

Ирина Захариева

ЭРОТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

(Из книги: *Ирина Захариева. Русские поэты XX века. София, 2007, с. 111-121*)

В начале 1910-х годов, когда в русской художественной культуре обнаружилось кризисное состояние символизма, переживали свое поэтическое рождение лирики, преодолевшие символизм с разных эстетических позиций, – В.Маяковский, С.Есенин и Б.Пастернак. Побуждения, объединявшие их, – найти собственный язык, передающий голос земли, или, употребляя выражение Пастернака, – “не исказить голоса жизни, звучащего в нас”. Маяковский полемически эстетизировал антиэстетизм, Есенин индивидуализировал фольклоризированную образность, а Пастернак, увлекавшийся философией и музыкой, вырабатывал средства философско-музыкального выражения бытия в словесности. Поэты нового поколения отвлекались от “подобий”, т.е. символистских литературных штампов, в поисках новой по типу выразительности.

Пастернак развивал художественный импрессионизм, улавливая интуитивным наитием творца первородную новизну ощущения земли и вселенной. В его творческой эстетике (см. “Охранная грамота” – 1930, “Люди и положения” – 1956) не искусство преображает жизнь, а наоборот – жизнь преображает искусство. Красота присуща самой жизни и лишь проясняется искусством. Вместе с тем поэт-философ настаивал на том, что всегда необходимо помнить об условной природе искусства. Символическая обобщенность искусства, в восприятии Пастернака, основана на его всемерной растворенности в реальном мире. Искусство держится на символических образах так же, как алгебра – на алгебраических знаках. Оно образует духовную вселенную, развивающуюся по имманентным законам.

Литература интегрирует все остальные виды искусства. Отдавшись литературе, художник отдает себя во власть языка. И тогда сам язык начинает “думать” за автора. Язык воспринимается внутренним слухом сочинителя так же, как зарождающаяся мелодия улавливается композитором.

Свидетель поэтического дебюта Пастернака Константин Локс, историк литературы и переводчик, в мемуарном очерке “Повесть об одном десятилетии (1907-1917 гг.)” передавал свое впечатление от его лирики: “Слова лезли из темного хаоса первичного, только что созданного мира. Часто он не понимал их значения и лепил строчку за строчкой в каком-то бреде дионисийского опьянения жизнью, миром, самим собой. Отсюда вопль о непонятности, преследовавший его всю жизнь...”¹ Лирику раннего Пастернака отличало так называемое “высокое косноязычие”, логику смысла читателю нужно было отыскивать. Его стихи подтверждали положение Виктора Шкловского о “полупонятном языке” поэзии (“Воскрешение слова”, 1913).

Поэтическое косноязычие Пастернака было связано и с тем, что в его лирических импрессиях словосочетания приобретали глубинный символический смысл: “...это была новая форма символизма, ... не упускавшая из виду реальность восприятия и душевного мира”² Уточним, что в применении к поэзии Пастернака более точное терминологическое определение, на наш взгляд, не *новый символизм*, а *словесная символика*. Исходное значение символов, привлекаемых лириком, было

¹ “Вопросы литературы”, 1996, №2, с.11.

² Там же, с. 18.

связано с так называемой “внутренней формой слова” в согласии с учением Александра Потебни об этимологически обусловленной образности слова.³ Учение Потебни популяризировали лингвисты и литературоведы модного в то время формалистического направления в науке.

Критики не пытались сформулировать главную тему раннего Пастернака. Это была словесно закодированная, непривычная для русской поэзии тема созревающей мужской страсти – ее потенциалов и претворений. Яркая новизна стилистики отличала развитие любовной тематики в его стихах.

В предлагаемой статье привлекаются черновые наброски поэта в возрасте с девятнадцати до двадцати двух лет, до первой публикации его стихотворений в альманахе “Лирика” (Москва, 1913). Учитываются и архивные варианты не публиковавшихся в свое время стихов 1910-х – 1920-х годов.⁴ В центре внимания находятся известные стихотворные сборники Пастернака “Поверх барьеров”(I-е изд. – М., 1914; II-е изд. – М., 1929) и “Сестра моя – жизнь”. Воссоздается сводный текст единого лирического сюжета с опорой на семантику уподоблений и характер образности.

Весна обостряла органы чувств побуждаемого к творчеству авторского Я. Оживали и потаенные, болезненные комплексы. Ощущение “безродной участи” рано зародилось в подсознании творца. При возникавшей потребности поэтического самовыражения был предпочтен свойственный фольклору параллелизм *природное / человеческое*. Феномены природы одушевлялись, символизируя в искусстве слова мистерию душевной жизни поэта (“Гримасничающий закат // Глумится над землей голодной. // О, как хохочет вешний чад // Над участью моей безродной”).⁵

Природные аналогии придавали частным деталям и конкретной мысли универсальный смысл. Константное тяготение от частных к обобщениям знаменовало мышление национального поэта. Потаенно личное переходило в категорию общезначимого. В данном примере мы видим, как оценочно-эмоциональный смысл эпитета (*гримасничающий закат*) и глагола (*глумится*) формируют мотив “без вины виноватого” человека, словно, заклеянного “безродной участью”.

Со своим уязвленным самочувствием ему приходилось каждый раз справляться в одиночку, поставив себя в позицию противостояния укоренившимся устоям в обществе и в литературе – в положение “поверх барьеров”.

В словесной символике Пастернака вариативное словосочетание “Весна в висках стучится” служит выражением пробуждающегося эротического инстинкта, поэтической формулой волнения крови. Инстинкт описан как потребность близости родственного существа. Фигуративный образ открывающейся двери выражает избавление от одиночества (“Пока заплакавшие дверцы // Не свергнут запустений гнет”). Душа не терпит “сумерек без гула и отдачи”(1,593). “Какая горячая кровь у сумерек...” представляет строку-рефрен одноименного стихотворения. Концепт *сумерки* обозначает пространство благоволения страстям – в нем, словно, источается нега, чувственная освобожденность.

По убеждению поэта, “прямая речь чувства иносказательна и ее нечем заменить” (4,188). В его ранней лирике иносказание прозрачно – под многообразными формами угадывается пробуждение мужской сексуальности и зарождение страсти к женщине.

Томление эротического естества ведет к сравнению бессонного зрачка лирического субъекта с его пересохшей гортанью. В лихорадочно переживаемые мгновения ночь уподобляется жгучему солнцу, действующему на посев (“Безумный,

³ Потебня Александр. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.

⁴ См. Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, т.1. М., 1989, с.736.

⁵ Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, т.1,с.577. В дальнейшем стихотворения цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

жадный от бессониц...”). Замещение словесных символов *зрачок/гортань, ночь/солнце* составляют ауру бесплотного вождления.

Сильно воздействовал на будущего поэта факт падения с лошади и перелома ноги в отроческом возрасте. Тогда же его отец, академик живописи Леонид Пастернак рисовал девушек-наездниц в отблесках заката для картины “В ночное”.⁶ Биографический факт преобразился в загадочную зарисовку, построенную на *телесных* деталях в стихотворении “И был ребенком я, когда закат...”: *голень* девичьих ног и их *скрещенные ступни* (“Они от смиренной православной пыли // Бессмертье танца шли освобождать”). В автокомментарии поэт пояснял: “...и женственность как бы не знает, что ко мне пришло что-то роковое, и задерживает, не дает к ней”(1, 737). Движение героя Пастернака навстречу женственности началось рано и было чревато болезненным нядрывом, так как любовь долгое время оставалась нереализованной: “И если бы любовь взяла // Со мной, со мною долю были // У дребезжащего стекла // Мои черты с тобой застыли”(1,595).

По мере взросления он улавливает изнутри зарождающиеся клики: “Готовься, готовься”. Предчувствие Женщины входит в его подсознание (см. “Шарманка ль, петух или оклик татар...”). Возникает мотив арестанта, невольника страстей. В стихах происходит раздвоение на Я и Он с целью отмежеваться от своего внутреннего катастрофального “я” (“Так страшно плыть с его душой...”). Вырывались признания в неуправляемости терзающего его демона вождления (“...страсть // Вступает в хаос океанный...”).

В стихотворных текстах входит в норму проникновение природных стихий в замкнутое пространство жилья (“И мимо непробудного трюмо // Снега скользят и достигают детской...” – 1,589). Ночному городу, как мегапристанищу поэта, вверяется покровительство людским страстям: “Как шевелящийся камыш, // Заглохший город над любовью...” (“И если бы любовь взяла...”). Литературные реминисценции (например, из пушкинской “Русалки”) подкрепляют власть эроса в пробуждающейся мужской душе (“Неумолимый мельник // Ожил из былей и притч” – 1,591).

В стихотворении “Бесцветный дождь... как гибнущий патриций...” проникает мотив любовного треугольника: “Дождь и солнце... странные собратья! // Один на месте, а другой без места...”. А дождь несвободен – за его “плечами” маячит “трустящая степь”. В другой пейзажной зарисовке (“Он слышал жалобу бруска...”) фаллическое звучание приобретал стон “сырых свирелей” пастухов в предутренний час. Признаками женственности наделялась певучая земля (“Пусть даже смешаны сердца...”).

Переживая драму отвергнутого в “Элегии 3”, лирический персонаж ищет спасение в сознании своего творческого дара (“Тасуйте дни, я за века зайду”). Но катастрофа личного плана вселяет неуверенность в будущем (“Пускай рассвет полынный даже // С годами горше и бессонней...” – 1,603). Инертность желанной женщины способна заглушить в нем музыку жизни (“...мертвенней зыбь адажий, // Полегших у твоих ладоней” – 1,603).

Психоанализ Зигмунда Фрейда убеждает в том, что “либидо – всегда и закономерно по природе своей – мужское”, оно синонимично понятию активности в релятивной паре *активность/пассивность*.⁷ Терзается неудовлетворенностью тот, кто сдерживает в себе заряд страсти. В стихах раннего Пастернака любимую подменяет ее летучий призрак. Устойчивое дразнящее ощущение призрачности любимой женщины в миниатюре “Enseignement” /фр.обучение/ усилено эпитафией из стихотворения

⁶ Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, т.4, с.304: “Отец задумал картину “В ночное”. На ней изображались девушки и села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун”(“Охранная грамота”).

⁷ Фрейд Зигмунд. Психология бессознательного. М., 1989, с.183.

Ф.Тютчева “Проблеск”: “Минувшее, как призрак друга, прижать к груди своей хотим”. Введение эпиграфа – один из способов объективации лирического чувства у Пастернака.

Воспроизводимый миг близости с Ней прочитывается как эротическое переживание не удовлетворенного мужского желания: “Я найден у истоков щек, // Я выброшен к истокам смеха” (1,605). Персонаж остается “увековеченным увечьем”. Женский образ лишь будоражит воображение (“Ты заплываешь в трепет мой, // На красный рынок всех фантазий” – 1, 618). К любимой обращен упрек лирика в бесчувственности, в том, что ей неведома страсть (“...вина // Зарытого в забвенье тела // Не в том, что ты была бедна, // Но что иных богатств хотела”). Противоречие между желаемым и реальностью остается непреодолимым.

Сознание дисгармонии гендерных отношений побуждает героя Пастернака рассеяться, переключиться на иные объекты реальности. Но и при переходе к общественной тематике в ранних стихах он не мог освободиться от гендерных ассоциаций. При свершении Октябрьской революции не только Маяковский объяснял ей в любви. В стилистике, сходной с Маяковским и Александром Блоком, Пастернак выражал свою влюбленность в революцию (“И слышать на дворе, со снегом и хвоей // ... // Ломающее лед дыхание твое!” – 1, 620). Отличным от Маяковского было своевременное неприятие Пастернаком наступившей поры опьянения революционным насилием (“Теперь ты – бунт. Теперь ты – топки полыханье...” – 1, 621).

Тема социального неравенства также осмыслена с привлечением сексуальных деталей. Комфорт грозит поработить женщину: “Он вашу сестру, как вакханку с амфор, // Подымет с земли и использует” (1, 166). Для представления о комфорте привлекаются фрагменты работ французского художника Ватто, запечатленные на амфорах.

Переходим от обозрения ранних поэтических этюдов Пастернака к знаменитой книге его стихотворений “Поверх барьеров” во второй, переработанной редакции 1928 года. В сюжетной основе книги “первая, не ставшая реальностью любовь”.⁸

Импульсивность творчества – тот принцип, который художник слова совершенствовал годами (“И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд”). В его понимании поэт – та точка мироздания, в которой скрещиваются оси земного и потустороннего миров. Не будучи явно религиозным, Пастернак живописал метафизическую душевность (“Со мной, с моей свечою вровень // Миры расцветшие висят”). Характерен для него контрапункт двух мотивов – анонимная разлитость лирического Я в мире и ницшеанское представительство от лица мира:

Я – свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я – жизнь земли, ее зенит,
Ее начальный день.

(“Когда за лиры лабиринт...”)

Он неосязаем и вездесущ. Лирический персонаж книги “Поверх барьеров”, как двойник жизни, неотделим от эротического томления по женственному началу. И генезис этого чувства можно проследить из параллели с мифологией. В стихотворении “Я рос. Меня, как Ганнимеда...” эротико–зооморфическая живопись словом ведет к мифологическому сюжету о похищении Зевсом, превратившимся в орла, прекрасного юноши. Образ любимой остается здесь всего лишь знаком любви (“... Жар предплечий студит объятия орла”).

⁸ Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989, с. 176.

Немало стихов сборника строится на погодных аналогиях в пространстве города. Аналогии кодируют авторское откровение или же лирический диалог (“Все наденут сегодня пальто// И заденут за поросли капель, // Но из них не заметит никто, // Что опять я ненастьями запил”). Осенняя (элегическая) тональность стихотворения “Все наденут сегодня пальто...” предрасполагает к развитию *осенней* анимической образности (“Солнце грустно сегодня, как ты, – // Солнце нынче, как ты, северянка”). Аллегория сексуальности содержится в природных описаниях: “Весну за взлом судили. Шли к вечерне, // И паперти косил повальный март” (1, 49).

Выразить душевную смуту и попытку бегства от самого себя поэту помогает “вокзальная” стилистика. Из семантической многосложности концепта *вокзал* извлекается афоризм с любовной коннотацией: “Вокзал, несгораемый ящик // Разлук моих, встреч и разлук”(“Вокзал”). Полотно железной дороги, *вагонные* приметы и детали составляют ауру любовного томления и ожидания встречи.

Несмотря на неудовлетворенность гендерными отношениями, не иссякает вера героя Пастернака в любовь и ее спасительное воздействие на жизнь личности: “Так каждому сердцу кладется любовью // Знобящая новость миров в изголовье” (1, 104). Пример иллюстрирует предпочитаемый поэтом вид тропа – метонимию, основанную не на сходстве, как при использовании метафоры, а на смежности сопрягаемых концептов. Из опорных слов *сердце – изголовье – миры* составляется философская формула в поэтической форме: чилоческая страсть порождает новые миры.

Пронаблюдаем, как одержимжсть любовью как бы диктует автору эротическое изображение природы в сборнике “Поверх барьеров”. Мотивацию подобного подхода находим в книге Альфреда Лоренцера “Археология психоанализа”: “Тело и дух, телесность и “смысл” так переплетаются друг с другом, что их можно распутывать в двух разных направлениях. С фрейдовской точки зрения, тут распознаются “телесность смысловых структур” и “осмысленность тела”...”⁹

Сексуальный привкус приобретает у Пастернака олицетворение улицы и неба над ней (“Небу под снег хотелось, // Улицу бил озноб, // Ветер дрожал за целость // Вывесок, блях и скоб” – 1, 71). Чернеющие улицы названы “ветреницами”, поэт сочувствует их весеннему ознобу (“Весна”). Весной “По городу гуляет грех // И ходят слезы падших”(1, 82).

Связываются в магнетическую пару *гроза* и *сад* (“Три варианта”). Рисуетя влечение *грозы* к *саду* и его ответная реакция. Приближение грозы вызывает волнение сада (“У сада пахнет // Из усыхающего рта // Крапивой, кровлей, тленьем, страхом”). Разнородные слова в едином синонимическом ряду соответствуют – по аналогии с живописью – контрастирующим штрихам жанровой картины. Освежающее действие грозы условно конкретизируется *телесным* сравнением: “У босой лазури – походь // Голенастых по болоту”. *Телесное* сравнение переносится и на растительность, омытую дождем: “Лозы ив и листья дуба” блестят как “губы, // не утертые рукою...”. “Телесные” уподобления с налетом эротики нанизываются и в стихотворении “После дождя”: “Со стекол балконных, как с бедер и спин // Озябших купальщиц – ручьями испарина”. В постсимволистский период *телесность* проникала в любовную лирику под воздействием идей З.Фрейда и К. Юнга.

В эмоционально-чувственной жизнедеятельности лирического субъекта участвует все, что принадлежит природному миру: плетни и сараи “глазами пожирают ночной мрак”. “Заря, как клещ, впилась в залив”. Гроза в своем стремительном движении напоминает таинственную незнакомку, нагрянувшую незванной гостьей в дом и срывающую с себя маску на виду у “пяти зеркал” (“Июльская гроза”). Сакральное число *пять* соответствует пяти органам чувств – максимальной эмоциональной напряженности мужского Я в опасной близости женского образа.

⁹ Лоренцер Альфред. Археология психоанализа. Пер. с немецкого. М., 1996, с. 238.

И даже определение счастья редуцируется до субъективного ощущения улицы, омытой ураганом (“Наверное, бурное счастье // С лица и на вид таково, // Как улиц по смывти ненастья // Столиственное торжество” – 1, 81). Подмена рассуждения картиной – один из узнаваемых приемов автора.

Поэтический мир персонажа, испытывающего томление страсти, более всего насыщен *водяными* образами и картинами. *Водяной* фон скрепляет мотивы беспокойства и влечения (“Ты заплываешь в трепет мой...”). Свойство текучести объединяет поток образов с наплывом музыки. Символика воды привносит коннотацию очищения мира. Доминирующая *водяная* стилистика связана и с представлением о процессе насыщения искусства духом реальности (искусство – “губка”, впитывающая реальность).

В стихотворении “Определене поэзии” ее образ излучает женственный магнетизм: “Поэзия!... // ...// Тебя б положил я на мокрую доску // Зеленой садовой скамейки”. Нежный флирт лирического субъекта с пространством – городским, домашним, природным – совершается по воле искусства, как в стихотворении “Импровизация”: “Я клавишей стаю кормил с руки // под хлопанье крыльев, плеск и клекот. // Я вытянул руки, я встал на носки, // Рукав завернулся, ночь терлась о локоть”.

Пережитое потрясение после разрыва с лирической героиней сборника “Поверх барьеров”, вариативно разработанное в ряде миниатюр, получает сюжетное завершение в стихотворении “Марбург” (1916, 1928). В первой редакции стихотворения более наглядна картина расхождения. Модная девушка “в матинэ” – легким утреннем халате – не была настроена на волну влюбленности своего давнего друга.¹⁰ В прозрачно-аллегорической форме поэт выражал свою сексуальную неудовлетворенность: “Тяни, но не слишком, // не рваться ж струне, // мне больно, довольно – // Стенает во мне назревшее сердце, мой друг в матинэ” (1, 491). Отказ той, что воплощала женственность, побуждал к постижению женственности с иной стороны – посредством искусства. Личное поражение требовало сублимации в творчестве. Бессонной ночью в Марбурге, в одинокой комнатухе, он в бездне собственного отчаяния почувствовал в себе рождение поэта и уже как бы со стороны наблюдал: “... страсть, как свидетель, седеет в углу”. Преодоление отчаяния выражалось во взаимном отталкивании слов разных стилевых рядов: *страсть* (эротическое) – *свидетель* (юридическое) – *седеет* (субъективно-описательное) – *угол* (предметно-бытовое).

Лирический любовный сюжет раннего Пастернака не мог завершиться отрешением от страсти к женщине. Своеобразную диалогию со сборником “Поверх барьеров” составляет столь же знаменитая, как предыдущая, поэтическая книга “Сестра моя – жизнь” (Москва, 1922). Стихотворения, составляющие книгу, написаны летом 1917 года. Эпиграф из Н.Ленау гласит: “...в движении бури мне видятся, девочка, твои черты”. Книга посвящена, по объяснению Пастернака, “не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, – его духу, все еще действенному в литературе”.¹¹ В стихотворении “Про эти стихи” есть подтверждение авторского ощущения живого духа Лермонтова в литературе (“Я жизнь, как Лермонтова дрожь, // Как губы в вермут, окунал”). В письме к Ю.Кейдену от 22 августа 1958 года поэт пояснял, что летом 1917 года Лермонтов был для него “олицетворением творческой смелости и открытий, основанием повседневного свободного творческого утверждения жизни”.¹²

¹⁰ Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, т.4, с. 180: “После восьми лет влюбленности в Иду Высоцкую /1890-1970/, дочь крупного торговца чаем, Пастернак сделал ей предложение и получил отказ” (из примечания к очерку “Охранная грамота”).

¹¹ В письме Бориса Пастернака к Ю.Кейдену от 22 августа 1958 г. В пер. с английского. В: Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, т.1, с.653.

¹² Там же, с.652.

Пытаясь изобразить собственный созидательный процесс в художественной форме, Пастернак обыгрывал образ зеркала ("Зеркало"). Он привлекал заинтересовавшее его учение австрийского врача Ф.Месмера о "живом магнетизме" ("месмеризм"): "Несметный мир семенит в месмеризме". По мысли поэта, искусство, подобно призме, преломляет реальную жизнь ("Огромный сад тормозится в зале // В трюмо – и не бьет стекла"). Зеленая ветка дерева в саду уподобляется своенравной девочке ("Девочка"). Ветка, – названная сестра поэта, – символизирует жизнь. А жизнь в стихах Пастернака говорит сама за себя – он лишь *помогает* ей воплотиться в слове. Поэтизация искусства, как синонима жизни, в стихотворении "Девочка" усилена эпиграфом из миниатюры Лермонтова "Утес": "Ночевала тучка золотая // На груди утеса великана". Лирическая героиня сборника "Сестра моя – жизнь" мыслится как девочка, а не женщина, что означает ювенильность, первозданность чувства любви к жизни и к искусству.

Вечно нарождающаяся жизнь, как эманация любовной страсти, – главная тема второго представительного стихотворного сборника Пастернака. Новая влюбленность приносит в стихи штрихи женского портрета ("Из суеверья"). Приметы внешности любимой построены на параллели *он/она – обыденное /поэтизированное*. Пренебрегая своей внешностью, лирик вносит впечатляющие детали Ее облика: "И чуб касался чудной челки // И губы – фиалок". Смысл появления лирической героини в жизни поэта объясняется посредством будничной аллегории с проявленным Ею вниманием к книге, залежавшейся на полке: "Вошла со стулом, // Как с полки, жизнь мою достала // И пыль обдула". Неодушевленные предметы участвуют в его лирике как "натурщики натюрморта, отрасли, наиболее излюбленной художниками".¹³ Словесный натюрморт со стулом, полкой и запыленной книгой символизирует душевное возрождение автора. Поясняется и суть вдохновляющего воздействия Женщины на поэта: "За то тебя любил, // Что пожелтевший белый свет // С тобой – белей белил" ("Не трогать"). Связь *вещности* и *душевности* продиктована акмеистской направленностью поэзии 1910 – 1920-х годов.

Как указывает хронологический подзаголовок книги стихов "Сестра моя – жизнь (Лето 1917 года)", летняя любовь пребывала в музыкально-поэтическом мире Пастернака в летнем зное, ибо "в природе лета было жечь". А потому "И песнь с небес: "Твоя, Твоя" // И без того лилась в жару, // В вагон, на саквояж" ("Балашов"). Любовное чувство, как сигнализирует подобное описание, не обособляется от жизни, а погружается в жизнь, украшая ее. Движение навстречу любви во второй книге целиком ассоциируется со стуком колес поезда, с дорожными впечатлениями, с *вагонной* стилистикой.

Слова с устойчивой образностью (*сад – гроза – сумерки – лето* и др.), повторяясь в разных стихах, образует узнаваемые *мотивы*, подобные музыкальным. Одно из их предназначений – скреплять общий поэтический текст.

Повторяющийся символ страстной любви у Пастернака – поцелуй. Концепт *поцелуй* лейтмотивен для эстетизированной гедонистической поэзии его времени; ценилось свойство этого слова притягивать к себе разноплановые ассоциации. Поцелуй влюбленных вбирает цветочный аромат: "Ты прячешь губы в снег жасмина, // Я чую на моих тот снег, // Он тает на моих во сне" ("Наша гроза"). Белый цвет превращает жасмин в снег, способный таять. Таяние цветочного снега, как вкус поцелуя, переносится в сон поэта. Образ получает музыкальное звучание, составленное из нескольких мотивов. Слово *поцелуй*, превратившись в концепт, подвергается универсальному у Пастернака закону струения. Со словом-концептом *поцелуй* связано и заглавие стихотворения "Наша гроза" – картинный образ с коннотацией любовной страсти. В стихотворении "Воробьевы горы" прочитывается благословение любовной

¹³ Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах, ш.4, с.161 ("Охранная грамота").

страсти природой, требующей от человека душевного потрясения: так устроен мир – “Так задуман чашей // так внушен поляне, // Так на нас, на ситцы пролит с облаков”.

Водяная стилистика сгущает атмосферу сексуальности, а космический мотив приобщает любовную страсть к смыслу человеческого существования. Слово-концепт *страсть* получает смысловое укрупнение. Ощущение близости любимой сливается с ощущением близости Млечного пути (“И через дорогу за тын перейти // Нельзя, не топча мирозданья” – 1, 146).

Традиционное для искусства одухотворение земли получает у Пастернака особую интонацию будничности, какая возникает при близком знакомстве с объектом: “Надо быть в бреду, по меньшей мере, // Чтобы дать согласие быть землей” (“Болезни земли”).

В поэтическом мире Пастернака, в его “типотической отчизне” совершается странное эротическое влечение *всего ко всему*: “К малине липнут комары”; “...даже зяблик не спешит стряхнуть алмазный хмель с души”; кусты ивы “бегут” навстречу поезду “в объятья дива”. Природная стихия гармонически сопрягается со стихией души.

Город в его лирике – действующее лицо. Образ города подвержен динамике человеческих отношений: “Грязный, гремучий в постель // Падает город с дороги” (“У себя дома”). Любовный экстаз лирического субъекта заражает и городские постройки: “...даже антресоль при виде плеч твоих трясло” (“Попытка душу разлучить...”). Лирик предлагает и соответствующую формулу: “...свадьбы справляют вокруг”(1, 166). По существу он вторил Фрейдю, утверждавшему, что в основе мира заложено сексуальное взаимовлечение.

Реальный прототип лирической героини книги стихов “Сестра моя – жизнь” – Елена Виноград (1899-1987). Во время Первой мировой войны погиб ее жених Сергей Листопад, внебрачный сын философа – эмигранта Льва Шестова. Елена сопоставлена с образом царицы Спарты Елены Спартанской. Она благорасположена к поэту, но в глазах ее “непробудная тоска”.¹⁴ К чувственной любви героя Пастернака примешивается меланхолия (“Горьких губ изгиб целуя...”).

Завершающий поэтическую книгу цикл “Послесловье” содержит мотивы прощания с любимой. Она так же привлекательна, как и прежде, и вызывает меланхолическую нежность лирического персонажа: “...ваши ресницы слипались от яркости”; “...это вы, это ваша краса”. Но к нему приходит понимание, что “...чудо жизни – с час”(“Образцы”). Окончилось лето любви, наступила осень разлуки: “...с комьяни // В горле, ...с тоской стольких слов // Устаешь дружить!” (“Конец”).

Найденный им ранее афоризм на тему прощания гласит: “Всю жизнь удаляется, а не длится // Любовь, удивленья мгновенная дань”(1, 104). Метафорика частностей любовных отношений скреплена авторской медитацией о феномене страсти:

Любимая – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выступает на свет
Как во времена ископаемых.

Представление о страсти в книге “Сестра моя – жизнь” расширяется, устремляясь в пределы истории и мирового искусства. Все в мире подчинено “Всесильному богу любви, // Ягайлов и Ядвига”, когда литовский князь Ягайло и польская королева Ядвига,

¹⁴ Из письма Елены Виноград Б.Пастернаку от 19 сентября 1917 года: “На земле этой нет Сережи. Значит от земли этой я брать ничего не стану. Буду ждать другой земли, где будет он, и там, начав жизнь несломленной, я стану искать счастья” (см. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии, с.313).

сочетавшись браком, соединили земли Польши и Литвы (1, 167). К историческим личностям присоединяются образы из опер Гуно ("Фауст"), Мусоргского ("Борис Годунов"), Вагнера ("Валькирии") – Маргарита, корчмарша, валькирии – в их причастности к стану любящих (1, 171). Упоминаются, как жертвы мужских страстей, шекспировские героини Офелия и Дездемона ("Уроки английского"). Словами эпитафии из повести Н.В.Гоголя "Страшная месть" поэт подтверждает то, что путь к любимой вводит душу в невиданный мир: "Вдруг стало видимо далеко во все концы света" ("Распад"). В картинах и эпизодах, в описаниях и признаниях, в синтезированной метафорике Пастернака заметна близость с воззрениями философа Николая Бердяева, утверждавшего: "С полом и любовью связана тайна разрыва в мире и тайна всякого соединения; с полом и любовью связана также тайна индивидуальности и бессмертия".¹⁵

Признание одержимости любовью в качестве основного закона жизни концентрирует смысл двух поэтических книг – "Поверх барьеров" и "Сестра моя – жизнь". В лирике раннего Пастернака редуцирован завет русской нравственной философии "созерцать сердцем, видеть любовью".¹⁶ Человеческая страсть осмыслена им как формирующая сила мира. Русский Эрос был запечатлен в стихотворной диалогии о любви с основательностью и талантом художника, психолога, философа, музыканта и литератора в одном лице.

И в дальнейшем Борис Пастернак не выпускал из поля зрения заветную тему, что подтверждает его последний поэтический сборник "Когда разгуляется" (1956-1959). Накануне семидесятилетия, незадолго до смерти, в последнем стихотворении сборника ("Единственные дни") поэт заявлял о верности лейтмотиву своей лирики – страсти к Женщине: "И дольше века длится день // И не кончается объятье!"

¹⁵ Бердяев Николай. *Метаморфозы пола и любви*. // "Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991, с.232.

¹⁶ Там же, с.399 (Иван Ильин, "Без любви").