

Савелий Сендерович

## ФИГУРА СОКРЫТИЯ В ЛИРИКЕ ПОЗДНЕГО ПАСТЕРНАКА

Функции аллюзий, скрытых цитат, намеков на иные тексты и всего, что сегодня называется одним словом интертекстуальность, многообразны, но это не вопрос простой эмпирической конкретности – я склонен различать категории интертекстуальных функций, подобно тому как мы различаем категории тропов и фигур речи. Речь идет не о сведении к известным фигурам и тропам, а об аналогичной ситуации в области интертекстуальных референций, где имеют место своеобразные, ни на что другое не похожие фигуры. В мою нынешнюю задачу не входит теория интертекстуальности – я лишь намерен продемонстрировать один функциональный тип, впрочем, настолько своеобразный и отчетливый, что он должен подтвердить общую идею существования категорий, или фигур, интертекстуальности.

Наблюдения относятся к последней книге лирики Пастернака "Когда разгуляется", 1956–59 гг. Прежде, чем читатель начнет читать книгу, автор обращает его внимание на одну ее особенность. Этой цели служит эпиграф из Марселя Пруста:

Un livre est un grand cimetière  
où sur la plupart des tombes on ne  
peut plus lire les noms effacés.

Эпиграф ясно приглашает различать имена, которые не обозначены в тексте прямо, но чьи следы там должны быть: *les noms effacés*, стертые имена, которые *on ne peut plus lire*, невозможно более прочесть. Если этот эпиграф может быть прочтен как пост-текстуальное размышление, размышление по поводу характера уже написанных текстов, то первое же стихотворение книги выражает ту же мысль в качестве творческого намерения:

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути.  
В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте.  
До сущности протекших дней,

До их причины,  
До оснований, до корней,  
До сердцевины. [...]

О, если бы я только мог  
Хотя отчасти,  
Я написал бы восемь строк  
О свойствах страсти. [...]

Я вывел бы ее закон,  
Ее начало,  
И повторял ее имен  
Инициалы.

*Инициалы* – одно слово, которое образует здесь целый стих, – это еще один способ наименования непроизнесенных слов. Рифма *начало/инициалы* – которая при других обстоятельствах была бы просто банальна в силу заключенной в ней смысловой тавтологии – здесь оправдана ввиду контекстуального расширения понятия *инициалы* рядом с *начало*, которое в этом контексте означает 'принцип: феномен, лежащий в начале чего-то; основание'. Так что инициалы имен представлены как основания жизни. И Пастернак намекает, что он закодировал имена, которые несут на себе главные смысловые акценты книги, или, если угодно, жизни.

Откликнемся на авторское приглашение и попытаемся различить некоторые закодированные имена. Я не беру на себя задачи разгадать все такие имена – я ограничусь указанием на некоторые из них, поскольку они входят в особую весьма пастернаковскую интертекстуальную игру, которая меня сейчас интересует. Мое углубление в тексты будет также ограничено этой же задачей.

1. Начну с ясно выраженного случая. В стихотворении "Трава и камни" имя одного поэта названо прямо – это Адам Мицкевич (436):

### Трава и камни

С действительностью иллюзию,  
С растительностью гранит  
Так сблизили Польша и Грузия,  
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье  
Им милости возвещены

Землей – в каждой каменной трещине,  
Травой – из-под каждой стены.

И те обещанья подхвачены  
Природой, трудами их рук,  
Искусствами, всякою всячиной,  
Развитьем ремесл и наук.

Побегами жизни и зелени,  
Развалинами старины,  
Землей в каждой мелкой расселине,  
Травой из-под каждой стены.

Следами усердья и праздности,  
Беседою, бьющей ключом,  
Речами про разные разности,  
Пустой болтовней ни о чем.

Пшеницей в полях выше сажени,  
Сходящейся над головой,  
Землей – в каждой каменной скважине,  
Травой – в половице кривой.

Душистой густой повиликою,  
Столетьями вверх по кусту,  
Обившей былое великое  
И будущего красоту.

Сиренью, двойными оттенками  
Лиловых и белых кистей,  
Пестреющей между простенками  
Осыпавшихся крепостей.

Где люди в родстве со стихиями,  
Стихии в соседстве с людьми,  
Земля – в каждом каменном выеме,  
Трава – перед всеми дверьми.

Где с гордою лирой Мицкевича  
Таинственно слился язык  
Грузинских цариц и царевичей  
Из девичьих и базилик.

В биографических записках "Люди и положения", написанных одновременно с началом работы над книгой "Когда разгуляется", читаем:

Полная мистики и мессианства символика народных преданий, располагающих к жизни воображением и, как в католической Польше, делающая каждого поэтом. (т. 2, 270)

Здесь Мицкевич не назван, но мы находим здесь определение его поэзии, а также анаграмматический намек: "Полная мистики и мессианства символика народных преданий" – *Мицкевич Адам*. В стихотворении, как мы видели, имя Мицкевича названо прямо и помещено в похожем контексте. Сравнение с прозаическим текстом интересно, поскольку показывает, что польский элемент здесь используется как некий мифологический мотив. И в самом деле, Польша упоминается в стихотворении наряду с Грузией – как два родственных феномена:

С действительностью иллюзию,  
С растительностью гранит  
Так сблизили Польша и Грузия,  
Что это обеих роднит.

В отношении имен здесь есть заметная асимметрия: польское имя названо, грузинское – нет. И это ведет нас прямо к распознанию другого имени – скрытого в стихотворении. В нем не названо грузинское имя, но оно анаграмматически закодировано в нем. Давайте вслушаемся в начальные стихи трех четверостиший:

*Побегами жизни и зелени...*

*Пищеницей в полях выше сажени...*

*Душестой густой повиликою...*

*Паоло Яшвили* – в трех началах, если угодно, инициалах катренов все усиливающимся эхом отдается имя Паоло Яшвили, грузинского поэта, друга Пастернака, покончившего жизнь самоубийством в годы великих чисток. Дело в том, что имя Паоло Яшвили – это больше, чем догадка: цитированные мною прозаические строки о Польше появляются посреди главы, посвященной Паоло Яшвили, где его имя выражено прямо, причем упоминание о Польше появляется как попутное и неожиданное сравнение. У меня нет ответа на вопрос, почему Пастернак перевернул ситуацию в стихотворении и утаил имя Паоло Яшвили – быть может, стихотворение было написано раньше 1956 г.? а может быть, такова была повелительная сила фигуры сокрытия, которую поэт выработал? – во всяком случае, эта фигура здесь проявляется с очевидностью. Она заключается не просто в том, что некоторое имя оказывается анаграмматически закодированным, а в том, что оно, будучи закодировано, появляется к тому же как бы позади другого имени – в тексте прямо названного, в данном случае позади имени Адама Мицкевича, как бы в его тени, под его прикрытием. Перехожу к случаям менее очевидным и более интересным.

## 2. Открываем стихотворение "Стога":

## Стога

Снуют пунцовые стрекозы,  
Летят шмели во все концы.  
Колхозницы смеются с возу,  
Проходят с косами косцы.

Пока хорошая погода,  
Гребут и ворошат корма  
И складывают до захода  
В стога, величиной с дома.

Стог принимает на закате  
Вид постоянного двора,  
Где ночь ложится на полати  
В накошенные клевера.

К утру, когда потемки реже,  
Стог высится, как сеновал,  
В котором месяц мимоезжий,  
Зарывшись, переночевал.

Чем свет телега за телегой  
Лугами катится впутьмах.  
Наставший день встает с ночлега  
С трухой и сеном в волосах.

А в полдень вновь синеют выси,  
Опять стога, как облака,  
Опять, как водка на анисе,  
Земля душиста и крепка.

Поэтическая история мотива стога идет в русской литературе, кажется, от Тургенева. В "Отцах и детях" есть такой пассаж:

А я думаю: вот я лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки! (И.С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 3, М., 1954, 291–292)

Мотив был подхвачен Фетом в стихотворении "На стоге сена ночью южной...":

На стоге сена ночью южной  
Лицом ко тверди я лежал,  
И хор светил, живой и дружный,  
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,  
Безвестно уносилась прочь,  
И я, как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?  
Казалось, будто в дланях мощной  
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,  
В которой с каждым я мгновеньем  
Все невозвратнее тону.

Стихотворение Пастернака не просто подхватывает мотив *стога*, но подхватывает его именно в качестве поэтического мотива, то есть в том же метрическом оформлении – в ямбическом четырехстопнике и в катренах, построенных на чередовании мужских и женских окончаний. Фетовский импульс может быть услышан в стихотворении Пастернака.

Но если присмотреться повнимательней, то стихотворение Пастернака довольно далеко от космического и мистического чувства Фета: оно сочетает очень заземленное восприятие реальности колхозной жизни с восприятием природы, которое помогает чувству принятия этой реальности и добавляет чувство жизненного здоровья и оптимизма, как бы навеянного этой реальностью. Есть в этом стихотворении нечто, что даже во времена сталинизма заслужило название "бодречества", – некий искусственно возбуждаемый в себе оптимизм. Показательно, что в то время, как Фет говорит о ночном опыте, Пастернак только упоминает заход солнца и задерживает свое внимание на утре – с его традиционными жизнеутверждающими, оптимистическими коннотациями. Тогда как Фет передает свой внутренний опыт, Пастернак выступает в роли объективного наблюдателя. Коллективистическое сознание даже диктует модификацию мотива, сказавшуюся в заголовке: у Пастернака не "Стог", а во множ. числе – "Стога".

Итак, если Пастернак и подхватывает мотив Фета в его поэтической плоти, вариация, которую он разрабатывает, протекает в совершенно другой тональности. Поразительно, как один и тот же размер звучит задумчиво у Фета и энергично у Пастернака. Фактически у Пастернака сколько-нибудь смысловая связь с Фетом отсутствует. Нет присоединения к нему, но нет и диалога – Пастернак просто идет по другому пути, лепит другой образ, используя Фета как глину.

Но в стихотворении Пастернака в тени этого обстоятельства есть другая отсылка, которая подразумевает диалог. Космическое, трансцендентально-мистическое стихотворение Фета получило ответ в 1922 г. в лихорадочно личностной и экстатически трагической двойчатке стихотворений О. Мандельштама "Я не знаю, с каких пор..." и "Я по лесенке приставной...":

Я не знаю, с каких пор  
Эта песенка началась –  
Не по ней ли шуршит вор,  
Комариный звенит князь?

Я хотел бы ни о чем  
Еще раз поговорить,  
Прошуришать спичкой, плечом  
Растолкать ночь – разбудить.

Приподнять, как душный стог,  
Воздух, что шапкой томит.  
Перетряхнуть мешок,  
В котором тмин зашил,

Чтобы розовой крови связь,  
Этих сухоньких трав звон,  
Уворованная нашлась  
Через век, сеновал, сон.

\* \* \*

Я по лесенке приставной  
Лез на всклоченный сеновал, –  
Я дышал звезд млечных трухой,  
Колтуном пространства дышал.  
И подумал: зачем будить  
Удлиненных звучаний рой,  
В этой вечной склоке ловить  
Эолийский чудесный строй?  
Звезд в ковше Медведицы семь,  
Добрых чувств на земле пять.

Набухает, звенит темь,  
И растет и звенит опять.

Распряженный огромный воз  
Поперек вселенной торчит,  
Сеновала древний хаос  
Зашекочет, запорошит.

Не своей чешуей шуршим,  
Против шерсти мира поем.  
Лиру строим, словно спешим  
Обрасти косматым руном.

Из гнезда упавших щеглов  
Косари приносят назад, —  
Из горящих вырвусь рядов  
И вернусь в родной звукоряд,

Чтобы розовой крови связь  
И травы сухорукий звон  
Распростились: одна скрепясь,  
А другая — в заумный сон.

Между стихотворением Пастернака и диптихом Мандельштама формальной связи нет, мандельштамовское стихотворение о *сеновале*, не о *стоге*; его метрический характер не только иной, но он относится к другой метрической системе. И тем не менее в стихотворении Пастернака есть сигналы, безошибочно отсылающие нас к Мандельштаму. Первый — это переход от *стога* к *сеновалу*: "Стог высится, как сеновал". Причем *сеновал* появляется здесь в составе сравнения, тогда как у Мандельштама *стог* появляется именно таким образом: "Приподнять, как душный стог, Воздух...". И в том же самом четверостишии появляется, если и не вполне анаграмма, то тем не менее все же знакомый звук:

К утру, когда потемки реже,  
Стог высится, как сеновал,  
В котором месяц мимоезжий,  
Зарывшись, переночевал.

Прислушаемся еще раз: *Месяц мимоезжий* — не *Ося ли Мандельштам?* Если этот след кажется слишком бледным, чтобы принять его всерьез, то заметим, что он поддержан прямым отражением Мандельштама в следующих строках:

Наставший день встает с очлега  
С трухой и сеном в волосах. —

Вспомним мандельштамовский мотив из той двойчатки, что идет вслед Фету:

*Я дышал звезд млечных трухой*

Я полагаю, что таким образом отсылка к Мандельштаму может считаться установленной. Это отсылка не просто к другому тексту, а к другому поэту или через текст – к имени с его контекстом.

В чем суть этой отсылки? Я думаю, что она имеет полемический характер. Не только, что страстно персоналистические стихи Мандельштама получают ответ Пастернака в коллективистском ключе, но важнее, что поэт сеновалы был озабочен восстановлением своих связей по крови. Конец первого из двух стихотворений:

Чтобы розовой крови связь,  
Этих сухоньких трав звон,  
Уворованная нашлась  
Через век, сеновал, сон.

Конец второго стихотворения:

Чтобы розовой крови связь  
И травы сухорукий звон  
Распростились: одна скрепясь,  
А другая – в заумный сон.

Именно этой мечте Мандельштама Пастернак противопоставляет реальность общества, его окружающего, к связи с которым он стремится.

Подытожим ситуацию. Глубинное содержание стихотворения Пастернака составляет полемика с Мандельштамом, но она находится в тени очередной ссылки на Фета, в ассоциации с ним по семантическим и метрическим признакам. Что здесь важно, так это, что Фет здесь присутствует в своей поэтической плоти, но без души и без имени. Это имя и облик Мандельштама закодированы в стихотворении, а полемика с ним составляет *телос стихотворения*. Именно эта референциальная двойственность – ощущимое, очевидное вариативное следование за одним поэтом и наряду с этим тонкая, менее очевидная ориентация на другого, так что этот другой одновременно и указан и скрыт в тени первого – составляет в данном случае особенность пастернаковской интертекстуальной фигуры. Хотя в более общем случае, как мы увидим, это не обязательно должен быть поэт.

3. Есть в книге и стихотворение, которое несет в себе очевидную ссылку на Мандельштама – это "Хлеб" (432):

### Х л е б

Ты выводы копишь полвека,  
Но их не заносишь в тетрадь,  
И если ты сам не калека,  
То должен был что-то понять.

Ты понял блаженство занятий,  
Удачи закон и секрет.  
Ты понял, что праздность – проклятье  
И счастья без подвига нет.

Что ждет алтарей, откровений,  
Героев и богатырей  
Дремучее царство растений,  
Могучее царство зверей.

Что первым таким откровеньем  
Остался в сцеплены судеб  
Прапращуром в дар поколеньям  
Взращенный столетьями хлеб.

Что поле во ржи и пшенице  
Не только зовет к молотьбе,  
Но некогда эту странницу  
Твой предок вписал о тебе.

Но это и есть его слово,  
Его небывалый почин  
Средь круговорещенья земного,  
Рождений, скорбей и кончин.

Формально стихотворение адресовано поэтом самому себе; в то же время здесь нетрудно узнать эхо Мандельштама – а именно последнего из его "Восьмистиший" (1933–35):

И я выхожу из пространства  
В запущенный сад величин,  
И мнимое рву постоянство  
И самосознанье причин.  
И твой, бесконечность, учебник  
Читаю один, без людей –  
Безлистенный, дикий лечебник, –  
Задачник огромных корней.

Размер тот же самый и тема та же самая: отношение к миру. Но у Мандельштама имеет место своеобразная *Naturphilosophie*, чувство одиночества и желание вырваться из существования здесь-и-сейчас с помощью природы, то есть его *Naturphilosophie* – это своеобразная анти-*Kulturphilosophie*, а у Пастернака этому противопоставлена привязанность к этой окружающей жизни посредством некой *Kulturphilosophie*, согласно которой культура как область причастности индивида к коллективу, к общей работе народа представлена культурой хлеба – наиболее древней культурой, которая пришла из природы, но является результатом культивации и приобщает человека к циклической жизни природы, к жизни, которая состоит из рождения, смерти и регенерации (если угодно, воскресения). Таким образом, хлеб примиряет поэта с реальностью жизни и сознанием ее детерминированности – как раз то, что Мандельштам отрицает. Тогда как Мандельштам говорит:

И я выхожу из пространства  
В запущенный сад величин,  
И мнимое рву постоянство  
И самосознанье причин, –

Пастернак подхватывает и продолжает ту же самую цепочку рифм: к рифме Мандельштама *величин/причин* он добавляет: *почин/кончин* – чем и заканчивает стихотворение и говорит при этом о пространстве культивированных полей, которое приглашает его и включает в удовлетворительное круговращение "Рождений, скорбей и кончин". Заметим, что иудейская тема – сквозная в "Восьмишиях" Мандельштама. Это проблема еще далеко не распутанная, но на полемику с Пастернаком как раз на иудейскую тему, содержащуюся в "Восьмишиях", указала Н. Поллак (Nancy Pollak, *Mandelstam the Reader*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, ch. 3, в печати). Перед нами один, видимо, последний эпизод из длительного спора поэтов об отношении к своему двойному – еврейскому и русскому – наследию, эпизод, свидетельствующий, что Пастернак не мог прекратить этот спор и после смерти Мандельштама.

Но не имя Мандельштама закодировано в тексте этого стихотворения, а имя другого поэта. Оно закодировано не в форме анаграммы, как этого ожидал бы искушенный литературовед, но другим – смелым и оригинальным способом, что так соответствует его десигнату: оно находится прямо на виду. Мотив хлеба в стихотворении не исчерпывается значением п्रаотцовской культуры по отношению ко всем культурам и к самой Культуре – рядом с этими значениями находится отеческая и основополагающая фигура Хлеб-никова. Это Хлебников создал мир, в котором смешаны языческие славянские божества и восточный мистицизм, герои эпической

поры, одушевленные растения и экзотические животные, о которых идет речь в стихотворении Пастернака. Это он, Хлебников, наблюдал рождение, жизненные передряги и смерть без традиционных скорби, или ужаса, или протеста, но отстраненно, созерцательно, в том же духе, как любые малые подробности жизни. Вряд ли кто-либо, кроме Хлебникова, соответствует этому описанию. Пастернак сделал то, что сам Хлебников приглашал сделать:

Имя прочтите мое, темное, как среди звезд Нева,  
Среди клюкву смерти проливших за то, чему имя старинное  
"родина".

...  
Сейчас все чары и насморк,  
И даже брашина,  
А там мне не будет страшно.  
— На смерть!

("Веко к глазу прилепленно приставив...", 1916)

Пастернак прочел имя Хлебникова. Трудно не увидеть Хлебникова позади этих строк Пастернака:

Что ждет алтарей, откровений,  
Героев и богатырей  
Дремучее царство растений,  
Могучее царство зверей.  
Что первым таким откровеньем  
Остался в сцепленьи судеб  
Прапрацуром в дар поколеньям  
Вращеный столетьями хлеб.

...  
Что это и есть его слово,  
Его небывалый почин  
Средь круговорещья земного  
Рождений, скорбей и кончин.

Если полемику с Мандельштамом считать здесь установленной, то в этом контексте ему, Мандельштаму, противопоставлен, конечно же, не хлеб, а другой поэт — Хлебников. Стих: "Что это и есть его слово" — произнесенный о хлебе — в этом случае не метафора, ибо Пастернак принимает Хлебникова как культуру, от которой его культура — а в конечном счете, он сам как самоопределяющееся культурное существо (важная для него с юных лет концепция) — ведет свое происхождение.

Насколько я сегодня понимаю, Пастернак спорил с Мандельштамом с помощью Хлебникова. Хлеб в качестве предка, праотца, *прапрацура*, по слову Пастернака, культуры, которая есть также слово ("это и есть его

слово"), напоминает о стихотворении Мандельштама, написанном за 20 лет до пастернакова "Хлеба", – "Не у меня, не у тебя, у них Вся сила окончаний родовых" (1936), которое, по мнению моей коллеги Нэнси Поллак, было в свою очередь ответом на стихотворение Пастернака "Все наклоненья и залоги" (1936) (Nancy Pollak, Op. cit., ch. 3, в печати). Если я на верном пути, то здесь находит свое объяснение факт сокрытия имени Хлебникова, что иным образом трудно понять. Это контекст, в котором Пастернак привлекает имя Хлебникова, делает его подходящим объектом для сокрытия, ибо только оно указывает на суть полемики с Мандельштамом. Один поэт еврейского происхождения адресуется к другому поэту того же происхождения с тем, чтобы отклонить его позицию отчужденности от общества, в котором он находится, и объявить о своей верности адоптированной культуре – тут-то он и называет имя выбранного им для себя культурного предка. Называя, впрочем, затеняет.

4. Я закончу рассмотрением наиболее известного стихотворения книги – "Быть знаменитым некрасиво...", в котором находит свое продолжение тема, обнаруженная в предыдущих двух стихотворениях:

Быть знаменитым некрасиво.  
Не это подымает ввысь.  
Не надо заводить архива,  
Над рукописями трястись.

Цель творчества – самоотдача,  
А не шумиха, не успех,  
Позорно, ничего не знача,  
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,  
Так жить, чтобы в конце концов

Привлечь к себе любовь пространства,  
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы  
В судьбе, а не среди бумаг,  
Места и главы жизни целой  
Отчеркивая на полях.

И окунаться в неизвестность,  
И прятать в ней свои шаги,  
Как прячется в тумане местность,  
Когда в ней не видать ни зги.

Другие по живому следу  
 Пройдут твой путь за пядью пядь,  
 Но пораженья от победы  
 Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой  
 Не отступаться от лица,  
 Но быть живым, живым и только,  
 Живым и только до конца.

Это не просто стихотворение, а своего рода манифест. В одном из черновиков оно и имело название "Верую". Стихотворение это трудное: оно содержит утверждения, которые нельзя понять из них самих. Что значит "Быть знаменитым некрасиво"? Почему "пораженья от победы Ты сам не должен отличать"? Придумать рациональные ответы на эти вопросы нетрудно, но спешу уверить, что наши собственные объяснения этих утверждений — даже если они нам кажутся интуитивно достоверными — будут неверны в пастернаковском контексте. Это не самоочевидные истины, а утверждения, смысл которых существует во вполне определенном контексте, который нужно четко распознать. Стихотворение датировано 5 мая 1956 г. Это важно, поскольку той же весной Пастернак начал работать над своей второй автобиографией "Люди и положения". В одной из первых глав он говорит об одном из решающих поэтических влияний его жизни — о Райнера-Марка Рильке. Он также включает в качестве отдельной главки свои переводы из немецкого поэта. Один из них называется "Созерцание" (у Рильке "Der Schauende", *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 359):

#### Der Schauende

Ich sehe den Bäumen die Stürme an,  
 die aus laugewordenen Tagen  
 an meine ängstlichen Fenster schlagen,  
 und höre die Fernen Dinge sagen,  
 die ich nicht ohne Freund ertragen,  
 nicht ohne Schwester leben kann.

Da geht der Sturm, ein Ungestalter,  
 geht durch den Wald und durch die Zeit,  
 und alles ist wie ohne Alter:  
 die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,  
 ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Wie ist das klein, womit wir ringen,  
 was mit uns ringt, wie ist das groß;

ließen wir, ähnlicher den Dingen,  
uns *so* vom großen Sturm bezwingen, –  
wir würden weit und namenlos.

Was wir besiegen, ist das Kleine,  
und der Erfolg selbst macht uns klein.  
Das Ewige und Ungemeine  
*will* nicht von uns geboren sein.  
Das ist der Engel, der den Ringern  
des Alten Testaments erschien:  
wenn seiner Wiedersacher Sehnen  
im Kampfe sich metallen dehnen,  
führt er sie unter seinen Fingern  
wie Saiten tiefer Melodien.

Wen dieser Engel überwand,  
welcher so oft auf Kampf verzichtet,  
*der* geht gerecht und aufgerichtet  
und groß und jener harten Hand,  
die sich, wie formend, an ihn schmiegte.  
Die Siege laden ihn nicht ein.  
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte  
von immer Größerem zu sein.

Вполне очевидно, что "Быть знаменитым некрасиво" это отзыв на стихотворение Рильке – отзыв сознательный.

Итак, уже первая строка стихотворения предлагает высказывание, истинность которого не вполне самоочевидна. Смысл этого высказывания раскрывается в контексте стихотворения Рильке. Быть знаменитым некрасиво – потому что Was wir besiegen, ist das Kleine, und der Erfolg selbst macht uns klein ('Мы побеждаем малое, и самый успех умаляет нас'), как показал Рильке. Эта мотивировка у Пастернака отсутствует, но она подразумевается. То есть Рильке в качестве контекста здесь необходим.

Строчка Пастернака "Привлечь к себе любовь пространства", которая звучит у него таинственно, если не мистически, на самом деле является титром под картиной, написанной Рильке. Вот как она звучит в переводе Пастернака:

Сквозь рощу рвется непогода,  
Сквозь изгороди и дома,  
И вновь без возраста природа,  
И дни, и вещи обихода,  
И даль пространств, как стих псалма.

Как мелки с жизнью наши споры,  
Как крупно то, что против нас.

Когда б мы поддались напору  
Стихии, ищущей простора;  
Мы выросли бы во сто раз.

Таким образом, пространство (*die Landschaft* у Рильке) является атрибутом природы (*alles* у Рильке) и соответствует выражению чувства Божественного.

Но сколько бы мы не комментировали отдельные выражения, смысл их не может быть вполне понят по отдельности – все они и у Рильке и, следовательно, у Пастернака зависят от той центральной ситуации, которая названа только у Рильке. Это эпизод борьбы праотца Иакова (вспомним *працуру* из предыдущего стихотворения) с ангелом на пути из Мессопотамии в Ханаан. Если стихотворение Пастернака – это комментарий к стихотворению Рильке, то стихотворение Рильке – это комментарий к этому библейскому эпизоду. Исход борьбы Иакова был неоднозначным: он не победил ангела, но и не был побежден им, хотя ангел сломал его бедро. Это именно перед лицом признания поражения от ангела любая победа становится ничтожной, и именно это обстоятельство дает нетривиальный смысл строке Пастернака "Быть знаменитым некрасиво", которая вне этого контекста звучит едва ли не по-северянински.

Итак, пастернаково "Быть знаменитым некрасиво..." не читаемо без "*Der Schauende*" Рильке. Но это никак не ответ Рильке. Здесь нет ничего диалогического. Это факт помещения себя в контекст Рильке, который в свою очередь поместил себя в ветхозаветный контекст. Это факт признания колossalного превосходства этих контекстов – акт смирения духа, искупающий самую попытку равенства или соревнования, и без намерения преобразовать их ценности. Пастернаковская стенограмма ситуации, указанной у Рильке и в книге *Бытия*, напоминает скорее отношение естественного языка к природе: язык не повествует природу, он только отсылает – сознательно и намеренно – к ее реалиям. Рильке и Библия – это та природа, то пространство, в котором стихотворение Пастернака живет. Иными словами, Пастернак смиренno – но не без демонстрации своей силы – подчиняет себя Божественному пространству и ангелу Райнеру-Мария. Вспомним Первую и Вторую Дuinские Элегии: "*Jeder Engel ist Schrecklich*".

Но это не все. Подчинив себя превосходящим стихиям, Пастернак не выдает своего референциального контекста – он скрывает его. Это скрытие может быть понято в виде другого сокрытия, которое составляет телос этой всей референциальной головоломки. Это телеологическое сокрытие касается имени – в частности, как об этом предупреждает эпиграф к книге. Главный эпизод, на котором зиждится вывод Пастернака о ненужности различения победы и поражения, находится в *Бытии* 32 –

это история борьбы Иакова с ангелом: он был побежден, его ребро было сломано, но само это поражение стало его победой; в результате этой борьбы Иаков получил другое имя – *Израиль*; смысл этого имени: 'Боровшийся с Богом'; и он стал основоположником народа, носящего его имя. Рильке в своей определенной ссылке на этот эпизод не называет имени – он только говорит о дер Рингер дес Алтен Тестаментс, ветхозаветном борце. Пастернак даже не упоминает о Ветхом Завете, но он отсылает к Рильке, который делает это. Но и Рильке не называет имя – только ситуацию. Поэтому отсылка к Рильке с необходимостью заключает в себе вторую отсылку – к Ветхому Завету, где имя Израиля произнесено. Это имя, которое было табу не только в пастернаковское время, но в еще большей степени для Пастернака самого, скрыто у него в качестве интертекстуальной отсылки второго порядка, находится в тени другой, невинной отсылки.

Не только эпиграф свидетельствует о том, что функция интертекстуальной референциальной системы у Пастернака – это сокрытие имени. "Доктор Живого", который заканчивался в то же время, когда начиналась книга "Когда разгуляется", содержит эпизод, где друг Живаго, Михаил Гордон, еврей, находит, что его народ был побежден историей и что настало ему время отказываться от своего имени: "Не называйтесь как раньше" – обращается он к детям Израиля. Замечателен этот упор на названии, на имени. Связь стихотворения и этого эпизода в романе вряд ли может быть оспорена. Заметим, однако, что эта связь звучит диссонансом. Впрочем, диссонансы не были одиозны для ученика Скрябина.

*Примечание.* У меня нет оснований думать, что Пастернак знал древний источник той идеи, которую он сформулировал в первом стихе (хотя что касается знаний Пастернака в области иудаизма, тут может оказаться больше, чем мы предполагаем, ибо это как раз то, что он стремился держать невидимым). Это ранний раввинистический трактат "Авот", где в гл. 1, мишне 13, приводятся слова Гилеля: "Негад шма, овад шма": "Кто пытается сделать свое имя более значительным, погубит свое имя".

Я надеюсь, что не прошло незамеченным, что в трех стихотворениях из четырех, рассмотренных мною, Пастернак применяет фигуру сокрытия в одной и той же связи – в связи с проблемой своего происхождения, что и обнаруживает ее необходимость, поскольку это была для него болезненная проблема.

#### *Заключительные замечания.*

Практика называния неназванного имени не такая уж редкость в поэзии, как и не редкость анаграмматические зашифровки имен. Богата

расшифровками анаграмм готовящаяся к печати книга Б.А. Каца "Музыкальные ключи к русской поэзии" (С.-Петербург: Композитор, 1995), с отрывками из которой автор меня любезно познакомил. И.П. Смирнов в замечательно богатой книге "Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака)", *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 17, 1985, показал тенденцию Пастернака прибегать более чем к одному антецеденту. Он проанализировал функции этих множественных отсылок по отношению друг к другу и пришел к следующему выводу: Пастернак зачастую отсылает к двум источникам, более раннему и более позднему, причем происходит "замещение старшего текста младшим" (47). (Замечу по этому случаю: в этом обстоятельстве есть иконическое отражение того, как христианство представляет себя в своем отношении к иудаизму.) Смирнов также говорит о "неотмеченном и отмеченном элементах интертекстуальной оппозиции" (128). Но есть у Смирнова и несколько другой вывод: "По ходу конструктивной интертекстуальности Пастернак стремится совместить контрастирующие антецеденты" (192). Он в общем делает наблюдения о различных формах интертекстуальности у Пастернака. Его наблюдения отлично согласуются с моими. Я, однако, описал один очень специальный вид интертекстуальной референции у Пастернака. Речь идет о сокрытии имени, которое все же закодировано в тексте самыми различными способами – анаграмматически, гомофонически или попросту намеком, аллюзией. Это, собственно, феномен интертекстуальности с *сокрытием* имени. Причем имеют место два уровня референции: первый, как правило, довольно ясный, затеняет второй, к которому ведет гораздо более трудный путь. Это выражение противоречивого желания обнаружить нечто, несмотря на намерение его же скрыть. Я полагаю, что это указание/сокрытие имени не является случаем эзопова языка. Здесь совсем другая ситуация, суть которой по всей видимости может быть описана на языке психоанализа. Это одновременное действие репрессии и экгибиционистического импульса, включенного в процесс сублимации и преобразованного в нем в глубинное поэтическое выражение. Довольно ясно, что у Пастернака в основе обращения к фигуре сокрытия лежит отношение к отцу, или, если угодно, к Отцу – отношение, которое пересекается с заповедью-запретом: "Не произноси имени Господа Б-га своего всуе" (Второзаконие 5, 11). Парадоксальным образом Пастернак соблюдает традицию предков, от которой всю жизнь стремится отказаться. Но эти проблемы находятся за пределами моих сегодняшних намерений.