

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звуко-символизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Фёдора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Володинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

ЭСТЕТИКА НЕБРЕЖНОСТИ В ПОЭЗИИ ПАСТЕРНАКА (Идеология одного цигуолекта) ¹

...А ты прекрасна без извилин...

Много лет назад Уильям Эмпсон, незаурядный английский поэт и филолог, расценил семантическую неопределенность (*ambiguity*) как неотъемлемое свойство поэзии (Empson 1930, 114) ². В последнее время интерес к поэтической неоднозначности растет и у российских лингвистов: недавно специальное исследование ей посвятил Н. В. Перцов (2000; Зализняк Анна 1998). В своей книге и в предшествующих статьях я тоже обращался к этой теме (Шапир 2000, 12–19 и др.). Но до сих пор филологи сосредоточивались главным образом на преднамеренном двоении смыслов; что же касается двусмысленностей произвольных (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» позво-

ляет 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 всегда надежно отличается от ненамеренного: в душе писателя мы читать не умеем, но попытаемся его понять — обязаны³.

Явление, о котором пойдет речь, еще не имеет адекватного терминологического выражения. В арсенале испытанных средств филологического метаязыка наиболее подходящим к случаю 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 произвольно, когда увлечение главной задачей заслоняет «отдельные детали». «Явления <авторской> г<глухоты>, — продолжает Квятковский, — свойственны не только рядовым писателям, но и большим мастерам» (1966, 10). Он приводит примеры из Пушкина, Лермонтова, Плещеева, Фета, Маяковского, Багрицкого и Уткина. Завершается статья указанием на то, что к «<авторской> г<глухоте> можно отнести явления *сдвига*», и ссылками на тематически близкие статьи: «Амфиболия», «Анаколуф», «Солецизм» (Квятковский 1966, 10–11; ср. Горький 1949–1955, 24: 414).

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, в том числе у классиков (причем у некоторых особенно часто). Вместе с тем 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, подвигают меня на поиски иных терминологических обозначений⁴.

В ряду отсылочных статей, поименованных Квятковским, к спонтанной двусмысленности относится единственное понятие — «сдвиг» (1966, 254 сл.). Перед «авторской глухотой» оно имеет то преимущество, что, благодаря своей «нейтральной» внутренней форме, не обречено быть окрашенным эмоционально.

Плохо, однако, что оно приложимо исключительно к случаям омофонии, когда возможно смысловое переразложение (*шумы волнами, Рона* → *шумы, волна Мирона; со сна садится* → *сосна садится; с свинцом в груди* → *с винцом в груди* и т. д.). Мне же предстоит говорить о сдвигах не фонетической, а лексико-фразеологической, грамматической и стилистической природы. Поэтому, испытывая нужду в термине, покрывающем всю область обсуждаемых явлений, может быть, сто́ит ввести неологизм *метакинез*⁵.

И последнее. Мне придется 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 официального быта» (Шапир 2000, 31–32 и др.). Характер различий варьирует от автора к автору и от направления к направлению, а 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 нарочитости (Кнорина 1982, 242): 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 кодифицироваться грамматикой и словарем.

* * *

Начну с амфиболии, вынесенной в эпиграф:

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

(Пастернак 1990, 1: 356)⁶

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 восемьдесят 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). Еще меньше дает биографический контекст. Процитированные строки, написанные в 1931 г., были адресованы Э. Н. Нейгауз. Красоту ее признавали все, однако некоторые счи-

тали ее не слишком умной: по словам современницы, «она не была человеком ни большого ума, ни большого сердца» (Черняк 1993, 137) ⁷.

Многих поклонников Пастернака смущает строфа:

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роца сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятие
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 Аполлона Григорьева: <...> Хотел сорвать я жадно покрывало // С закутанной в плащ бархатный жены («Venezia la bella», 1857) ⁸.

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 стремленье шеи любящим свернуть ⁹.

Вряд ли это иносказание («страсть затмевает разум»). Но если и так, двусмысленность всё равно остается из-за гротескной гиперболы в окружении натуралистических подробностей (Пастернак 1990, 1: 420): *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» (Гоголь 1937–1951, VI: 9).

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 изделие,
Кладет под долото
Твои мечты и цели.

«Счастлив, кто целиком...», 1936

Если речь идет о готовом *изделе*, то *мечты и цели* метонимически 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 «клеветает на советский народ», — резюмировал В. П. Ставский, возглавлявший в те годы Союз писателей СССР (Доклад Ставского, 1). Поэт принужден был оправдываться. Он исходил из того, что *изделе* — не объект, а субъект творчества (*мечты и цели* метонимически называют самого художника). В строфе, «вызвавшей нарекания», «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» (Пастернак 1937, 5; Флейшман 1984, 382–386).

Двусмысленные обмолвки попадают 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 не прожить, не выстрадать, но бумагу испиши во что бы то ни стало: трудно иначе интерпретировать буквальный смысл этих слов, противоположный авторскому замыслу¹⁰. 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 // Задрал 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 «Сказке» (1953) тоже не всё гладко с физиологией:

Туловище змея,
Как концом бича,
Поводило шеей
У ее плеча.

Даже в сказке нелегко представить себе туловище, которое поводит шеей. А разглядеть в этом синекдоху (*туловище змея* вместо *змеи*) мешает структура предложения, где синтаксически противопоставлены названия разных частей тела¹¹.

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

В первой главе «Спекторского» есть предложение, которое граничит с бессмыслицей: *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 дубове,
Блистал слюдой, переливался льдом,
И целым бором ели, сдвинув брови,
Брели на полузанесенный дом.

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

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 изъясил, но оставил другую, где *волокита* паронимически замещает *прово́лочку*:

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 чем¹².

Примеры 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 маловероятно, чтобы при жизни Самарин в этом парке *послужил* — не садовником же, в самом деле!

В стихотворении «Смелость» (1941) *жажда* и *глаз* простреливают *бока*. Это катахреза (внутренняя форма тропов вступает в конфликт с контекстом):

И не только жажда мщенья,
Но спокойный глаз стрелка,
Как картонные мишени,
Пробивал врагу бока.

Продырявить картонные мишени глазу не проще, чем бока.

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 слова¹³.

В «Зимних праздниках» (1959) наряжают елку, но автору *Всё ещё кажется дерево // Голым и полуодетым*. Что называется, либо — либо: качества, которые поэт мыслил разделенными во времени (‘сперва голым, потом полуодетым’), в тексте предстают как одномоментные.

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 семящейся 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; уро-

вень', но и тем, что русское *уровень* называет также прибор (ватерпас). 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' (то есть *нивелир* тут — что-то вроде среднего уровня или общего места¹⁴).

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

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

Миро — 'благовонное масло'; ни ноги, ни другую часть тела *обмыть* им невозможно. Все омовения в Писании совершаются водой, а уже потом для умащения используется миро: и сложнн крѣтнице, и мже ѡдѣкѣашеся, и сохлече ризы вдобытѣя своихъ, и шемы тѣло водою и помазаша мѣромъ (Иудифь 10: 3; ср. Иез 16: 9). В евангелии грешница омывает Христу ноги слезами, отирает их волосами, но намазывает всё-таки миром: и стѣкши при ногѣ егѡ создди, плачѣшися, начѣтѣ оумывѣти нѡзѣ егѡ слезами, и власы главы своеѣ ѡтирѣше, и шоблокышѣ нѡзѣ егѡ, и мѣзаше мѣромъ (Лк 7: 38).

Некоторые обороты производят впечатление неумышленных оксюморонов. Для поэта послереволюционная Москва — грудa щебня, идущая *В размол, на слом, в пучину гребней* («Матрос в Москве»; *пучина* — это 'водная глубь', а *гребни* — 'верхние края волн'). В «Вальсе с чертовщиной» (1941) *Мало-помалу толпою усталой // Гости выходят из-за стола* (*мало-помалу* значит 'постепенно' и 'понемногу', а *толпой* — это 'все вместе' или 'во множестве'¹⁵). 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 вечера...», 1936). *Валунный утес* — всё равно что *квадратный круг*, потому что *валун* — это «большой округлый камень» (ТС, I: стб. 222), а *утес* — «обрывистая <точнее, отвесная. — М. Ш.> скала» (ТС, IV: стб. 1013).

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 — этим вроде бы всё сказано. Добавляя, что *гибель* — и *полная*, и *всерьез*, поэт словно бы допускает мысль, будто возможна «частичная гибель понарошку»¹⁶.

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: *Тошило гребни изрыгать* <...> («Вариации», 5, 1918; 'тошнить' примерно то же самое, что 'изрыгать'¹⁷); <...> *Его судьбы, сложенья и удела* («Спекторский»; *судьба* и *удел* здесь семантически эквивалентны); *жерди палисадин* («Как кочегар, на бак...», 1936; *палисадина* и есть 'жердь палисадинка'); *Они висят во мгле // Сученой ниткой книзу* <...> («Немолчный плеск солей...», 1936; мыслимо ли висетьверху?); <...> *Всё громко говорящий вслух* («Июль», 1956; если *громко*, то уж, понятно, не про себя). «Гефсиманский сад» (1949) заключает в себе разом тавтологию и катахрезу: *Ты видишь, ход веков подобен притче // И может загореться на ходу* («ход может загореться на ходу») ¹⁸.

Важный фактор метакинеза — деформация фразеологических сращений (ср. Шапир 2000, 28–29). Это явление в поэзии Пастернака распространено очень широко: <...> *кровь с молоком // Лица и рук, и бус, и сарафана* («Белые стихи», 1918; вместо *она вся кровь с молоком*); <...> *Сразу меняясь во взоре* <...> («Отплытие», 1922; вместо *меняясь на глазах*); *И мигом ока двери комнаты вразлет* («Лейтенант Шмидт», 1926–1927; вместо *во мгновение ока*¹⁹); <...> *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.

Из цикла «Художник» мы узнаём о заглавном герое, что *его боренья протекли с самим собой* («Мне по душе строптивый норов...», 1935). Поэт контаминировал два клише: 1) *жизнь протекла* & 2) *в бореньях с самим собой* → 1) *боренья протекли* & 2) *протекли с самим собой*.

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.

Катахреза — лишь один из видов семантических противоречий у Пастернака. В «Двух письмах» (1921), например, алогична вводная конструкция (один предикат не есть следствие или частный случай другого):

В ту ночь я жил в Москве и в частности
Не ждал известий от бесценной <...>²⁰

Кроме того, ссылка на место жительства предполагает более продолжительный период проживания, нежели одна ночь: *В ту ночь я был в Москве* — звучит нормально; *В ту ночь я жил в Москве* — находится на грани нормы.

Своего рода фирменным знаком пастернаковской поэзии стала серия логически безупречных конъюнкций, «уравнивающих» часть и целое посредством соединительного союза или перечислительной интонации (ср. Семенов 1935, № 47: 2; Иванов 1998, I: 38)²¹: <...> *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 вполне 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 жертв²²). В «Станции» (1919), где находим один из первых случаев такого рода, алогизм сочетается с морфологическим вулгаризмом: *Что ж вдыхает красоту // В млень этих скул и личек?* Существительное *личико* в родительном падеже множественного числа имеет форму *личиков*, а из *личек* в качестве начальной формы восстанавливается только **личко* (или же **личка*)²³.

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: *неприятно, если не враждебно*). Некоторые так и восприняли пастернаковские строки: ‘в наше время роль поэта опасна, если не бессмысленна’ (ср. Видгоф 2003, 23, 26). Пастернак, однако, писал о другом. 21 мая 1931 г. он растолковал это место по просьбе А. Е. Крученых: «Смысл строчки: „Она опасна, если не пуста“ — она опасна, когда не пустует (когда занята)» (цит. по: Пастернак Е. 1989, 474). 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 реальной 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 знамена в босых ступнях²⁴.

В 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 заложника’) 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 обес-

печения каких-л. требований» (БАС₂, V/VI: 440; ср. БАС₁, 4: стб. 623–624; выделено мною. — М. Ш.). 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 зал. // 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 осмысленнее²⁵.

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. Общая 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, которая не совсем точно названа в романе *дерном*²⁶.

Синтаксическую амбивалентность влекут за собой неосторожные инверсии: *Привычки выковыривать изюм // Певучестей из жизни сладкой сайки* <...> («Спекторский»). Вместо *сладкой сайки жизни* складывается *жизнь сладкой сайки*²⁷.

Не раз причиной неоднозначности становится нарушение грамматических норм. Это может быть просторечное (?) глагольное управление, как в 4-й главе «Спекторского»: *Теперь они носились по покупкам* (вместо *по магазинам* или *за покупками*), — выходит, сначала брат с сестрой сделали покупки, а затем в ярости по ним носились.

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 строит антитезу: раньше женщины плакали, как Ярославна в Путивле, а при социализме — плакать не будут. Но получается, что социализм — это край, где в Путивле не плачут²⁸.

Особняком стоят стилистические диссонансы: часть из них я склонен тоже квалифицировать как метакинез. Он прорастает из двузначности стилевых форм, которые берутся в одном своем качестве, а в тексте проявляют другое. В высшей степени это свойственно бюрократическому жаргону. Его элементы в XX в. 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

Но канцеляризмы пришли в неформальную речь из самой формальной сферы письменной деятельности. Память об этом не истерлась: неосмотрительное обращение с канцелярским слогом может обернуться сухостью и отчужденностью. Вот почему в «Сказке» с ее эпическим зачином и фольклорно-мифологическим сюжетом (*Встарь, во время оно <...>*) меньше всего ожидаешь встретить строфу:

То возврат здоровья,
То недвижность жил
От потери крови
И усадка сил.

Стилистически *возврат здоровья* попадает в один ряд с *возвратом имущества, ссуды или рукописи*.

Элементы деловой речи придают казенный оттенок чистосердечному поздравлению: *Я поздравляю вас, как я отца // Поздравил бы при той же обста-*

новке («Брюсову», 1923) (ср. Пастернак Э. 1993; Флейшман 1981, 34–39). 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*²⁹.

Стилистической двойственностью обладают формы не только «нижних», но и «верхних» регистров. Например, славянизмы в разговорной речи, как правило, звучат иронически (Земская, Китайгородская, Ширяев 1981, 46). Поэтому странным диссонансом кажется 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 распятыя, // 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 распятыя* вместо *ног Распятого* или *подножия креста*³⁰.

Необходимо, однако, признать, что, хотя соединение стилистически несоединимых речений пускает иногда мысль читателя в нежелательное для автора русло, в целом «неразличение» стилей отражает программные эстетические 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» (Тренин, Харджиев 1976, 14; ср. Бухштаб 1987, 107; Семенов 1935, № 47: 2; Etkind 1979, 134–141). Всё это лишний раз побуждает к осмыслению роли, которую сыграл бурлеск в истории русской поэзии (см. Шапир 2002а, 397 и др.; Шапир 2002г, 72¹⁶⁴; ср. Тынянов 1924в, 217).

* * *

Спорадические 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 — непридуманная 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 амфиболы —

это по преимуществу «малые семантические сдвиги» (ср. Гаспаров 1995б, 378–379), сдвиги по смежности, а не по сходству, которое подталкивает к «сближению далековатых идей»: 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» (РРР, 428, 462) — аккуратнее было бы сказать «потеснена» (ср. примеч. 21).

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» (Тренин, Харджиев 1976, 9; Иванов 1967, 123). 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 — всё, на равных правах, входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, **как бы на одной плоскости**» (Брюсов 1922, 57) (выделено мною. — М. Ш.)³¹.

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» (Черняк 1993, 129). 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» (Эренбург 1923, 62; ср. Тарасенков 1993, 154). Пастернак «говорит сложно, перебрасываясь, отступая, обгоняя сам себя» (Афиногенов 1993, 382). «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“» (Чуковский 1993, 283)³². А. К. Гладков вспоминал, что «Б<орис> Л<еонидович> всегда многословен, сбивчив, хаотичен, хотя все говоримое им внутренне последовательно и только форма импрессионистически парадоксальная» (2002, 123, ср. 203). По словам Исая 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» (Берлин 1993, 523)³³. «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» (Вознесенский 1993, 575).

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 бьшь, 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 нормы книжного синтаксиса (пожалуй, чуть более резкое): <...> *Я б мог заставить тебя в курзале, // Чем даром языком трепать.* Союз чем требует соотносительного наречия в сравнительной форме, но в «Волнах» оно отсутствует — ср.: *Лучше бы я застал 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.

Из-за экспансии относительного наречия *где* появляются контексты, в которых оно семантически «прилипает» к ближайшему члену, отрываясь от того, с каким связано по смыслу: *Среди ее стихов осталась запись // Об этих днях, где почерк был иглист* <...> («Спекторский»). Прошедшее время глагола *быть*, а также «теснота стихового ряда» (Тынянов 1924б) первым делом наводят читателя на мысль о далеких днях, когда почерк ее *был иглист*. Между тем предложение повествует не о минувшем, а о сохранившейся записи, буквы которой своими игловидными очертаниями ранят Спекторского, как и смысл написанного.

Иной раз страдает не только формальная, но и содержательная связь между частями периода:

Как прусской пушке Берте
Не по зубам Париж,
Ты не узнаешь смерти,
Хоть через час сгоришь.

«Безвременно умершему»

Чтобы оправдать это сравнение, нужен перифраз: *Ты не узнаешь смерти* → *Ты не доступен смерти*.

Иначе обстоит дело в «Разлуке» (1953), где семантико-синтаксическая структура сравнения хотя и деформирована, но легко восстанавливается:

Как затопляет камыши
Волненье после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

Позволю себе редуцировать этот пассаж: *Как волненье затопляет камыши, <так> черты и формы ушли на дно*. На самом деле погружающиеся на дно души «черты и формы» сравниваются не с волненьем, а с затопляемыми камышами.

Труднее отыскать *raison d'être* в финале «Дороги», где говорится о смысле жизни:

А цель ее в гостях и дома —
Всё пережить и всё пройти,
Как оживляют даль изломы
Мимойдущего 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».

Анаколуф не всегда удается отличить от эллипсиса. В 8-й главе «Спекторского» персонифицируется небо:

Оно росло стеклянною заставой
И с обреченных не спускало глаз
По вдохновенью, а не по уставу,
Что единицу побеждает класс.

Я не знаю, это рассогласованность предложений (*...по уставу, в соответствии с которым...*) или пропуск необходимого члена (*...по уставу, глясящему, что...*).

Помимо анаколуфов, у Пастернака во множестве представлены другие синтаксические неправильности. Примечательна эналлага, 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*)³⁴.

В ряде контекстов затемнены анафорические отношения (ср. Семенов 1935, № 47: 2). Однородные местоимения, сменяющие друг друга, могут отсылать к разным референтам:

И так как с малых детских лет³⁵
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 революционной воле.

«Весеннюю порою льда...», 1932

Поэт *ранен женской долей*, // *И след поэта — только след* // *Ее путей* <...> Чьих путей? Единственное существительное женского рода — *доля*. По форме только оно годится быть антецедентом, но по смыслу это невозможно, иначе *след поэта* окажется *следом путей женской доли*. Чтобы избавиться от тавтологической нелепицы (*доля* — это 'судьба', а *судьба* — это 'жизненный путь'), необходимо призвать на помощь метонимию: *ее путей* = *путей женской доли* = 'путей женщины'. Однако строкой ниже метонимическая подстановка оказывается неуместной и даже вредит: *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 автор³⁶.

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 читается: <...> *Сквозь форточку кликну дѣтворѣ* <...> («Про эти стихи», 1917), — хотя *кликнуть* управляет не дательным, а винительным падежом [цит. по фотокопии рукописи: (Пастернак Е. 1989, 307)]³⁷. В «Белых стихах», наоборот, глагол *пылить* превращается в переходный: *Глаза, казалось, Млечный Путь пылит*³⁸. В стихотворении «Еще не умолкнул упрек...» (1931): *Дорога со всей прямо-той // 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 нор...»; не говорю о катахрезе: в подвале *поворачивать оглобли* совсем несподручно). В стихах того же времени Пастернак написал: <...> *Наведаться из грек в варяги, // В свои бывшие адреса* («Все наклоненья и залог...», 1936; норма требует: *наведаться по адресам*).

В «Гефсиманском саде» останавливает на себе внимание строфа:

Петр дал мечом отпор головорезам
И ухо одному из них отсек.
Но слышит: «Спор нельзя решать железом,
Вложи свой меч на место, человек <...>».

Последняя строка — это результат наложения друг на друга двух евангельских контекстов: *конзи нѡжъ въ нѡжницѣ* ‘вложи меч в ножны’ (Ин 18: 11) и *возврати нѡжъ твоѣ въ мѣсто егѡ* ‘верни свой меч на его место’ (Мф 26: 52). Со своей стороны, 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*).

Еще с полдюжины примеров нестандартного управления из стихов позднего Пастернака: <...> *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 достигим* (Пастернак 1989–1992, 2: 575) (не «*достигим кому?*», а «*достигим 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 поэтическую речь с разговорной, не ограничивается синтаксическим уровнем, но простирается на весь язык. Употребление существительного как наречия — явление на грани синтаксиса и морфологии: <...> *Что глядеть с площадок **боль*** <...> («Станция», 1919), — то есть 'больно'. Поэт пытался превратить *боль* в предикатив, мысленно составив «пропорцию»: *боль* относится к *больно*, как *жаль* — к *жалко*.

Морфология у Пастернака знает немало случаев словоизменения, которые тоже должны рассматриваться в аспекте взаимодействия письменной и устной речи: <...> *И взломленный засов* («Пусты объята башенных...», между 1910 и 1912); *Дыши в грядущее, **тереть*** // *И жижи его* <...> («Порою ты, опередив...», 1915); <...> *Тоску* <...> *мою* // *баюча* ^[41] («Еще более душный рассвет», 1917); *О солнце, слышишь?* «*Выручь денег*» («Клеветникам», 1917) ⁴²; <...> *На волоса со сводов **капит***; <...> *Текучим сердцем наземь **капишь*** («Рудник»); <...> *Мрачатся улицы **выхода*** <...> («Бабочка-буря», 1923); <...> *Где лгут слова и красноречье **храмлет*** <...> («Брюсову»); <...> *Польта на пол* <...> («Девятьсот пятый год»; в авторской речи) ⁴³; <...> *И клубится дыханье **помой*** (там же); <...> *Под дождь **помой*** («Лейтенант Шмидт»; как и в предыдущем примере, это род. пад. мн. ч. от слова *помой*); *Вечерние **выпуска*** // *Газет* <...>; <...> *И обданных **повидлой** игл* («К Октябрьской годовщине», 1927); <...> *Меж тем как, **не преувелича**, // Зимой в деревне нет жителя* <...> («Зима на кухне, пенье петьки...», редакция 1942 г.); <...> *Хрустят шаги, с деревьев **капит*** ^[44] <...> («Все сбылось», 1958) ⁴⁵.

Лингвистического комментария заслуживает опыт «обратного» словообразования: <...> *И **гранных** дюжин громовой салют* («Спекторский»). Окациональное прилагательное *гранный* 'гранёный' Пастернак извлек из композита *многогранный*, образованного, однако, путем сложения наречия не с прилагательным, а с существительным: 'имеющий много граней' (ср. Очерки ИГ XIX, 468–474).

Грамматические вольности у Пастернака идут рука об руку с фонетическими. Прежде всего это нелитературная акцентология: еще Брюсов (1914, кн. VI: 17) с неодобрением отметил форму *безвременной* в стихотворении «Близнец на корме» (1913) ⁴⁶. В этой связи представляют интерес такие ударения, как *звóнят* («Опять весна в висках стучится...», 1910), *повóдырь* («Обозный город», между 1910 и 1912), *лóжится* («Зимнее утро», <1>, 1918), *три разá* («Высокая болезнь»), *при́говор* («Лейтенант Шмидт»); *свёрлят* («Мороз», 1927), *прикушённых, опохмелишь* («Спекторский», ранняя редакция), *елéй* («Немолчный плеск солей...» ^[47]; род. пад. мн. ч.) ⁴⁸, *танцовщи́ца* («Вакханалия», 1957) и др.

Диалектный характер носит огласовка *дорит* («Волны», автограф), *здоренных* («Любка», ранняя редакция, 1927). Показательно, что оба написания были исправлены и в печать не попали⁴⁹.

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 папоротником рос* («Клеветникам»); <...> *Сутолка*, *кумушек пересуды* («Опять весна», 1941)⁵⁰; <...> *Развитьем ремесл и наук* («Трава и камни», 1956). То и дело выпадает и перед гласной: например, в стихах из «Доктора Живаго» формы типа *чтение* («На Страстной», 1946), *безмолвие* («Лето в городе», 1953), *до скончания* («Чудо», 1947), *воспоминания* («Магдалина», 1) встречаются вдесятеро реже, чем формы типа *малокровьем*, *худосочье* («Март», 1946), *отверстье* («Рождественская звезда», 1949), *послесловье* («Дурные дни», 1949), *скрещенья* («Зимняя ночь», 1946), *вздутья* («Земля», 1947), *безумья* («Весенняя распутица», 1953)⁵¹.

Другой фактор — наличие слогаобразующих сонорных: *Сентябрь* *составлял статью* <...> («Имелось», 1917; 4-стопный ямб); *Снаружи казалось, у люстр плеврит* («Фуфайка больного», 1918; 4-стопный амфибрахий); <...> *И Кремль люб, и то, что чай тут пьют из блюда* («Русская революция», 1918; 6-стопный ямб); *Октябрь. Кольцо забастовок* («Лейтенант Шмидт»; 3-стопный амфибрахий)⁵².

Пристрастие к «антипоэтической» 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» (Семенов 1935, № 48: 2): *В трюмо испаряется чашка какао, // Качается тюль* <...> («Зеркало», 1917); <...> *В волчухах 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. М. В. Безродный (1994, 83–84) и некоторые другие филологи связывают такую инструментовку с поэтикой скороговорки (ср. Парнок 1924, 308)⁵³.

Демонстративная «антипоэтичность» дает себя знать даже в том, как Пастернак декламировал свои стихи: «Интонации, — делился впечатлениями В. Д. Берестов, — показались мне слишком прозаичными, разговорными» (Берестов 1993, 513; ср. Гладков 2002, 159)⁵⁴.

Стих Пастернака славится «богатством ритмов, большею частью влитых в традиционные размеры» (Брюсов 1922, 57; Тренин, Харджиев 1976, 10). Это разнообразие ритмического репертуара тоже во многом обусловлено ориента-

цией на просодию разговорной речи (ср. Семенов 1935, № 47: 3), для которой характерна несравненно большая, чем в стихе, свобода (и хаотичность) ритмики. Именно уступкой естественному языку диктовались неоднократные нарушения метрических законов силлабо-тоники у Пастернака⁵⁵.

А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров утверждали, что «в произведениях, написанных классическими метрами», Пастернак выдерживает «безукоризненно точный счет слогов» (Колмогоров, Прохоров 1968, 426). Это не совсем так: даже в строчках одного размера расстояние от начала стиха до последнего икта часто неодинаково (причем леймы в трехсложниках, как правило, сопутствуют пропускам метрического ударения): *Над шабашем скал, ^ к которым <...>* («Оригинальная», 1918; остальные 23 строки — правильный 3-стопный амфибрахий); *<...> «Протестую. Долой». // Двери вздрагивают, ^ упрямясь <...>; Как могла, я крепилась, Указанного ^ держась* (вариант); *В свете зарева // Наспех // У Прохорова ^ на кухне <...>* («Девятьсот пятый год»; в остальном вся поэма, кроме вступления, написана правильным анапестом, преимущественно 5-стопным)⁵⁶; *<...> Окликнутые ^ с позиций <...>* («К Октябрьской годовщине», 1; остальные 35 строк — правильный 3-стопный амфибрахий); *<...> Вывешивает ^ свой бисер; <...> Пятнистые ^ пятаки <...>* («Пространство», 1927; остальные 50 строк — правильный 3-стопный амфибрахий); *<...> О, пренебрегнутые ^ мои <...>* («Рослый стрелок, осторожный охотник...», 1928; остальные 11 строк — правильный 4-стопный дактиль⁵⁷); *<...> Украшенная ^ органом* («Еще не умолкнул упрек...»; остальные 75 строк — правильный 3-стопный амфибрахий); *Заколдованное ^ число!* («1917–1942», 1942; остальные 19 строк — правильный 3-стопный анапест); *<...> Дом ^ на стороне Петербургской* («Белая ночь», 1953; остальные 35 строк — правильный 3-стопный анапест) etc.⁵⁸

Другие законы классической силлабо-тоники у Пастернака также нарушаются (ср. Колмогоров, Прохоров 1968, 426), хотя и не столь регулярно. И в двусложниках, и в трехсложниках сверхсхемные ударения изредка образованы словами, безударные слоги которых приходятся на метрически ударные позиции строки: *Крики весны водой чернеют <...>* («Февраль. Достать чернил и плакать!..», ранняя редакция, 1912; 4-стопный ямб); *<...> Северно-сизый, сорный дождь <...>* («Вчера, как бога статуэтка...», 1913; 4-стопный ямб); *<...> Рвут вопли его* («Голос души», 1920; 2-стопный хорей со сверхсхемным ударением на дактилической клаузуле); *То был двадцать четвертый год. Декабрь <...>* («Спекторский»; 5-стопный ямб); *<...> Это ведь двойники* («Вакханалия»; 2-стопный анапест); *<...> Высунешься, бывало, в окно <...>* («Женщины в детстве», 1958; 3-стопный анапест). Судя по всему, один раз нарушен закон ударной констан-

ты — отсутствует метрическое ударение на последней стопе незарифмованного 3-стопного хоря: <...> *Не бывавшая // И не бывшая* («Голос души») ⁵⁹.

Длинные и сверхдлинные междуударные интервалы тоже идут вразрез с традиционной ритмикой. Пастернаку случалось пропускать подряд три метрических ударения в двусложниках и два метрических ударения в трехсложниках (ср. Колмогоров, Прохоров 1968, 428 и др.): <...> *Захлебывающийся локомотив* («Город», 1916; 4-стопный амфибрахий); <...> *У выписавшегося из больницы* («Весна», <1>, 1918; 5-стопный ямба); <...> *Захлебывающийся Севастополь* <...> («Лейтенант Шмидт»; 5-стопный ямба); *Расскальзывающаяся артиллерия* <...> («Дурной сон», редакция 1928 г.; 4-стопный амфибрахий); <...> *Задумавшейся перед реконством* («Грядущее на всё изменит взгляд...», 1942; 5-стопный ямба); <...> *Им вынесено и совершено* («Победитель», 1944; 5-стопный ямба) ⁶⁰. По количеству неполноударных стихов в трехсложных размерах с Пастернаком не сравнится никто: ударения на 2-й стопе 3-стопного амфибрахия у него пропущены в 12,7% стихотворных строк (Гаспаров 1974, 151; ср. Колмогоров, Прохоров 1968, 430–432; Struve 1968). Но густота пропусков, «которая непривычному уху кажется неестественной <...> как раз и соответствует „естественному“ ритмическому словарю русского языка»: теоретически таких строк должно было быть даже немного больше — 14,4% (Гаспаров 1974, 151, 152).

В ямбах и анапестах Пастернака достойны удивления многосложные безударные зачины типа: <...> *И не чередование ночей* <...> («Драматические отрывки», 1917); <...> *И ознаменовалась первой крупной* <...>; <...> *И одухотворялся и терял* <...>; *Их из необходимости пустили* <...>; <...> *Или порабощенной и мертвей*; <...> *Лишь удесатерил слепую силу* <...> («Спекторский»); <...> *И на иллюминированный карниз* <...> («Весенний день тридцатого апреля...»); *На Каменноостровском. // Панели стоят на ходулях* («Девятьсот пятый год»). Во всей русской поэзии XIX в. до сих пор разыскан только один стих 4-стопного ямба с несомненным пропуском двух первых метрических ударений: <...> *И не перестает сиять* <...> (Г. Батеньков; см. Шапир 1996а, 303 примеч. 20–21 ⁴³⁵ примеч. 20–21; Шапир 2000, 353), — тогда как в пастернаковских стихах насчитывается 17 подобных строк: *Но недоразуменья редки* <...> («Матрос в Москве»); <...> *И по водопроводной сети* <...>; <...> *За железнодорожный корпус, // Под железнодорожный мост* («Высокая болезнь»); *Их предостерегают с бочек* («9-е января»); <...> *Из-за известняковых груд* <...>; <...> *На противоположный край*; <...> *Несовершеннолетний гад* («Зверинец», 1925; второй пример — из ранней редакции); *А уж перекликались с плацем* <...>; *Вы революционер? В борьбу* <...> («Лейтенант Шмидт»); <...> *Спал и, отпрепетав, был тих* <...> («Смерть поэта», 1930); *И на одноименной грани* <...>

(«Неоглядность», 1944); <...> **Чтобы за городской гранью** <...> («Земля», 1947); **Или, опередивши мир** <...>; **Или консерваторский зал** <...> («Музыка», 1956); <...> **Но на сороковом году** <...> («Культ личности забрызган грязью...», 1956); <...> **Как бы оберегая вход** <...> («За поворотом», 1958). Эти 17 строк тем не менее составляют только 0,5% от числа всех 4-стопных ямбов Пастернака, написанных с 1918 по 1959 г., хотя согласно языковой модели этого размера стихов такой формы должно быть 0,7% (Тарановский 1971, 426). Так же как это было с пропусками ударений в амфибрахии, в случае с 5-сложными безударными ямбическими зачинами Пастернак приближается к «естественной» норме, но всё же не достигает ее из-за инерции традиционного ритма.

Это можно сказать и о ритмике 4-стопного ямба в целом. Андрей Белый подсчитал, что у поэтов XVIII в. первая стопа была ударнее второй, а у поэтов XIX в. — вторая стопа ударнее первой. В XX в. «ударность II стопы опять понижается», и «наиболее сильно» эта «„архаизаторская“ тенденция» воплощена в стихах Пастернака (Гаспаров 1974, 92). Но в его 4-стопном ямбе ослабление второй стопы и усиление первой не было спровоцировано ни стиховедческими открытиями Белого, ни его ритмическими экспериментами⁶¹. «Возвращение» к ритму XVIII в. у Пастернака — в отличие, допустим, от Ходасевича (см. Шапир 2000, 105–107; ср. Лотман М. 1993, 143) — было напрочь свободно от стилизаторства: всё дело в том, что от «естественного» языкового ритма стих XIX в. отстоял дальше, чем стих XVIII-го (Гаспаров 1974, 89, 91–92), а самой «естественной» за всю историю размера оказалась ритмика Пастернака. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить ударность иктов в 4-стопном ямбе XVIII в., в поэзии Пастернака и в языковой модели⁶²:

	1-я стопа	2-я стопа	3-я стопа	4-я стопа
XVIII век	93,2%	79,7%	53,2%	100%
Пастернак	83,6%	72,3%	45,2%	100%
Языковая модель	78,8%	61,3%	44,9%	100%

Но эта «естественность» ритмики у Пастернака не была просто автоматическим подчинением языку: чтобы «отдаться» ему, надо было преодолеть искусственную ритмическую инерцию, выработывавшуюся на протяжении двух столетий.

Всевозможные приметы устной стихии — *им немислим счет* — пронизывают поэтический язык Пастернака сверху донизу: его семантику и стилистику, лексику и фразеологию, морфологию и синтаксис, орфоэпию и просодию. Общий эффект подкреплен вопиющими колоквизмами (ср. Бухштаб 1987, 108; Fleishman 1990, 149): *трафил* 'направлялся' («Гроза моментальная навек», 1917),

подлиннее («Высокая болезнь»), *на живуху* '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 одежде* («Июль»), *заносит в лоск*, то есть 'совершенно, окончательно' («Первый снег»), *с погулянок* («Ночной ветер», 1957) и т. д. 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 (1993–1999, 2: 299), на повседневной бытовой речи.

* * *

Разнообразие и множественность проявлений небрежности у такого крупного поэта, как Пастернак, запрещают в ней видеть исключительно следствие его недосмотра — всё это если и ненарочно, 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» (Пастернак 1989–1992, 4: 386; Fleishman 1990, 220 сл.).

С данной точки зрения красноречива его версия Гётевой «Миньоны», в каждую строфу которой привносятся амфиболии либо аграмматизм:

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу <...>⁶³

Королек — не только сорт апельсина, но еще и небольшая лесная птичка с оранжевым оперением на темени (БАС₁, 5: стб. 1451); по этой причине уразуметь перевод суждено лишь тому, кому ведом оригинал: *Kennst du das Land, wo die Citronen blühen, // Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen* <...> = *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* (ср. в немецком тексте: <...> *Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: // Was hat man dir, du armes Kind, gethan?* = <...> *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 усилием мул.

У Пастернака мул протискивается сквозь ноги, у Гёте — ищет свой путь в тумане: *Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?* // *Das Maulthier sucht im Nebel seinen 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» (Пастернак 1989—1992, 4: 413; ср. Pollak 1979) ⁶⁴.

Надеюсь, сказанного довольно, чтобы удостовериться: метакинез является неотъемлемой чертой индивидуального стиля Пастернака. Я не стану далее умножать примеров, хотя перечень их далеко не полон, — на мой взгляд, продуктивнее будет установить личные, эстетические и социальные причины грамматических и семантических сдвигов, нахлынувших в его поэзию ⁶⁵.

Несмотря на то что в ранних книгах Пастернака случаи явной небрежности сравнительно немногочисленны, они не укрылись от первых слушателей и читателей. С. П. Бобров, его «крестный» в литературе (см. Пастернак Е. 1989, 196), «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“» (Гаспаров 1993б, 180; ср. Лотман 1969, 219) ⁶⁶. Поначалу Пастернака, как он сам признавался, такие придирки критиков «задевали» (Пастернак 1989—1992, 5: 92): по возможности он старался убирать двусмысленности и очищать язык.

Среди прочего правка коснулась и тех мест, о которых сказал Бобров. Например, строки «Эдема» (1913), открывавшего книгу «Близнец в тучах»: <...> *Налево глины слижет Инд, // А вправь уйдет Евфрат*, — в 1928 г. были переделаны: *Налево развернется Инд, // Правей пойдет Евфрат*. Тогда же поэт исправил начало первой и последней строфы другого стихотворения 1913 г.: *Все оденут сегодня пальто <...>; Ты оденешь сегодня манто <...>* (в редакции 1928 г.: *наденут, наденешь*) ⁶⁷. Фонетически курьезная строка: <...> *Моих возроптавших губ <...>* («Встав из грохочущего ромба...», 1913) — позднее приняла вид: <...> *Стихами отягченных губ <...>* (1928).

Устранена была двукратная ошибка в стихотворении «Хор» (1913), тоже упомянутая Бобровым, — в эпиграфе и в пятой строфе, где неполногласие *глава* оказалось внедренным в разговорный фразеологизм *очертя голову*, к тому же синтаксически «проэтимологизированный»:

Жду, скоро ли с лесов дитя,
Вершиной в снежном хоре,
Падет, главою очертя,
В пучину ораторий.

<...>

Но будут певчие молчать,
Как станет звать дитя.
Сорвется хоровая рать,
Главою очертя ⁶⁸.

В 1928 г. «после двойной неудачной попытки заменить <...> **главою** на **голову**» (Пастернак Е. В. 1970, 140, ср. 126) эпиграф и 5-я строфа были вычеркнуты целиком (Пастернак 1990, 2: 332 примеч. 346), и стихотворение решено было не перепечатывать.

В «Балладе» (1916) страдательное причастие от глагола *оплатить* имело диалектную огласовку:

Песок горел *пощечиной*,
Неотомщенной в срок,
Несмытой, неоплоченной
Заушиной дорог.

При переделке «Баллады» (1928) эта строфа была опущена.

В книге «Поверх барьеров» (1917) стихотворение «Петербург» (1915) начиналось следующим образом:

Как в пулю сажают повторную пулю
Или жарят по пламени свечки <...>

Глагол *жарят* в одном контексте с *пламенем* располагал к ненужным ассоциациям, и Пастернак его заменил (1928): *Как в пулю сажают вторую пулю // Или бьют на пари по свечке <...>*

Вторая строфа «Душной ночи» (1917) изначально оканчивалась стихами: <...> *И рожь горела в воспаленьи // И в рожке пух и бредил Бог* (Пастернак 1922, 82). Исследователи констатируют, что «слово „рожа“ имеет три значения, а „пух“ два» (Гаспаров, Подгаецкая 2000, 169; ср. Гаспаров, Подгаецкая 1999, 154 и др.; Жолковский 1999, 51–52 примеч. 8). Это создавало непредусмотренную многозначность, которую автор отчасти прояснил в примечании 1933 г.: «Не все догадываются, что рожа тут в значении болезни, а не уродливого лица» (Пастернак 1933, 47 примеч. 1). В 1945 г., чтобы покончить с недоразумением, стих был дан в новой редакции: <...> *И в лихорадке бредил бог* (Пастернак 1945, 54).

Названными примерами дело не исчерпывается. В 1956 г. на страницах машинописи невыведшего сборника поэт написал рядом со стихотворением «Елене» (1917): «В этих старых стихах останавливает часто речевая двусмысленность, потому что они писались неосторожно, спустя рукава» (Пастернак 1990, 1: 466 примеч. 89). Но изучая эволюцию поэтического языка Пастернака, следует учитывать, насколько в его первых книгах трудно уловить грань между двусмысленностью намеренной и случайной.

Отступление от норм письменной речи, как мы знаем, было узаконенной практикой футуристов, не исключая и Пастернака, разрешавшего себе каламбуры в духе гимназического *Шел дождь и два студента: И мартовская ночь и автор // Шли рядом, и обоих спорящих <...>* («Встреча», 1921) (ср. Лежнев 1926, 211; Семенов 1935, № 48: 3; Тарановский 1971, 231; Zholkovsky 1985, 376; Гаспаров, Подгаецкая 2000, 167)⁶⁹. Анаколуфы и амфиболии в ранних стихах часто играют роль приема (ср. Бухштаб 1987, 110; Тренин, Харджиев 1976, 19; Иванов 1989; и мн. др.). Так, в «Шекспире» (1919) снег, *обрюзгий, // Как сползший набрюшник, пошел в полусне // Валить, засыпая уснувшую пустошь*. Рядом со словами *в полусне и уснувшую* деепричастие *засыпая* 'покрывая (снегом пустошь)' помнит о своем омониме со значением 'погружаясь в сон' (ср. «Зимнее утро», 1). Подобные фигуры бросают отсвет и на те контексты, где авторские интенции не проявлены: *<...> Расталкивали бестолковых // Пруды, природа и просторы* («Мефистофель», 1919), — трудно определить, в какой мере алогизм этого перечисления рассчитан. Такую же загадку задает анаколуф «Сна в летнюю ночь» (1918):

Вряд ли, гений, ты распределяешь кету
В белом доме против кооператива,
Что хвосты луны стоят до края света
Чередой ночных садов без перерыва.

Мы бессильны выяснить, потеряны или скрыты семантические и грамматические связи между частями периода: *Вряд ли ты распределяешь кету, что хвосты луны стоят чередой садов*⁷⁰.

С середины 1920-х годов футуристическая мотивировка сдвигов у Пастернака исчезает, но амфиболии и анаколуфы остаются. С годами их становится больше, их спонтанность — очевиднее, и тем не менее с какого-то момента поэт практически перестает эти новые оговорки исправлять (что не мешает ему над ними иронизировать⁷¹). 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 поэту 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 колот „отдаленными догадками“ о том, что не еврей ли я, раз у меня падежи и предлоги хромают (будто мы только 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» (из письма к С. П. Боброву от 27 апреля 1916 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 92; ср. Пастернак Е. 1989, 203–204).

Но хотя о праве на «свой собственный язык», позволявшем не считаться с теми или иными нормами, Пастернак впервые объявил уже в 1916 г., этот вопрос продолжал его заботить еще долгое время. Острее всего, пожалуй, он был поставлен в исповедальном письме Горькому 7 января 1928 г.: «Мне, с моим местом рождения, с обстановкою детства, с моею любовью, задатками и влечениями 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 урезаю свою роль и долю» (Пастернак 1989–1992, 5: 238; ср. 4: 785–786; Пастернак 1998, кн. I: 110–111; Пастернак Е. 1998, 200–201).

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 *Риторика*“» (Кюхельбекер 1979, 228)⁷².

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 кото-

рым так облегчено моим происхождением, 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» (из письма к М. Горькому от 7 января 1928 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 239). Припоминаются строки «Онегина»: <...> *Безъ грамматической ошибки // Я Русской рѣчи 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 прямой возник!
Но пусть и так, — не как бродяга,
Родным войду в родной язык.

*«Любимая, — молвы слащавой...», 1931*⁷³

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 общения» (из письма к С. Д. и С. Г. Спасским от 30 апреля 1933 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 338). В эпоху тотального обобществления Пастернак ухитрился в значительной степени сделать поэзию частным делом частного лица⁷⁴.

Желание опростить поэтический язык, добиться его естественности заставляло Пастернака искать пути сближения с просторечием, с разговорной речью⁷⁵. 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 Зоценко 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, «приблизительно» (ср. Адамович 1998, 196, 199); автор на ходу подбирает слова, не отшлифовывая стили и не отделявая всех деталей. Я могу 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 (ἐνέργεια, а не ἔργον): каждый ее элемент по-своему нужен и оправдан, но как части соразмерного «целого» эти элементы могут быть несовместимы. Ключевое слово для понимания такой манеры письма мне подсказал Вяч. Вс. Иванов: это поэтическая импровизация («эскиз», «экспромт»), сродни импровизации музыкальной, которой Пастернак увлекался в юности и которую потом сделал методом своих стихов и прозы (ср. Гаспаров Б. 1992, 113–114) ⁷⁶.

Эстетизацию простоты и безыскусственности Пастернак не только проповедовал 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 зная с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслышанную простоту.

«Волны»

Немота — это отказ от творчества; такую возможность всегда учитывает любой настоящий художник (ср. Пастернак 1989–1992, 5: 295; Пастернак Е. 1989, 505). Путь же от поэтического глаголения 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 (Mallas 1979, 70–71, 75–76), но в письмах и разговорах эта тема возникла значительно раньше. 28 декабря 1927 г., надписывая Пастернаку «Жизнь Клим Самгина», Горький пожелал ему «простоты воображения и языка» (ССП 1934, 436). 4 января Пастернак написал в ответ: «У вас обо мне ложное представление. Я всегда стремился к простоте и никогда к ней стремиться не перестану» (Пастернак 1989–1992, 5: 236–237; Розанов И. 1927, 138). Поэт не кривил душой (Fleishman 1990, 148). Н. Н. Вильям-Вильмонт передал слова Пастернака, которые услышал от него в 1921 г.: «Поэзия должна быть проста и воздушна, как Верлен или как „Позарастали стежки-дорожки // Там, где гуляли милого ножки“. — (Последнюю строку он пропел)» (Вильмонт 1989, 22; ср. Пастернак Е. 1989, 224) 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 кото-

ром писал, ту беспредельную свободу, которая и была его открытием 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 разговорному, сверхъестественно естествен, то есть он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него» (Пастернак 1989—1992, 4: 397—399, ср. 309—311; Mallac 1979, 65—66).

Из цитаты следует, что к проблеме художественной простоты Пастернак возвращался и после «Второго рождения» — эта идея становится почти навязчивой. Вот лишь несколько взятых наугад иллюстраций. 11 января 1935 г. Пастернак писал жене, что работа над прозой приближает его «к возможности писать в будущем стихи как-то по-новому, не в смысле абсолютной новизны этой предполагаемой поэзии, а какой-то следующей еще простоты, без нарушения последовательности в приобретенном навыке, немислимой» (Пастернак 1993, 93; ср. Пастернак 1989—1992, 5: 354). 25 декабря 1941 г. Пастернак говорил А. К. Гладкову: «Я мечтаю о стиле, который я бы назвал незаметным, о простоте, похожей на лепет, о задушевности, близкой к материнскому баюканью» (Гладков 2002, 89)⁷⁸. Ранней осенью 1945 г. поэт так отозвался о своих старых произведениях: «Все, что я тогда написал, — написано через силу, одержимо, изломано, искусственно, негодно; но сейчас я пишу совершенно по-другому: нечто новое, совсем новое, светлое, изящное, гармоничное, стройное, классически чистое и простое <...>» (Берлин 1993, 521). 4 мая 1952 г. в одной из бесед Пастернак сформулировал свое credo: «У писателя прежде всего должна быть простота. Я вот этой простоты всегда придерживался, не той грубой, мещанской простоты, а простоты капитальной» (Эрастова 1993, 572). Наконец, 21 августа 1959 г. Пастернак в застолье сказал собравшимся, что «любит свой последний сборник — „он проще, прозрачней, чем стихи из романа, не такой торжественный и многозначительный“» (Поливанов М. 1993, 507).

«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 (ср. Шапир

2000, 10—11); 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» (из письма к М. И. Цветаевой от 23 мая 1926 г.; Пастернак 1989—1992, 5: 197). Поэт объяснял это В. С. Познеру, подразумевая себя и себе подобных: «Эти подозрительные уроды *тоже* любят личные неприязательные 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» (Пастернак 1989—1992, 5: 281—282, ср. 197) (написано осенью 1929 г.).

Комментируя переписку Горького и Пастернака, издатели справедливо заключают, что у корреспондентов «было разное понимание того, что зовется простотой в искусстве» (Переписка 1990, 436; ср. Альфонсов 1990, 332—340). 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 персонажей (Горький 1949—1955, 27: 159, 212—214 и др.)⁷⁹. 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» (Переписка 1990, 436).

Соглашаясь с такой трактовкой, нужно сделать существенное уточнение: с конца 1920-х годов Пастернак всё настойчивее силился сгладить неустранимые противоречия между «понятностью» и «простотой». 9 января 1923 г. он писал из Берлина С. П. Боброву о только что вышедших «Темах и варьяциях»: «Лично я книжки не люблю, ее кажется доехало стремление к понятности. Не взирая на это, все тут, словно сговорившись, покончили со мной, сошедшись на моей „полной непонятности“» (Пастернак, Бобров 1996, 128, ср. 132). Но уже в 1928 г. для второго издания книги «Поверх барьеров» поэт подверг свои стихи «переработке, желая убрать непонятные места и придавая новому варианту как бы пояснительный характер» (Кунина 1993, 115; ср. Пастернак Е. В. 1970, 126—127; Флейшман 1981, 92—112). А в апреле 1930 г. Пастернак прямо каялся Н. Н. Вильмону в своих поэтических грехах: «<...> ему кажется, будто всему, что он успел написать, присущ какой-то прирожденный или приобретенный изъян, что следует писать поиному, проще, общедоступнее» (Вильмонт 1989, 184, ср. 189; Поливанов М. 1993, 498). Принятое «решение в корне изменить свою поэтику» и «плотнее примкнуть

к великим традициям русской классической эстетики» (Вильмонт 1989, 184) стало уступкой, которую поэтическая личность была вынуждена сделать другим, социуму — сначала ближним, домашним, сочувствующим, людям своего круга, а потом всё более и более далеким: «Наимягчайшие сожаленья о „непонятности“ (при непрекращающихся знаках расположения) 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» (из письма к В. С. Познеру, осень 1929 г.; Пастернак 1989—1992, 5: 282, ср. 275).

Поиски поэтической простоты и доступности стимулировало сближение Пастернака с Э. Н. Нейгауз. В ней «покоряла даже не столько ее яркая внешность жгучей брюнетки, сколько неподдельная простота и естественность в обращении с людьми» (Иванова 1993, 238—239). Эти качества поэт выделил в стихотворении, которое чаще других служит поводом для кривотолков: *быть прекрасной без извилин* для автора означало 'быть прекрасной попросту, безо всяких изворотов и сложностей'⁸⁰. 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» (Вильмонт 1989, 147, ср. 149, 167; Пастернак Е. 2002, 175). «Вмешательство» Зинаиды Николаевны в его творчество Пастернаку казалось на редкость благотворным — он даже собирался у нее учиться писать (Пастернак 1993, 48, 68, 72)⁸¹. 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» (из письма к Э. Н. Пастернак от 14 мая 1931 г.; Пастернак 1993, 32, ср. 76; Fleishman 1990, 164 сл.).

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 г.: «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. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. 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» (Пастернак 1998, II: 116)⁸². На рубеже межвоенных десятилетий «у Пастернака появилось чувство конца творческого и жизненного периода» (Пастернак Е. 1989, 449). Распадался свой круг читателей: 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» (из письма к С. Д. Спаскому от 29 сентября 1930 г.; Пастернак 1989—1992, 5: 310; ср. 4: 619—620).

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 <„*Доктор Живаго*“> читался „взахлеб“ любым человеком, „даже портнихой, даже судомойкой“» (Иванова 1993, 251; ср. Вильмонт 1989, 25–26; Маркович 1996, 170–174). 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» (Пастернак 1989–1992, 3: 434). 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» (Пастернак 1989–1992, 3: 435)⁸³.

Растущее безразличие к «форме» и всё большая поглощенность «содержанием» (см. Пастернак Е. 1989, 623) 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?» (из письма Б. Л. Пастернака к М. М. Морозову о переводе «Гамлета», 15 июля 1942 г.; цит. по: Пастернак Е. 1969, 344). 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» (Флейшман 1984, VI; ср. Поливанов М. 1993, 498). 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» (Флейшман 1984, VI). Эта оценка, однако, в корне расходится с самооценкой Пастернака, который, обращаясь к собратьям по цеху, признавал наличие «общих тем», но только не «общего языка». Парадоксальное обещание «писать плохо», провозглашенное поэтом на пленуме Союза писателей в Минске (1936), бы-

ло 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» (Пастернак 1989—1992, 4: 637; ср. Гладков 2002, 186). Л. С. Флейшман резюмирует: «„Я готов писать плохо, как все, но повторять общие догматы не буду“, — таков был смысл пастернаковской позиции» (Флейшман 1984, 322). По-моему, ее смысл иной: «Я буду писать плохо, но не так, как все, даже если бы мне пришлось повторять общие догматы»⁸⁴.

В качестве образца «плохого письма» Пастернак называл стихи, напечатанные в «Известиях»: «<...> они написаны сгоряча, черт знает как, с легкостью <...> недопустимой» (Пастернак 1989—1992, 4: 637). «Авторецензия» была предельно искренней — 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» (из письма к О. М. Фрейденберг от 1 октября 1936 г.; Пастернак 1989—1992, 5: 362)⁸⁵. 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 продирается к смыслу произведения. Об этом надо было говорить на пленуме нашим критикам вместо того, чтобы кадить ненужные никому, в том числе и т. Пастернаку, фимиамы» (ЛГ 1936, 1).

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» (Пастернак 1989—1992, 4: 637). Полностью это «обязательство» было неисполнимо, но некоторые 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...*

Примечания

¹ Исправляя и дополняя исходный вариант статьи, автор имел счастливую возможность воспользоваться советами и замечаниями М. В. Акимовой, С. Г. Болотова, М. Л. Гаспарова, Ф. Н. Двинягина, В. Э. Демьянкова, А. А. Добрицына, И. Г. Добродомова, А. К. Жолковского, Вяч. Вс. Иванова, А. А. Илюшина, Т. М. Левинной, Т. М. Николаевой, А. Б. Пенюковского, И. А. Пильщикова, Н. В. Перцова, О. Ронена, Т. В. Цивьян. Особая признательность Е. Б. Пастернаку и Е. В. Пастернак, помогавшим автору и его поддерживавшим на протяжении всей работы.

² Латинское слово *ambiguitās* 'двусмысленность' соответствует древнегреческому *ἀμφιβολία* (амфиболия), усвоенному русской научной терминологией.

³ На 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 немислимы» (Пастернак 1989—1992, 4: 644; Флейшман 1984, 401, 404 примеч. 36).

⁴ В противоположность «глухоте», стилистическая «небрежность» во многих жанрах и направлениях оценивается как достоинство, причем со временем сфера ее уместности расширяется. Так, у Пушкина «небрежность» 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 1937—1949, 11: 110; 12: 263).

⁵ Греческое *μετακίνησις* 'передвижение, перемещение' — наиболее точный перевод русского *сдвиг*. [Ср. также цитологический термин *метакинез* (латинское *metacinesis*) 'прометафаза (стадия клеточного цикла)'. — С. Б.]

⁶ В дальнейшем (за исключением специально оговоренных случаев) стихотворные произведения Пастернака цитируются по этому изданию.

⁷ Ср.: «Зина <...> так же глупа, нелепа и первоэлементарна, как я» (из письма к Ж. Л. Пастернак от 24 мая 1932 г.; Пастернак 1998, кн. II: 39).

⁸ Д. Самойлов удивлялся: «А может, у ней под платьем был халат, а может, Пастернак не знает, как называется то, что под платьем, и всё, что не платье, называет „халат“?» (из письма к Р. Д. Орловой, июль 1978; Абросимова 1998, 57). Недопонятый Пастернак уже нашел себе отзвук в новейшей русской поэзии. В послании «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности» (1992) Т. Кибиров перечисляет воображаемые бестселлеры, в число которых попал исторический роман «*Платье // поверх халата*»; тут же фигурирует детектив «*Скрещенье рук, скрещенье // ног*», а в разделе «Эротика» — «*Поэт в объятиях кафра*» (редкое слово *кафр* дважды появляется в «Темах и варьяциях»).

⁹ Цитируется текст, напечатанный в альманахе «Круг». Впоследствии всю эту сцену поэт из «Спекторского» исключил. Ср.: «Стихов такой прямоты и честности давно не было в русской поэзии» (из письма Н. С. Тихонова к Б. Л. Пастернаку, февраль — март 1925 г.; Переписка 1990, 462).

¹⁰ Гипотетически он реконструируется так: 'Не всё из пережитого доверяй бумаге!'

¹¹ Риску предположить: там, где нет игры слов, для эстетической приемлемости тропа необходимо, чтобы буквальное понимание его формы было абсурдным, и достаточно, чтобы прямое выражение его значения приводило к ущербу для смысла. По крайней мере, второе из этих условий в данном случае не выполняется.

¹² Если это метафора (с *волокитой* 'медленно'), то она не удовлетворяет сразу двум критериям приемлемости поэтического тропа (см. примеч. 11). [*]

[* Из диалектных значений *волокиты* «при чём» разве что 'забота, хлопоты' [= *волоки́ть*, см. АОС 5: 45(п)–46(л); ср. там же 'надоеда' и 'след от волочения'], или 'тягость; труд, работа' [см. Опыт 1852, 27(п), ср. там же 'бедняк, не имеющий пристанища, бездомный нищий, бродяга'; также Даль 1863–1866, 1: 209(п)–210(л); 1880, 1: 241(п), ср. там же 'искательство; старание, ходьба за чем'], или же (абсолютно тавтологическое в данном контексте) 'езда' [ср. СРНГ 5: 52(п)–53(л)] — но без натяжек они всё же едва ли сюда приложимы. — С. Б.]

¹³ Здесь тоже могло иметь место замещение паронимом: *переименую слова* значит 'их перемену'.

¹⁴ Ср. в повести Ап. Григорьева «Один из многих» (1846), где *уровень* значит именно 'общий уровень': «<...> во всяком немного выдающемся выражении физиономии, во всяком непозволительно резком очертании профиля мы готовы видеть всегда что-то злое, что-то враждебное нам, чадам посредственности; мы хотим непременно уровня, хотя бы уровня безобразия» (Григорьев А. 1990, 333).

¹⁵ Пастернак, по всей вероятности, хотел ввести в действие лишь побочное значение слова *толпой* 'беспорядочно'.

¹⁶ Должно быть, здесь ищет выражение идея гибели, за которой не может последовать второе рождение.

¹⁷ В нормальном случае сочетание «*тошило* + инфинитив» означает 'до тошноты не хотелось совершать действие, называемое инфинитивом'. Ср.: <...> *И вымыслов пить головизну // Тошит, как от рыбы гнилой* («Кругом семящейся ватой...»). В этих стихах тоже есть языковая неточность: *головизну* (то есть рыблю голову и часть хребта) нельзя пить, а только есть, как и уху из головизны. К тому же нарушен синтаксический параллелизм, необходимый при сравнительных оборотах с союзом *как*: *тошит пить, как от рыбы* (вместо *тошит от питья, как от рыбы*).

¹⁸ Избыточность, безусловно, бывает и осознанным приемом (Тренин, Харджиев 1976, 9), но рассмотренные случаи, по моему разумению, сюда не относятся.

¹⁹ Ср. также укр. в (у) *миг ока*, отразившееся на фразеологии Гоголя: «Вся группа должна переменить положение в один миг ока» (Гоголь 1939–1951, IV: 10) (о немой сцене «Ревизора»).

²⁰ Автограф не сохранился. Пропущенный знак препинания имеется в первопечатном тексте «Тем и варящий» (Пастернак 1923, 115).

²¹ При объяснении этой фигуры метонимичностью художественного мышления Пастернака (Пастернак 1989–1992, 4: 352–354; Jakobson 1935b; Иванов 1998, I: 124; Жолковский 1999, 47–48; Гаспаров Б. 1992, 123; Гаспаров 1995b, 386–389; Падучева 1999, 557–559) надо помнить, что метонимии в собственном смысле, то есть переноса значения по смежности, тут нет.

²² Ср.: «РОДСТВО' <...> Отношение, создаваемое браком» (ТС, III: стб. 1373).

²³ Эта ошибка в склонении слова *личико* была учтена еще в справочнике А. Н. Греча (1843, 55).

²⁴ Автор, может быть, задумывал это как генитивное сравнение, построенное на отдаленном сходстве трепещущих полотнищ с мелькающими босыми ступнями.

²⁵ Вероятно, мысль поэта была такова: в жизни не так уж редко случаются небообразимые стечения событий.

²⁶ Ср.: *И будут бодро по трое матросы // Гулять по скверам, огибая дерн* («Весенний день тридцатого апреля...», 1931).

²⁷ Такой порядок был бы естествен в разговорной речи, для которой характерна «незакрепленность места зависимых членов по отношению к их „хозяевам“», а также «подача информации порциями по принципу ассоциативного присоединения» (РРР 1973, 380) — ср.: *Привык выковыривать изюм из жизни // сладкой сайки*.

²⁸ Не сразу заметно, что оба сдвига имеют временной характер. На то, что угнетение женщины осталось в прошлом, указывает только топоним в *Путивле*, однако управляет им глагол настоящего времени, к которому примыкает наречие с семантикой будущего: *Ты* <= социалистическое будущее> — *край, где женщины в Путивле* <= в прошлом> *не плачут* <в настоящем> *впредь* <= в будущем>. Такое смещение временных планов предвосхищается двумя строфами выше: *Ты рядом, даль социализма. // Ты скажешь — близь?* Но этот хронологический оксюморон осознан и осмыслен: торжество социализма кажется делом и близкого, и весьма отдаленного будущего.

²⁹ Среди 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 1962, 115). Этот же молодой человек вполне мог бы поинтересоваться, *по какому поводу увлажнена подушка*.

³⁰ Набоков дважды (в 1927 и в 1970 г.) сравнивал Пастернака с Бенедиктовым (Hughes 1989, 169 примеч. 18; ср. Семенов 1935, № 47: 2), ранние стихи которого издавна считаются образцом стилистической какофонии: <...> *Прихотливо подлетела // К паре черненьких очей* <...> («Черные очи», <1835>) — и т. п. Но в отношении бурлескного (по своей природе) смешения славянизмов с русизмами Бенедиктов не слишком отличался от тех, с кем соединено представление о высших поэтических достижениях эпохи: <...> *Светили мне твои пленительные глазки // И улыбались лукавые уста* (М. Лермонтов, «Из-под таинственной холодной полумаски...», 1841?). *Лукавые уста* напрямую восходят к «Онегину», автор которого свободно сопрягал стилистически и генетически несходные формы: <...> *Чтобъ барской ягоды тайкомъ // Уста лукавья не ъли* (3, XXXIX, 11–12); ср.: <...> *Уста жуютъ* (5, XXIX, 2). В конечном счете именно к этой традиции (см. Шапир 1999д; 2000, 241–251; 2002а, 440–441, 449 примеч. 74) принадлежит пастернаковское *закушу уста*. Ср. историческую параллель, проведенную Б. М. Эйхенбаумом: «Пастернак — эклектик, как Лермонтов» (1969, 168; ср. 1924, 14–17, 71–72, 97–99 и др.), — и суждение Л. В. Пумпянского о том, что на Пастернака повлиял лермонтовский «стиль неточных слов» (Пумпянский 1941, 404, 390, 392–393; см. также Переписка 1990, 365).

³¹ В связи с поэзией Пастернака Мандельштам рассуждал о том, что «разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает слав. Разговорная речь всегда на-

ходит средний удобный путь» (из статьи «Vulgata», 1922—1923; Мандельштам 1993—1997, 2: 299). Тезис Мандельштама подтвердили лингвисты, показавшие, что в неформальном интеллигентном общении «стилистическая нейтрализация становится наиболее характерным условием соединения обиходных речевых средств с литературными»: книжные, профессиональные, арготические, просторечные и диалектные формы входят в разговорную речь «на правах нейтральных, стилистически немаркированных членов» (Винокур Т. 1968, 21, 20 и др.).

³² Из дневниковой записи от 23 ноября 1962 г.

³³ Ср.: «К манере его говорить нелегко было привыкнуть. Да и понять было довольно трудно» (Нейгауз 1993, 549).

³⁴ Менее вероятен эллипсис: *Я отдавался порыву врожденной слабости и <всему остальному,> восанному с молоком.*

³⁵ Чистейший плеоназм: ‘с малых детских лет’ = ‘с малых лет’ = ‘с детских лет’.

³⁶ Стиль этого отрывка А. К. Жолковский окрестил «косноязычием канцелярского толка», которое «то ли подрывает органичность приятия» новой жизни, «то ли иконически выражает <...> „скрипучую“ <...> трудность» этого процесса (Жолковский 1991, 24). Но как быть со многими другими стихами, где «канцелярит» нельзя санкционировать темой?

³⁷ Тут, по-видимому, перепутаны семантика и управление паронимов *кликнуть* и *крикнуть* (ср. позднейшую редакцию).

³⁸ В разговорной речи (по сравнению с письменной) «значение переходности реализуется у более широкого класса глаголов» (РРР 1983, 102 сл.); ср. специфически просторечное словоупотребление: <...> *Потом, торгуя что-то в зеленой <...>* («Спекторский»); <...> *Как шарит раков детвора <...>* («Застава», 1941; первопечатная редакция).

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

⁴⁰ Прилагательное *вхожий* вдобавок наделено причастным значением ‘входящий’.

[⁴¹ О формах настоящего времени глаголов на *-юкать/-юкать* см. (Иткин 2011). — С. Б.]

⁴² Здесь проблема не только с морфологией [ср. Еськова 1985. — С. Б.], но также с синтаксисом и семантикой: *выручь денег* — не то ‘заработай денег’, не то ‘ссуди деньгами’ (первое более приемлемо по форме, второе — по смыслу).

⁴³ Ср.: форма *польта* «москвичами моего поколения считается хотя и несколько вульгарной („шуточной“), но несмотря на это вполне нормальной (несклоняемая форма <...> для меня звучит неестественно)» (Trubetzkoy 1934, 37). В. И. Чернышев, однако, писал: «<...> мы теперь не склоняемь подобныхъ словъ» (1915, 116).

[⁴⁴ О дрейфе *a/j*-глаголов с корнем на губной согласный из I-го спряжения во II-е см. Еськова 1989, 53—54 (п. 1), 56. «Мотором» этой миграции служат те формы их императивов, где *l* epentheticum нет или он необязателен, ср. Ильина 1980, 116; Еськова 1985, 156—157, 160 примеч. 13:

капать, каплю, каплеишь, каплют : *капди(те)* [эталонное I-е спр. (N3 ударение)], но: cf. *сыпать, сыплю, сыплеишь, сыплют* : *сып(те)* [императив по II-му спр. (N3 удар.)] → → *сыпать, сыплю, сыпеишь, (i«сыпют»i ~)* *сыпят* : *сып(те)* [смешанная парадигма] → → *сыпать, сыплю, сыпцишь, сыпят* : *сып(те)* [I-е спр., но только в подпарадигме наст. вр.]; cf. *трепать, треплю, треплеишь, треплют, трепли(те)* ~ *трепц(те)* [N3 удар.]. — С. Б.]

⁴⁵ К числу разговорных грамматических форм у Пастернака Л. В. Кнорина (1982) отнесла род. пад. на *-у* (без *провёсу*, от *недосыпу*, до *брёзгу*...), пр. пад. на *-у́* (в *свету́*, на *стану́*, в *гриппу́*...), им. пад. мн. ч. на *-а́* (*промысла́*, *боцманá*...), род. пад. мн. ч. с нулевым окончанием у существительных муж. р. (*шлюз*, *рельс*...), сравнительную степень прилагательных типа *звончѣй*, *первѣй*, деепричастия прош. вр. сов. в. от основы наст. вр. (*повѣря*, *облѣпя*...) и др. Но не будем упускать из виду, что, помимо разговорных, просторечных, социолектных и диалектных, в моем списке есть формы идиолектные в узком смысле слова (такие, как *терѣбъ* или *бабѣча* [см. примеч. 41]) — за пределами поэзии Пастернака они как будто бы не встречаются.

⁴⁶ Посылая Цветаевой свою вторую книгу стихов (через девять лет после ее выхода из печати), Пастернак так охарактеризовал недостатки собственного сборника: «Непозволительно обращение со словом. Потребуется перемещение ударения ради рифмы — пожалуйста: к услугам <...> областные отклонения или приближения иностранных слов к первоисточникам. Смешение стилей. Фиакры вместо извожников и малорусские жмени, оттого что Надя Синякова, которой это посвящено, — из Харькова и так говорит. Куча всякого сору. Страшная техническая беспомощность при внутреннем напряжении, может быть больше, чем в следующих книгах» (из письма к М. И. Цветаевой от 7 июня 1926 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 200–201).

[⁴⁷ 1936; но есть и более ранний пример: *И семьей постригаемых падчерницъ // Зачернѣли порывы елей* («Облака были осенью набело...», 1910–1912); в этом же стихотворении 2-я строка содержит бесспорное и кричащее нарушение литературной акцентологической нормы (+N3 сбой альтернанса и разноударную рифму): *Облака были осенью набѣло // Въ заскорузлые мхи перенесены. // На дорогахъ безвременье грабило // Прошлой ночи отгѣзжие сны* [предположение о резком локальном изломе метра (пусть и более чем не чуждом Пастернаку явлении) формой *перенесены* (при сохранении и альтернанса, и схемы рифмовки) представляется совершенно невероятным; всё стихотворение — 3-стопный анапест с чередованием дактилических и мужских (кроме этой строки) клаузул при перекрестной рифмовке]. — С. Б.]

⁴⁸ Ср. в неотделанном стихотворении Баратынского «На посев леса» (1842): <...> *Зародыши елей* [^{1*}], *дубов и сосен*.

[* Точности ради надо сказать, что формы *елѣй*, *-я́м*, *-я́ми*, *-я́х* в XVIII–XIX в. были скорее вариантом нормы: *Или средь сосенъ и елей. // Гдѣ громко свищеть соловей* (Н. П. Неколев, «Послание к князю Николаю Михайловичу Голицыну»; 1797); *Забуду ль васъ, о мирные луга, // Прикрытые со всѣхъ сторонъ елями* (П. А. Плетнев, «К моей Родине»; 1820); *Чуть видны острова съ зелеными елями* (Ф. Н. Глинка, «Картины»; 1825); *Ужъ солнце клубомъ закатилось, // За Корбы сѣверныхъ елей* [Он же, «Летний северный вечер», между 1827 и 1829 (1830, 165)]; *Усталый волъ его ведетъ // Сквозь мракъ елей, сквозь тернъ колючий* (А. А. Бестужев-Марлинский, «Андрей, князь Переяславский», XI; 1827–1828); *Защумятъ елями дальнихъ горъ верхушки* (Л. Н. Трефолов, «Лучше экономом сделаюсь, примерно...»; 1876); возможно, также: *Звонъ заунывный и застывий на воскъ небесъ / умощенномъ остріями елей. /// Тропюю скорченныхъ корней // Мой духъ возлей!* [Н. Д. Бурлюк, «Ковчег весны», VIII («Вечереет. Слишком тихо...»); 1910–1913 (1914, 65)] — здесь вероятно еще и игра омофонами [*умощенномъ* + род. мн. *елѣй* ↔ *умощенномъ* + им.-вин. ед. *елѣй* — pendant к остальной «церковно-кладбищенской» тематике]; ср. форму 2-го предл. ед. *елѣй*, подтверждающую подвижную акцентную парадигму: *Грудью къ сѣверу, воронъ тяжелый — // Видишь — дремлетъ на старой ели!* (Н. А. Некрасов, «Рыцарь на час», 1860);

Всё генералы равные, // Какъ шишки на ели (Он же, «Кому на Руси жить хорошо», ч. 1, 1869—1870); см. Еськова 2008, 146, 142; Зализняк 2015, 547; ср. 1985, 100 [§ 1.62]). — С. Б.]

⁴⁹ По свидетельству Н. С. Трубецкого, произношение [плат'ит], [дар'ит], [сад'ит] (вместо [плот'ит], [дор'ит], [сод'ит]) «совершенно чуждо москвичам (по крайней мере, нашего поколения) и воспринимается как провинциализм или как искусственное подражание графическому облику» (Трубецкой 1934, 43 примеч. 35). По-московски же матиолы названы *метиолами* в «Балладе» 1931 г. (орфография этого слова была частично исправлена в машинописи 1956 г.). О других чертах московской фонетики у Пастернака см. Крисанова 1998, 156—164, 173 примеч. 4.

⁵⁰ Ср. у Мандельштама: *И в нежной сутолке, не зная, что начать <...>* («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», 1920).

⁵¹ Этот процесс распространяется даже на такие слова и позиции, в которых обычно гласный звук сохраняется: *виночерпьем* («Пиршества», 1913), *ф[']ялок* («Из суеверь», 1917), *[jy]льскойю* («Балашов», 1917), *п[']янисту*, *в [jy]ле* («Сон в летнюю ночь», 3, 1921; 5, 1922), *свангеля* («Подражательная», 1918), *физ[']ономий* («Два письма», 2), *молны*, *ид[']от*, *в т['](j)а́тре* («Высокая болезнь»), *пролетарьят*, *амуниц[']онный*, *орьентацый*, *дивиз[']он* («Лейтенант Шмидт»), *милционершей* («Памяти Марины Цветаевой», 1943) и др. (ср. Семенов, № 47: 3; Гаспаров 1996, 540).

⁵² В классическом стихе (в отличие от разговорной речи) звуко сочетания [бр#], [стр#], [мл#] не образуют слога: *Уж пасмурный декабрь на русские луга <...>* (А. Пушкин, «К Овидию»); *И вот сентябрь! замедля свой восход <...>* (Е. Баратынский, «Осень»); *<...> Летит штабротмистр на обед* (М. Лермонтов, «Тамбовская казначейша»); *<...> Торжественно державный Кремль стоял <...>* (В. Жуковский, «Государыне Вел. Кн. Александре Федоровне...»). Если подобные консонантные группы всё же составляют слог, как в комическом стихе А. К. Толстого, это обычно обозначается гласной буквой: *Царь Александр Первый <...>* («История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»); *Здоров ли он? Вы ездите в театр?* («Сон Попова»). Редчайшее исключение в середине строки: *<...> Но был он джентльмен* («История государства Российского...»; автограф, правда, не сохранился).

⁵³ 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 — „вза-хлеб“, преодолевая препятствия» (Безродный 1994, 84).

⁵⁴ Асеев писал в рецензии на «Темы и варьяции»: «В отличие от прежде практиковавшегося приема — введения разговорной интонации в виде цитаты, диалога или обращения к читателю, — в поэзии Б. Пастернака интонационное начало преобладает как причина бытия всего стиха» (Асеев 1923, 74; ср. 1922, 253; Флейшман 1984, 173—174; Пастернак Е. 1989, 364).

⁵⁵ Разные формулировки этих законов даны в работах Р. О. Jakobson (Jakobson 1960, 361), А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова (1968, 404—405); ср. (Шапир 2000, 96—97; и др.).

⁵⁶ По данным Колмогорова и Прохорова (1968, 432), равносложность метрических рядов в поэме «Девятьсот пятый год» нарушена один раз.

⁵⁷ В этой строке аномальная форма причастия — *пренебрёгнутые* вместо *пренебрежённы* — образована от несуществующего глагола **пренебрегнѹть* [*1].

[* От этого же глагола образовано и деепричастие *пренебрегнув* в романе «Детство Люверс» (1918): «Будто это была вещь, которую следовало взять, дорожа ей, и которую забыли, ею пренебрегнув». Подобные формы нет-нет да и проникали на страницы печати: *И скоро на небѣ явился // Свою пренебрегнувши мать* [М. Н. Муравьев, «Басни», 8 («Облако»), <1773>, 4-ст. ямб]; «Въ дѣйствительности же, пренебрегнувъ Первымъ, Адамъ послушался второго» [Шипков 1909, 3(п)]; и др. Глагол *пренебрегну́ть*, *-ѹ́*, *-ѣишь* всё же существует, но на далекой периферии нормы (или уже за ее гранью), а Пастернак охотно эту грань переходил самим фактом употребления этого явного коллоквиализма (Интернет изобилует такими примерами). — С. Б.]

⁵⁸ В дополнение к спорадическим слоговым усечениям зарегистрирован единственный случай слогового наращения — в первой строке стихотворения «Будущее! Облака встрепаннѣй бок!..» (<1931>; остальные 23 строки — правильный дактиль, преимущественно 4-стопный).

⁵⁹ Этот ритмический ход скрадывается разностопным размером, в котором через одну чередуются 3-стопные строки с мужским окончанием и 2-стопные строки с дактилическим при перекрестной рифмовке (ср. Гаспаров 1988б, 144–145; Иванов 1998, I: 112 примеч. 49).

⁶⁰ Разговорное звучание малоударных форм 5-стопного ямба («За требующимся распоряженьем»; «О невознаградимая утрата»; «Чтоб укрывающися могли» и др.) М. М. Морозов числил среди недостатков пастернаковского перевода «Ромео и Джульетты»: «<...> наши актеры вообще редко умеют читать стихи. В этих сложных формах они окончательно запутаются и начнут читать такие строки, как прозу» (лето 1942 г.; цит. по: Пастернак Е. 1970, 352). К этому аргументу Морозова переводчик прислушался (см. Пастернак Е. 1970, 355 примеч. 2–4).

⁶¹ Об этом рассказал сам Пастернак в очерке «Люди и положения»: «Андрей Белый <...> вел курс практического изучения русского классического ямба и методом статистического подсчета разбирал вместе со слушателями его ритмические фигуры и разновидности. Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания» (Пастернак 1989–1992, 4: 319; Иванов 1967, 117).

⁶² Данные по XVIII в. и языковой модели взяты у К. Ф. Тарановского (1971, 424), данные по Пастернаку получены А. Л. Бегловым в результате сплошного обследования «На ранних поездках» (1936–1944), «Стихотворений Юрия Живаго» (1946–1953) и «Когда разгуляется» (1956–1959).

⁶³ Цитируется по первому изданию (Гёте 1950, 57).

⁶⁴ 1 сентября 1956 г. К. И. Чуковский занес в дневник: «<...> Федин восхищался Пастернаковым переводом „Фауста“, просторечием этого перевода <...> „словно он всего Даля наизусть выучил“» (1993, 271; ср. Алексеев 1940, 15–16; Livingstone 1994; Поплавский 2002, 18–19; и мн. др.).

⁶⁵ Я не утверждаю, что Пастернак в этом отношении лидирует, но частотность сдвигов в его поэзии и впрямь велика. Например, у Блока, «разговорностью» стихов которого Пастернак был очарован (см. примеч. 75), в «Соловьином саде» (148 строк) сдвигов нет, а в «Возмездии» (1573 строки) — всего два случая, из которых один сомнительный. У Пастернака метакинез встречается раз в 20 чаще: в «Волнах» (284 строки) — шесть семантических сдвигов и два чисто синтаксических, и такую же картину дают 4-стопные ямбы Юрия Живаго: 9 случаев на 293 строки.

⁶⁶ Много позже, на исходе 1920-х годов, Набоков печатно обвинял Пастернака в плохом знании русского языка и «чудовищной безграмотности» (Набоков 1989, 346, 386; ср. Пастернак 1998, кн. I: 216).

⁶⁷ Борьба с неправильным употреблением глагола *одеть* велась уже в первой половине XIX в. (см. Греч А. 1843, 73).

⁶⁸ Ср. *закушу уста* в «Магдалине».

⁶⁹ Ср. в более поздних «Волнах»: *Шли дни, или тучи <...>* (в параллельных конструкциях одно и то же слово берется в разных значениях).

⁷⁰ Строфа станет более проницаемой, если на место изъяснительного союза *что* подставить союз следствия *так что*: 'вряд ли полосы лунного света (*хвосты луны*) потому выстраиваются в длинные очереди (*стоят чередой*), что гений распределяет пайки (*кету*) в белом доме против кооператива' (написано в голод во время гражданской войны).

⁷¹ Редакция 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 г.: «Конечно: „Всего нам на свете родимей“ звучит несколько неестественно и не может заглушить слышимого за ним: дорожке (Всего нам на свете дорожке). Но строчка: „И наши октябрьские рожи“ была бы наверное нецензурна» (цит. по: Пастернак Е. 1997, 589).

⁷² Дневниковая запись от 8 февраля 1833 г.

⁷³ Поэтическое вдохновение автор «Доктора Живаго» понимал как покорность языку: «Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека <...> Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самим движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не узанных, не учтенных, не названных» (Пастернак 1989–1992, 3: 431).

⁷⁴ В этом коренное несходство Пастернака с Маяковским, о совпадениях между которыми И. А. Груздев писал: «Маяковский ввел в поэтический оборот лапидарность уличной речи, мотивируя это комически. Пастернак ввел в поэзию комнатный язык, нашу обиходную, домашнюю, речь — путанную, неряшливую порой, недоговоренную, — мотивируя ее темами лирическими» (1923, 36; Розанов И. 1927, 129; ср. Пастернак Е. 1989, 247, 339). Верно, что у Маяковского «уличная речь» мотивирована, хотя отнюдь не всегда комически (ср. Пастернак 1989–1992, 5: 93–94); но Пастернак сплошь и рядом к «комнатному языку» обращается без всякой мотивировки и говорит им на любые темы вне зависимости от жанра. Это не прием — это нейтральный фон.

⁷⁵ На полях «Избранных стихотворений» Брюсова (1945) Пастернак осудил «неестественность синтаксиса, специально символистско стихотворного, как у Сологуба и Вяч. Иванова. Несвободная, неразговорная речь. Сравни непредвзятость Блока» (цит. по: Пастернак Е. В. 1977, 257).

⁷⁶ В апреле 1924 г. Пастернак жаловался сестре и зятю, что поэзия не дает средств к существованию: «<...> придется мне импровизацию словесную также оставить, как и фортепианную» (Пастернак 1998, кн. I: 26). А в конце 1910-х годов поэт культивировал в себе импровизационный тип творчества: «В 17-м и 18-м году мне хотелось приблизить свои свидетельства насколько возможно к экспромту, и дело не в том, что стихи „Сестры моей жизни“ и „Тем и вариаций“ я старался писать в один присест <...> в названные годы <...> я записал только то, что речевым складом, оборотом фразы как бы целиком вырывалось само собой <...> сразу выпаливалось и с разбега ложилось именно в свежести и естественности случайности и счастья» (из письма к С. Чиковани от 6 октября 1957 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 555–556). Ср. о поэтике перевода: «„Фауст“ по-русски может удаваться *невольно, импульсивно*» (из письма к О. М. Фрейденбергу от 6 ноября 1948 г.; Пастернак 1989–1992, 5: 473; см. также Переписка 1994, 228).

⁷⁷ Ср. в «Осени» (1949): *Как в песне, стежки и дорожки // Позаросли наполовину.*

⁷⁸ Позднее в тех же выражениях Пастернак обрисовывал стилистические поиски Живаго-стихотворца (Пастернак 1989–1992, 3: 434–435; ср. Пастернак Е. 1997, 7–8, 43–44).

⁷⁹ Знаменательно, как в 1915 г. Горький анонимно отредактировал пастернаковский перевод комедии Клейста «Разбитый кувшин»: «Перевод <...> был стилистически сглажен. Народные изречения, непривычные своей откровенностью, заменены или попросту выкинуты. Одни реплики были сокращены, а другие, показавшиеся редактору недостаточно ясными, расширены, что нарушало стихотворный размер» (Пастернак Е. 1989, 236).

⁸⁰ В XIX в. этот оборот был в ходу. Ср. у Достоевского в «Игроке»: «Говорите без извилин, я так хочу» (1972–1990, 5: 229).

⁸¹ После войны Пастернак не раз говорил, что «учится писать стихи у Симонова и Суркова» (Поливанова 1993, 489); по его словам, «Симонов и Сурков — „простота без претензий“» (Берестов 1993, 515, 512; Fleishman 1990, 225) (ср. в «Вакханалии»: *простота без прикрас*).

⁸² Ср.: «<...> в прозе близюсь к Боборыкину, в стихах — к Щепкиной-Куперник» (Пастернак 1989–1992, 5: 275; из письма к В. С. Познеру от 14 мая 1929 г.).

⁸³ О желании «сказаться без слов», одною «душой» писал Фет («Как мошки зарею...», 1844). Если это ведет к «немоте» не на словах, а на деле, тут действительно «кончается искусство», причем роль «почвы» и «судьбы» может быть очень велика.

⁸⁴ Чтобы по достоинству оценить беспримерную дерзость поэта, его слова необходимо соотносить 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» (ССП 1934, 225, ср. 203–204).

⁸⁵ Пастернак уничижительно высказывался об очень многих своих сочинениях, чуть ли не обо всех, кроме «Доктора Живаго» (Пастернак Е. 1989, 296–297, а также 187, 344, 360, 382, 391, 413, 415, 444, 562, 647; 1997, 492), подвергая сомнению не только написанное ранее (ср. Гаспаров Б. 1992, 110–112), но и то, что еще предстояло сделать. Многие из таких высказываний я уже цитировал; прибавлю еще одно: «Спекторский определенно плох. Но я не жалею, что с ним и 1905-ым, за исключением двух-трех недавних глав из „Шмидта“, залез в такую скуку и аритмию. Я эту гору проем» (Пастернак 1989–1992, 5: 197; из письма к М. И. Цветаевой от 23 мая 1926 г.; ср. также Флейшман 1984, 220, 419).