссен в со­дер­жании: он сохра­нял верность «бун­тар­ской сущ­но­сти искусства и вы­ражал ее в доступных для него средствах — в поэ­ти­че­ской практике либо упор­ным молчанием»102. Эта оцен­ка, однако, в кор­не расходится с само­оцен­кой Пастернака, ко­торый, об­ра­ща­ясь к това­ри­щам по цеху, при­зна­вал на­ли­чие «об­щих тем», но только не «общего язы­ка». Парадоксальное обе­щание «пи­сать плохо», про­воз­гла­шен­ное поэтом на пле­ну­ме Союза пи­сателей в Мин­ске (1936), было сугубо лич­ным, под­черк­ну­то ин­ди­ви­ду­аль­ным же­стом: «В те­че­ние некоторого времени я буду пи­сать пло­хо, с преж­ней своей точ­ки зре­ния <...> пока не свыкнусь с но­визной тем и поло­же­ний, ко­то­рых хочу коснуться. Плохо это будет со многих сто­рон», на­пример «с ху­до­же­ственной, ибо этот перелет с позиции на позицию при­дет­ся со­вер­шить в пространстве, разреженном публи­ци­стикой и от­вле­чен­но­стя­ми, мало об­раз­ном и неконкретном. Плохо это будет и в отно­ше­нии це­лей <...> потому что на <...> общие для всех нас темы я буду го­во­рить не об­щим языком, я не буду по­вто­рять вас, товарищи»103. Л. С. Флейш­ман ре­зю­ми­рует: «„Я готов писать плохо, как все, но по­вторять об­щие догматы не буду”, — таков был смысл пастерна­ков­ской позиции»104. По-моему, ее смысл иной: «Я буду писать плохо, но не так, как все, даже если бы мне при­шлось повторять общие догматы»105.

В качестве образца «плохого письма» Пастернак называл стихи, на­пе­ча­тан­ные в «Из­ве­стиях»: «<...> они написаны сгоряча, черт знает как, с лег­ко­стью <...> не­допустимой»106. «Авто­ре­цен­зия» была предельно искрен­ной — в частном письме об этих и остальных про­из­ведениях из цикла «Ху­дожник» поэт отозвался еще резче: «Я пишу не­вероятно мало, и такое, прости меня, невозможное говно, что, не будь других поводов, можно было бы сойти с ума от одного этого»107. Бесс­порно, ярчайшая индиви­ду­альная примета «пло­хого пи­сь­ма» — это косноязычие, выражающееся, на­ряду с прочим, в ле­кси­че­ских и грамматических двусмысленностях. Имен­но так это пре­под­но­си­лось в газетной передовице: «Требование простоты и на­род­ности в по­э­зии обозначает борьбу с косноязычием, с нарочитой за­труд­нен­но­стью поэ­ти­ческой речи, сквозь которую читателю надо про­ди­раться к смы­слу про­из­ведения. Об этом надо было говорить на пле­ну­ме на­шим кри­тикам вместо того, чтобы кадить не нужные никому, в том числе и т. Па­стернаку, фими­амы»108.

Ясно, что официальная пресса пропагандировала совсем другую про­сто­ту, чем у Пастернака. На социальный заказ поэт отвечал вы­зы­вающе: «<...> некоторое время, — провозгласил он на пленуме, — я буду пи­сать как са­пож­ник»109. Полностью это «обя­зательство» было неисполнимо, но отдельные следствия его «про­ве­дения в жизнь» мне, может быть, удалось про­де­мон­ст­ри­ровать. Са­мое серьезное из них то, что установка на небрежность, на «пло­хое письмо», на писание «спустя рукава» привела к созданию поэ­тиче­ского идиолекта, в котором всецело стерлись различия между наме­рен­ным и ненамеренным: любая ошибка здесь становится правилом, любая воз­мож­ность — необходимостью, любая случайность — сущно­стью. *И чем слу­чай­ней, тем вернее...*

Шапир Максим Ильич родился в 1962 году в Москве. Лингвист, литературовед, доктор филологических наук, главный редактор журнала «Philologica», ведущий на­уч­ный сотрудник Института языкознания РАН, главный на­уч­ный сотрудник Института мировой культуры МГУ.

Изучение русского поэтического языка XVIII — XX веков ведется в рамках Про­грам­мы фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте».

1 См.: Empson W. Seven Types of Ambiguity. L., 1930. Латинское слово *ambiguitas* — «двусмысленность» — соответствует древнегреческому *am­phibolia* (амфиболия), усво­ен­но­му русской научной терминологией.

2 См.: Перцов Н. В. О неоднозначности в поэтическом языке. — «Вопросы язы­ко­зна­ния», 2000, № 3, стр. 55 — 82.

3 См.: Ша­пир М. И. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. М., 2000, кн. 1, стр. 12 — 19 и др.

4На пушкинском пленуме Союза писателей (1937) Пастернак за­явил: «<...> не толь­ко намеренных двусмысленностей, но и таких провалов послед­него сор­та, ко­то­рые бы давали повод для двусмысленного понимания и в неумы­шленном пла­не, — я за собой не помню. Вообще двусмысленности при настоящей любви к ис­кус­ст­ву немыслимы» (Пастернак Б. Собрание сочинений в 5-ти томах. М., 1991, т. 4, стр. 644).

5Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 10.

6Там же, стр. 10 — 11.

7Такая «небрежность» во многих жан­рах и направлениях оценивается как досто­ин­ст­во. У Пуш­кина, например, она почти всюду яв­ля­ет­ся в ореоле при­вле­ка­тель­но­сти, и не только там, где поэт вос­хи­ща­ется *при­ятной не­бреж­ностью* речей Дориды или *любез­ной небрежно­стью* слов Та­ть­я­ны, но и там, где он говорит о «не­бреж­ности во­обра­же­ния» у Батюшкова или о «небрежности рифм и слога» у Ф. Глин­ки (Пуш­кин. Полное собрание сочинений. [М. — Л.], 1949, т. 11, стр. 110; т. 12, стр. 263).

8Ср.: Кнорина Л. В. Грамматика и норма в поэтической речи (на материале по­э­зии Б. Л. Пастернака). — В кн.: «Проблемы структурной лингвистики 1980». М., 1982, стр. 242.

9Стихотворные произведения Пастернака ци­ти­ру­ют­ся по 3-му изданию «Библио­те­ки поэта» (Пастернак Б. Стихотворения и поэмы в 2-х томах. Л., 1990, т. 1, стр. 356).

10     Цитируется текст, напечатанный в альманахе «Круг» (впоследствии эту сце­ну поэт из «Спекторского» исключил). Ср.: «Стихов та­кой пря­моты и че­ст­ности давно не было в русской поэзии» («Переписка Бориса Пастернака». М., 1990, стр. 462; из письма Н. С. Ти­хо­нова к Б. Л. Па­стернаку, февраль — март 1925 года).

11Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М., 1951, т. VI, стр. 9.

12«Литературная газета», 1936, № 71, 20 декабря, стр. 1.

13Пастернак Б. Письмо в ре­дак­­цию. — «Литературная газета», 1937, № 1, 5 января, стр. 5; ср.: Флейш­ман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem, 1984, стр. 382 —386, 401, 404 примеч. 36.

14Гипотетически он ре­кон­струируется так: «Не всё из пе­ре­жи­то­го до­ве­ряй бумаге!»

15Здесь тоже могло иметь место замещение паронимом: *переименую слова* значит «их переменю».

16Слово *уровень* в этом значении есть у Ап. Гри­горь­е­ва: «<...> во всяком не­мно­го вы­дающемся выражении фи­зио­номии <...> мы готовы ви­деть всегда что-то зло­вещее, что-то враждебное нам, чадам посредственности; мы хотим непременно уровня, хотя бы уровня безобразия» (Григорьев А. Сочинения в 2-х томах. М., 1990, т. 1, стр. 333).

17 «Толковый словарь русского языка». М., 1934, т. I, стлб. 222; 1940, т. IV, стлб. 1013.

18Должно быть, здесь ищет выражение идея гибели, за которой не может по­сле­до­вать второе рождение.

19Объясняя эту фигуру метонимичностью художественно­го мы­шле­ния Па­стер­на­ка (ср.: Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 352 — 354; Jakobson R. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. — «Slavische Rundschau», 1935, Jg. VII, № 6, S. 357 — 374; Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и ис­то­рии культуры. М., 1998, т. I, стр. 38, 124), надо помнить, что метонимии в соб­ст­вен­ном смысле, то есть переноса зна­че­ния по смеж­но­сти, тут нет.

20 Ср.: «**РОДСТВОґ** <...> Отношение, создаваемое браком» («Толковый словарь рус­ско­го языка». М., 1939, т. III, стлб. 1373).

21Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989, стр. 474.

22Автор, вероятно, задумывал это как сравнение, по­строенное на от­да­лен­ном сходстве мельтешащих полотнищ с мелькающими босыми ступнями.

23 Словарь современного русского литературного языка в 20-ти томах. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1994, т. V/VI, стр. 440 (выделено мною. — *М. Ш.*).

24 Может, мысль поэта была такова: в жизни не так уж редко слу­чаются не­во­об­ра­зи­мые стечения событий.

25Среди курьезных примеров «канцелярита» у К. Чуковского есть такой: «Мо­ло­дой человек, проходя мимо сада, увидел у калитки пятилетнюю девочку, которая стояла и плакала. Он ласково наклонился над ней и, к моему изумлению, сказал:

— Ты *по какому вопросу* плачешь?» (Чуковский К. Живой как жизнь. Разго­вор о русском языке. [М.], 1962, стр. 115). Этот же молодой человек вполне мог бы поинтересоваться, *по какому поводу увлажнена подушка.*

26Тренин В. В., Харджиев Н. И. О Борисе Пастернаке [1932]. — In: «Boris Pasternak: Essays». Stockholm, 1976, p. 14.

27«Русская разговорная речь». М., 1973, стр. 428, 462.

28Тренин В. В., Харджиев Н. И. Указ. соч., p. 9.

29Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 57. В связи с поэзией Пастер­на­ка Ман­дель­штам рассуждал о том, что «разговорная речь любит приспособ­ле­ние. Из вра­ж­дебных кус­ков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит сред­ний удоб­ный путь» (Мандель­штам О. Со­брание сочинений в 4-х томах. М., 1993, т. 2, стр. 299). Тезис Мандельштама под­твер­ди­ли линг­ви­сты, показавшие, что в не­формальном интеллигентном общении «сти­ли­­сти­че­ская нейтрализация становится наи­более характерным условием соеди­нения оби­ход­ных речевых средств с литератур­ными» (Винокур Т. Г. Стилистическое раз­ви­тие современной русской разговорной речи. — В кн.: «Развитие функциональных сти­лей современного русского языка». М., 1968, стр. 21 и др.).

30«Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке». М., 1993, стр. 129.

31Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923, стр. 62.

32 «Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 382.

33Там же, стр. 283.

34Гладков А. Встречи с Пастернаком. М., 2002, стр. 123; ср. стр. 203.

35«Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 523.

36Там же, стр. 575.

37Чистейший плеоназм: *с малых детских лет = с малых лет = с детских лет.*

38Тут, по-видимому, перепутаны семантика и управление паронимов *кликнуть* и *крикнуть* (ср. окончательную редакцию этой строки, появившуюся при подготовке невышедшей книги в середине 1950-х годов).

39Надо полагать, роль синтаксического субстрата тут сыграло сочетание *до­рога на кре­маторий*.

40Прилагательное *вхожий* вдобавок наделено причастным значением «входящий».

41Пастернак Б. Собрание сочинений..., 1989, т. 2, стр. 575.

42Здесь проблема не только с морфологией, но также с синтаксисом и се­манти­кой: *выручь денег* — не то «заработай денег», не то «ссуди деньгами» (первое бо­лее приемле­мо по форме, второе — по смыслу).

43См. также: Кнорина Л. В. Указ. соч., стр. 243 и далее.

44 «Русская Мысль», 1914, кн. VI, стр. 17 (3‑й паг.). Посылая Цветаевой через девять лет после вы­хо­да из печати свою вторую книгу стихов, Пастернак так охаракте­ри­зо­вал ее недостатки: «Не­по­зво­ли­тель­но обращенье со словом. По­требуется перемещенье ударенья ради риф­мы — по­жалуйста: к услугам <...> об­ла­ст­ные отклоненья или при­бли­женье ино­стран­ных слов к первоисточникам. Смешенье стилей. Фиакры вместо из­во­­щи­ков и мало­рус­ские жмени, оттого что Надя Синякова, которой это посвя­ще­но, — из Харькова и так говорит» (Пастернак Б. Собрание сочинений..., 1992, т. 5, стр. 200 — 201; из письма к М. И. Цветаевой от 7 июня 1926 года).

45 В классическом стихе (в отличие от разговорной речи) такие звукосочетания обычно не об­ра­зуют сло­га: *Ок­****тябрь*** *уж на­сту­пил — уж роща отряхает...* (А. Пуш­кин, «Осень»); *...Летит штаброт­****мистр*** *на обед* (М. Лер­мон­тов, «Там­бов­ская каз­на­чейша»); *...Тор­жественно дер­жав­ный* ***Кремль*** *стоял...* (В. Жу­ков­ский, «Го­су­дарыне Вел. Кн. Александре Федо­ровне...»).

46 См., например: Безродный М. Конец цитаты. СПб., 1996, стр. 141—151. Ско­ро­говорка, между прочим, не терпит вчитывания в каждое отдель­ное слово. Пастер­на­ков­ские строки не предназначены для того, чтобы раз­гля­ды­вать их «под микро­ско­пом» и «считать зерна в мере хлеба» («Спекторский»), как я это делал в первой части статьи; «повышенная скорость чтецу уже задана, как и манера исполнения — „вза­хлеб”, преодолевая препятствия» (Безродный М., Указ. соч., стр. 149).

47 «Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 513.

48Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, стр. 57.

49Колмогоров А., Прохоров А. К основам русской классической метри­ки. —В кн.: «Содружество наук и тайны творчества». М., 1968, стр. 426 и др.

50 В этой строке аномальная форма причастия — *пренебрегнутые* вместо *прене­бре­женные* — образована от несуществующего глагола *пренебрегнуть*.

51 В дополнение к слоговым усечениям зарегистрирован единствен­ный слу­чай сло­го­вого наращения — в начале стихотворения «Будущ**ее**! Об­ла­ка встре­пан­ный бок!..» (<1931>; осталь­ные 23 строки — пра­вильный дактиль, пре­и­му­ще­ст­венно четырехстоп­ный).

52 Этот ритмический ход скрадывается размером: через одну чередуются трехстоп­ные строки с мужским окончанием и двустоп­ные строки с дак­ти­ли­че­ским.

53 Ср.: Колмогоров А., Прохоров А. Указ. соч., стр. 428 и др.

54 Ср.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, стр. 151, 152.

55См.: Тарановский К. Ф. О ритмической структуре русских двусложных раз­ме­­ров. — В кн.: «Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Ви­но­гра­дова». Л., 1971, стр. 426.

56Гаспаров М. Л. Указ. соч., стр. 92.

57См.: Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 319; Иванов Вяч. Вс. О при­менении точных методов в литературоведении. — «Во­просы литературы», 1967, № 10, стр. 117.

58См.: Ша­пир М. И. Указ. соч., стр. 105 — 107.

59Ср.: Гаспаров М. Л. Указ. соч., стр. 89, 91 — 92.

60Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 386.

61Цит. по тексту первой публикации: Гёте И.-В. Избранные произведе­ния. М., 1950, стр. 57.

62Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 413.

63См.: Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии, стр. 196.

64Гаспаров М. Л. Воспоминания о С. П. Боброве. — В кн.: «Блоковский сборник». Тарту, 1993, [вып.] XII, стр. 180. На исходе 20-х годов На­бо­ков обвинял Па­стер­на­ка в плохом знании русского языка и «чудовищной безграмотности» (Набо­ков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, ре­цен­зии. М., 1989, стр. 346, 386).

65Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 92.

66Редакция газеты «Литература и искусство» отвергла последнюю строфу стихо­тво­рения «Зима приближается» (1943):

И полные листьев колдобины,
И наше октябрьское имя
По нашей повадке особенной
Всего нам на свете родимей.

Пастернак со смехом писал В. Д. Авдееву 30 октября 1943 года: «Ко­нечно: „Всего нам на свете родимей” звучит несколько неестественно и не может за­глу­шить слышимого за ним: дороже (Всего нам на свете дороже). Но строчка: „И наши октябрьские рожи” была бы наверное нецензурна» (цит. по кн.: Пастер­нак Е. Борис Пастернак. Био­гра­фия. М., 1997, стр. 589).

67Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 92 (из письма к С. П. Боброву от 27 апре­ля 1916 года).

68 Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 238; ср. т. 4, стр. 785 — 786; Пастернак Б. Письма к ро­ди­те­лям и сестрам. Stanford, 1998, кн. I, стр. 110 — 111; и др.

69Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, стр. 228.

70Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 239 (из письма к М. Горькому от 7 ян­варя 1928 года).

71Поэтическое вдохновение автор «Доктора Живаго» понимал как покорство языку (см.: там же, 1990, т. 3, стр. 431).

72Там же, т. 5, стр. 338 (из письма к С. Д. и С. Г. Спас­ским от 30 апреля 1933 года).

73 В апреле 1924 года Пастернак жаловался сестре и зятю, что поэзия не дает средств к су­ще­ст­во­ванию: «<...> придется мне импровизацию сло­весную также оставить, как и форте­пьянную» (Пастернак Б. Письма к ро­ди­те­лям и сестрам, кн. I, стр. 26).

74Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 295; Пастернак Е. Борис Па­стернак. Материалы для биографии, стр. 505.

75 «Переписка Бориса Пастернака», стр. 436.

76Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 236 — 237.

77Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М., 1989, стр. 22.

78Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 397 — 399; ср. стр. 309 — 311.

79Там же, т. 5, стр. 197 (из письма к М. И. Цветаевой от 23 мая 1926 года).

80Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 281 — 282; ср. стр. 197; написано осенью 1929 года.

81«Переписка Бориса Пастернака», стр. 436.

82См.: Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. М., 1953, т. 27, стр. 159, 212 — 214 и др.

83«Переписка Бориса Пастернака», стр. 436.

84Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четы­рех десятилетий. Stanford, 1996, стр. 128; ср. стр. 132

85«Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 115; ср.: «Работа Бориса Пастернака над циклом „Начальная пора”». Публикация Е. В. Пастернак. — В кн.: «Русское и зарубежное язы­кознание». Алма-Ата, 1970, вып. 4, стр. 126 — 127; Флейшман Л. Борис Па­стер­нак в двадцатые годы. Mьnchen, [1981], стр. 92 — 112.

86Вильмонт Н. Указ. соч., стр. 184; ср. стр. 189.

87Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 282; ср. стр. 275 (из пись­ма к В. С. Поз­неру, осень 1929 года).

88 «Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 238 — 239.

89В XIX веке этот оборот был в ходу, например: «Го­во­рите без извилин, я так хочу» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1973, т. 5, стр. 229).

90Вильмонт Н. Указ. соч., стр. 147; ср. стр. 149, 167; «Воспоминания о Борисе Па­стер­на­ке», стр. 175.

91См.: «Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак». [М.], 1993, стр. 48, 68, 72.

92Там же, стр. 32; ср. стр. 76 (из письма к З. Н. Па­­стер­нак от 14 мая 1931 года).

93Пастернак Б. Письма к ро­ди­те­лям и сестрам, кн. II, стр. 116.

94Пастернак Е. Борис Па­стернак. Материалы для биографии, стр. 449.

95 Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 310; ср. т. 4, стр. 619 — 620 (из пись­ма к С. Д. Спасскому от 29 сентября 1930 года).

96 «Воспоминания о Борисе Пастер­на­ке», стр. 251.

97Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 3, стр. 434.

98Там же, стр. 435. О желании «сказаться без слов», одною «душой» писал Фет («Как мошки за­рею...»). Если это ведет к «немоте» не на словах, а на деле, тут дей­ст­вительно «кончается искусство», причем роль «почвы» и «судьбы» может быть очень ве­лика.

99См.: Пастернак Е. Борис Па­стернак. Материалы для биографии, стр. 623.

100«К переводам шекспировских драм. (Из переписки Бориса Пастернака)». — «Ма­стерство перевода. 1969». М., 1970, сб. 6, стр. 344 (из пись­ма Б. Л. Пастернака к М. М. Мо­розову о переводе «Гамлета», 15 июля 1942 года).

101Флейш­ман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы, стр. VI.

102 Там же.

103 Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 637; ср.: Гладков А. Указ. соч., стр. 186.

104Флейш­ман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы, стр. 322.

105Чтобы по достоинству оценить беспримерную дерзость поэта, его слова необ­хо­ди­мо соотнести с лозунгом, который на Первом съезде советских писателей (1934) вы­дви­нул Л. Со­болев и горячо поддержал Горький: «Партия и правительство дали пи­са­те­лю все, отняв у него только одно — право писать плохо» («Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенограф. отчет». М., 1934, стр. 225; ср. стр. 203 — 204).

106Пастернак Б. Собрание сочинений..., т. 4, стр. 637.

107Там же, т. 5, стр. 362 (из письма к О. М. Фрейденберг от 1 октября 1936 года). Па­стернак уничижительно высказывался об очень многих своих сочинениях, подвергая сомнению не только написанное ранее, но и то, что еще пред­сто­я­ло сделать: Па­стер­нак Б. Собрание сочинений..., т. 5, стр. 197; Пастернак Е. Борис Па­стернак. Мате­ри­алы для биографии, стр. 296 — 297, а так­же стр. 187, 344, 360, 382, 391, 413, 415, 444, 562, 647; Гаспа­ров Б. М. «Gradus ad Parnassum». (Само­со­вер­шен­ст­во­вание как ка­те­го­рия твор­че­ско­го мира Пастернака). — В кн.: «Быть знаменитым некра­сиво...». Па­стер­на­ков­ские чте­ния. М., 1992, вып. I, стр. 110 — 112; и др.

108 «За простоту и народность». — «Литературная газета», 1936, № 11, 16 февраля, стр. 1.

109Пастернак Б. Собрание со­чи­нений..., т. 4, стр. 637.