

Aleksandr Zholkovskii  
«Гроза, моментальная навек»:  
цайт-лупа и другие эффекты

---

Вместо посвящения

Я не был близок с Ильей Захаровичем Серманом, но какое-никакое наше знакомство началось именно с Пастернака. В мае 1973 года я приехал в Ленинград с докладом о пастернаковских инвариантах, приглашенный еще не эмигрировавшим Е. Г. Эткиндом выступить его семинаре в Доме Писателей. Там были уже знакомые мне Ирина Паперно и Гаррик Левинтон (от которого я тогда впервые услышал имя Омри Ронена) и незнакомый, но читанный — легендарный — Виктор Эрлих; был и И. З. Серман. Вообще, народу было много.

Доклад вызвал споры; Эрлих, с которым я в дальнейшем подружился, вспоминал его потом как полный математической цыфири. Серман атаковал меня с позиций, которые показались мне социологическими и просоветскими — о его лагерном прошлом я тогда не знал и не заподозрил! Выражаясь языком сюжетной мотивики, это было «знакомство через ссору» (как у д'Артаньяна и трех мушкетеров). Эткинд, со свойственной ему дипломатичностью, медиировал, упирая на внимание Пастернака к образам труда, физического усилия.

Следующий контакт с Серманом был в 1983 г. — заочный, но вполне конструктивный. Я заведовал кафедрой в Корнелле, Серман был профессором Еврейского Университета в Иерусалиме, я уезжал на год преподавать в Калифорнию, у него тоже был отпуск, и мы организовали его приезд на мое место в качестве Visiting Professor'a. (С заместителями высшей марки мне везло — в 1990/1991 гг., во вре-

---

© Aleksandr Zholkovskii, 2014

© TSQ № 48. Spring 2014

Статья была написана для TSQ № 47, посвященного И. З. Серману, но по техническим причинам напечатана не была.

За замечания я благодарен Михаилу Безродному, Б. А. Кацу, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, А. Ю. Сергеевой-Клятис, Е. В. Хворостьяновой и Н. Ю. Чалисовой.

мя моего саббатикала в USC, меня заменяли поочередно А. П. Чудаков, М. О. Чудакова и Борис Гройс!).

Дальнейшие встречи с Серманом происходили во время моих приездов в Израиль, а потом несколько раз на Эткиндовских чтениях в Петербурге, где он всегда был желанным почетным гостем. Светлая ему память!

## 1

Вспоминая в «Людах и положениях» о своем двойственном отношении к поэтике раннего Маяковского, Пастернак писал:

«Как я уже сказал, нашу близость преувеличивали. Однажды, во время обострения наших разногласий, у Асеева, где мы с ним объяснялись, он с обычным мрачным юмором так определил наше несходство: „Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге“» (Пастернак 2003—2005, III: 335).

Насчет собственной узости Маяковский был, возможно, прав, но относительно творческой недооценки Пастернаком электроприборов явно ошибался. Убедительным ответом на его упрек могло послужить написанное примерно в то время стихотворение «Гроза, моментальная навек» (1919, опубли. 1922; далее сокр. — ГМН), метафорически налагающее друг на друга образы молнии и фотосъемки со вспышкой. Об этом центральном тропе ГМН уже писалось,<sup>1</sup> я же сосредоточусь на связанной с ним разработке, в частности иконической, «растягивания времени».

В давней работе<sup>2</sup> я рассмотрел выражение темы «откладывание конца» строфическими средствами — путем вставления «лишней» строки в и без того «затянутую» строфу опоясывающей рифмовки. Такое растяжение схемы (*abba* → *abbba*) есте-

---

<sup>1</sup> См. O'Connor 1988: 150—153, Бройтман 2007: 527—534, Wachtel 2004: 122—125, Пастернак 2003—2005, I: 474.

<sup>2</sup> Жолковский 1996 [1978]: 83.

ственно прочитывается — в стихах соответствующего содержания — как иконизация «продления, откладывания, оттягивания».

Вслед за примером из Парни (об «отнятии, всего, что можно, у старости»),<sup>3</sup> я разобрал приблизительный пастернаковский аналог — первую строфу «Поездки» (1958):

На всех парах несется поезд,  
Колеса вертит паровоз.  
И лес кругом смолист и **хвоист**,  
И что-то впереди **еще есть**,  
И склон березами порос.

Добавление «лишней» строки в привычный катрен, — правда, на этот раз исходно более скромной, перекрестной, рифмовки (*abab* → *abaab*), — наглядно иллюстрирует «оттягивание конца», которое предметно выражено именно в этой строке (*И что-то впереди еще есть*).<sup>4</sup>

У Пастернака есть и более радикальные опыты манипулирования временем,<sup>5</sup> в частности — с помощью ретардации

---

<sup>3</sup> *Un jour il nous faudra courber Sous la main du temps qui nous presse, Mais jouissons dans la jeunesse, Et dérobons à la vieillesse Tout ce qu'on peut lui dérober* (Evariste Parny, «A mes amis», 1808).

Эта 3-я и последняя строфа следует за двумя четверостишиями опоясывающей рифмовки, отчетливо контрастируя с ними по принципу «оттягивания». В пушкинском переводе эффект утрачен — не использована даже и исходная опоясывающая рифмовка: *Когда же юность легким дымом Умчит веселья юных дней, Тогда у старости отыметим Все, что отыметя у ней* («Добрый совет», 1817—1820).

<sup>4</sup> «Поездка» (AbAAb CCCb CeCe DfDDdf GhhhG IjIj KIKIKIjIj) вся построена на игре с растягиванием рифмовки, подхватыванием уже отработанных рифм и наложением сиюминутности на вечность, ср.

*Машина испускает вздохи В дыму, как в шапке набекрень, А лес, как при царе Горохе, Как в предыдущие эпохи, Не замечая суматохи, Стоит и дремлет по сей день.*

Ср. игру растянутых рифменных цепей в «Земле» (1947/1958), где схема aBBBa CfCCf EEEf EEEf GChGChGh IhIIIh IjIIj аккомпанирует «преодолению разлуки»; семантически в плане «оттягивания» красноречива строка *И тянут эту канитель*.

<sup>5</sup> См. Жолковский 2011a: 151—160.

в строфике. Именно таково ГМН, где идея цайт-лупы присутствует в заглавии, а одним из ее структурных воплощений является строфическая композиция:

А затем прощалось лето  
С полустанком. Снявши шапку,  
Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это  
Время он, нарвав охапку  
Молний, с поля ими трафил  
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья  
Разлилась волна злорадства  
И, как уголь по рисунку,  
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!

(Пастернак 2003—2005, I: 155)

Схема ABCd ABCd EFGd EFGd, столь четкая при единовременном ретроспективном охвате, предстает, в ходе ее линейного развертывания, в высшей степени непрозрачной, далеко не сразу воспринимаемой в качестве рифменной конструкции. Первые четыре строки озадачивают полным отсутствием рифм, допуская возможность прочтения в качестве белых стихов, единственным принципом строфической организации которых является (помимо 4-ст. хорей) смена трех женских клаузул мужской, как, например, во многих стихах, написанных так наз. испанским хореем.<sup>6</sup> Дополнительная невнятица вносится броским ассонансом на А в женских окончаниях

<sup>6</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» найдено 23 образца нерифмованного 4-ст. хорей ЖЖЖ(Ж)м (см.

2-й и 3-й строк (*снЯвши шАпку/ [фатагрАфий]*), способным претендовать на роль рифмы.

Последовательная заримфованность строк первого четверостишия соответствующими строками второго — двоянные строфы, являющиеся одним из вариантов скользящей рифмовки,<sup>7</sup> — обнаруживается лишь по мере постепенного ознакомления с ними и производит тем более сильный, чем более оттянутый, эффект. Этот эффект постепенного разгадывания

---

[http://search.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&text=meta&mode=poetic&sort=gr\\_tagging&lang=ru&doc\\_te\\_header=&doc\\_t\\_cyclus=&doc\\_t\\_liber=&doc\\_te\\_author=&doc\\_sex=&doc\\_g\\_birthday=&doc\\_c\\_l\\_birthday=&doc\\_te\\_original=&doc\\_g\\_created=&doc\\_l\\_created=&doc\\_g\\_verses=&doc\\_l\\_verses=&doc\\_genre\\_fi=&doc\\_language=&doc\\_meter=%D5&doc\\_feet=4&doc\\_clausula=%E6%E6%E6%EC&doc\\_strophe=4&doc\\_gr\\_strophe=&doc\\_rhyme=0&doc\\_formula=&doc\\_extra=&doc\\_g\\_revision=&doc\\_l\\_revision=](http://search.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&text=meta&mode=poetic&sort=gr_tagging&lang=ru&doc_te_header=&doc_t_cyclus=&doc_t_liber=&doc_te_author=&doc_sex=&doc_g_birthday=&doc_c_l_birthday=&doc_te_original=&doc_g_created=&doc_l_created=&doc_g_verses=&doc_l_verses=&doc_genre_fi=&doc_language=&doc_meter=%D5&doc_feet=4&doc_clausula=%E6%E6%E6%EC&doc_strophe=4&doc_gr_strophe=&doc_rhyme=0&doc_formula=&doc_extra=&doc_g_revision=&doc_l_revision=)), начиная с «Крест в долине при дороге...» Бунина (1902) и кончая «Колониальным днем» Саши Черного (1931). Эти стихи принадлежат виднейшим поэтам первой трети XX века, и более половины из них написаны до 1919 г. Таким образом, возможность воспринять первый катрен ГМН как начало нерифмованного текста у читателя явно имелась.

<sup>7</sup> Скользящая рифмовка того или иного формата, не замыкающаяся в пределах строфы, создающая напряженное ожидание и приводящая к образованию двоянных строф, начала разрабатываться в поэзии Серебряного века, например, в «Ночи перед Рождеством» Скардина (1916; aBcBdEd fEgGhHf), иногда используя и для иконической передачи тем (см. *Гаспаров* 1984: 254-256, 1993: 171-173). Из более ранних образцов Гаспаров приводит «На севере диком стоит одиноко...» Лермонтова (1841; AbCb AdCd), а в качестве первого образца «скользящей рифмовки (типа abc... abc...)», причем именно такой, как в ГМН (ABCd ABCd) — «Шествие ночи» Фофанова, 1889 (*Гаспаров* 1984: 203):

*Раскрыла бедна очи К источнику начала, Туда, где в свете ясном Дух Вечно-го почил. И стройным вздохом ночи Молитва зазвучала В мерцании согласном Таинственных светил.*

Ср. далее еще блоковские «Под ветром холодные плечи...» (1907; ABCd ABCd EFGh EFGh IJKm IJKm) и «Так было» («Жизнь была стремленьем...»; 1904; XAXb XAXb), где нерифмованные строки X кивают в сторону белого стиха.

В начале XX в. большинство суперстроф — спаренные трехстишия: AAb AAb. Рекорд оттягивания рифмовки с помощью двоянных строф принадлежит, по-видимому, Северянину с его «Отечества лишенным» (1925; abcdefgh abcdefgh) (*Безродный* 2011).

продолжает развиваться далее, когда в конце 3-го четверостишия намечается единство заключительных рифм (*гром — дом — плетнем...*), которое затем подтверждается (... *днем*). За изначальным рифменным хаосом обнаруживается ажурная архитектоника 16-строчной, как бы балладной, суперстрофы.

Иконический смысл как рифменной ретардации, так и ее последующего предельно точного разрешения очевиден. Задержка иконизирует оттягивание и увековечение момента, а полнота звуковых соответствий — удачу его фиксации: адекватность сначала фотографий, снимаемых на память летом/громом при свете магниевых вспышек/молний, а затем рисунка, штрихуемого ливнем/углем.<sup>8</sup>

Кстати, в свете фотографического тропа, «оттягивание» наполняется и физическим смыслом особой, далеко не моментальной, стадии фотографического процесса — проявления (с постепенным проступанием изображения), а затем и печатания снимков. В тексте этот процесс прямо не прописан, но подсказывается рядом деталей:

- снятием *шапки*, которое может пониматься не только как прощальный жест, но и как снятие крышки с фотообъектива перед съемкой;
- зримой постепенностью штриховки *углем*;
- *волной*, разливающейся в 3-м четверостишии, вызванной, конечно, грозовым ливнем, но подспудно коннотирующей и ванночку фотографа — *кюветку*, каковая, кстати, присутствовала в богатом фототехнической терминологией черновом продолжении ГМН.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Примечательна ассоциация мотивов грозы и «продления» в «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» (1918/1923), на этот раз с отчетливо эротическими обертонами (*Как я трогал тебя! <...> Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил, Лишь потом разражалась гроза и т. д.*). Ср., кстати, и переключку с ГМН по линии *потери сознания* и проникновения пейзажа внутрь организма: *Звезды долго горлом текут в пищевод...* (об этом стихотворении см. Жолковский 2011а: 240—242).

<sup>9</sup> *Как фантом в фата-моргане, Тьму пропаж во тьме находок, Море — в море эпилепсий Утопив, Тонул циклон. Молнии комкало морганье. Так глотает жадный кодак Солнце — так трясется итпенсель, Так теряет глаз циклон.*

Поразительно не только совмещение двух иконических установок — на хаотическую ретардацию и на обнаруживающуюся задним числом точность отображения, — но и их проведение через другие уровни структуры.

Стихотворение открывается довольно прозрачным простым предложением, хотя и начинающимся как бы с полуслова (*А затем...*; этим сразу акцентируется внимание к ходу времени) и по-пастернаковски метафорическим, но больших преград пониманию не ставящим. Зато следующее предложение, с его инверсией подлежащего *гром*, откладывает синтаксическую связность до конца катрена. Ситуация осложняется синтаксической двусмысленностью отнесения деепричастного оборота *снявши шапку* то ли к предыдущему предложению (*прощалось лето*), то ли к последующему (*снял... гром*), — несмотря на пунктуационную ясность — точку после *с полустанком*. В том же направлении работает фонетическое и просодическое сходство соседних оборотов (*с полустанком* и *снявши шапку*), создающих ощущение словесной нерасчле-

---

*Бурным бромо-желатином, Как с плетенки рыболова, Пласт к пласту, с ближайшей ветки Листья приняло стекло. К фиолетовым куртинам Приставал песок лиловый, Как налет на той кюветке, Где теперь как днем светло (Пастернак 2003—2005, I: 395).*

Помимо прямых упоминаний о фототехнологии, отметим серию переключек с основным текстом:

*эпилепсию, трясется — обвал сознания; море... утопив, тонул — разлилась волна; морганье — мигая; теряет глаз — слепящих; с плетенки — всем плетнем; ветки, листья — кисть сирени; как днем светло — светло, как днем.*

Возможно, эта высокая степень повторности и привела к исключению второй половины текста из окончательного варианта. Могло сыграть роль и слишком очевидное автоцитирование из заглавного стихотворения книги (несмотря на всю новизну имплицитного тропа *фотография — фата-морганна*), ср.

*Как фантом в фата-моргане <...> Молньи комкало морганье <...> с:*

*Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая спит...*

В плане рифмовки обращает на себя ассонансная (на *О*) переключка заключительных рифм этих черновых четверостиший (*циклон — циклон — стекло — светло*) с соответствующими рифмами основной части (*гром — дом — плетнем — днем*).

ненности. Настойчивые ассонансы на А (продолжающиеся в следующей, 3-й, строке) и неуклюжий повтор форм глагола *снять*, опять с той же огласовкой (*снЯвши шАпку... снЯл на пАмять*) только увеличивают путаницу. Но к концу четверостишия все становится на свои места — наступает полное синтаксическое, семантическое и метафорическое разрешение.

Начальное предложение следующего четверостишия (*Меркла кисть сирени*) синтаксически предельно просто: сказуемое плюс подлежащее с несогласованным определением. Зато второе предложение, напротив, полно озадачивающих анжамбманов, которые оттягивают осмысление как отдельных словосочетаний, так и предложения в целом. Налицо:

- разрезанный пополам оборот *В это / Время*, призванный утверждать, напротив, единство мгновения;<sup>10</sup>
- строкораздел между *охапку и молний*, усугубляющий (фигуральную) темноту этого пастернаковского тропа, посвященного вспышке света;
- оттянутое до 4-й строки появление полнозначного глагола *озарить* при помощи анжамбманной остановки на служебно-модальном по отношению к нему *трафил*, не сообщающем, что именно *трафил*, то есть ухитрился, сумел удачно совершить, *он*, то есть *гром* из I четверостишия.

---

<sup>10</sup> Ср. аналогичный анжамбанный рисунок (с одним, по возможности коротким словом между точкой и строкоразделом) в тематически сходных текстах трех разных авторов:

*Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другою медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит...* (Пушкин, «Евгений Онегин»);

*Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, — Мне здесь сновиденье явилось, и счесть Сведу с ним сейчас же и тут же* (Пастернак, «Петербург»);

*Есть в близости людей заветная черта <...> Стремящиеся к ней безумны, а ее Достижения — поражены тоскою... Теперь ты понял, отчего мое Не бьется сердце под твоей рукою* (Ахматова, «Есть в близости людей...»).

См. Жолковский 2011б: 24.

В результате середина четверостишия, особенно 2-я строка (*Время он, нарвав охапку*), да, пожалуй, и 3-я (*Молний, с поля ими трафил*) образуют бессвязную груду словесных обрывков, своего рода кубистическое нагромождение фрагментов (вроде разложенных скрипок Пикассо и Брака). Разгадка этого ребуса максимально откладывается — до заключительной строки (где ей вторит успешное замыкание рифмовки: *гром/дом*).

Как обычно у Пастернака, весь этот *сонный начес беспорядка* взбит сильными словесными средствами.

Так, озарение управского дома со стороны поля, то есть открытого участка местности, вообще говоря, не должно было представлять для молний никакой пространственной трудности, — сверкнули и озарили. Но тогда слово *трафил* (манифестация типично пастернаковской «счастливой импровизационности» — принципа *чем случайней, тем вернее*), по смыслу настаивающее на эффективности действий, а стилистически очень выисканное, одновременно иностранное и бытовое,<sup>11</sup> оказывается употребленным тавтологически, ломящимся в открытые ворота, «лишним». Но тем нагляднее — с обнажением приема, ценой плохой мотивированности, — осуществляет оно желанную задержку разрешения.<sup>12</sup>

Сугубо бугафорским является это *трафил* и в темпоральном плане, поскольку грому-молнии не требуется особой поспешности, чтобы уложиться с освещением управского дома

---

<sup>11</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» (<http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>) пример из ГМН — единственный, да и в других корпусах число примеров с этим глаголом незначительно. Пастернак же был к нему пристрастен, ср. еще:

*Облака над заплаканным флоксом, Обволакивая даль, перетрафили* («Осень». «Но и им суждено было выщевать...»; 1917).

<sup>12</sup> Фонетически и *трафил*, и *управский* нужны для продолжения серии с ударным [рАФ]: *фотографий — нарвав — ...*). А семантика слова *трафил* соответствует той «удаче» фотофиксации, на которой строится вся тропика стихотворения.

Не исключено, что именно сильный риторический акцент на успешности озарения управского дома ввел в заблуждение американских исследователей, склонных понимать его как некое чудесное снабжение управского дома электрическим освещением изнутри (*О'Коннор*: 151, *Уоктел*: 124).

в то время, пока меркла кисть сирени. Молнии, естественно, озарили его ровно тогда, когда сверкнули, и тогда же их блеск осветил заодно и кисть сирени. А меркла, то есть становилась неосвещенной, она по мере угасания молнии, то есть опять-таки одновременно с освещенным было домом. Иными словами, приурочивание озарения дома именно к погружению сирени во тьму представляет собой незаметный, на первый взгляд, но важный временной сдвиг, благодаря которому как бы растягивается процесс, описываемый глаголом меркла. В результате в этой форме несовершенного вида акцентируется, несколько искусственно, значение длящегося незаконченного однократного действия, своего рода прошедшего продолженного: «пока сирень постепенно теряла освещенность, молнии успевали озарить дом».<sup>13</sup>

Но парадоксальным образом меркла может прочитываться и в другом значении, характерном для несовершенного вида, — в более естественном и уместном по контексту смысле многократной повторности: «пока множество молний — сто, оханка, стал мигать — вспыхивали, озаряя управский дом, гасли и снова вспыхивали, сирень то освещалась, то погружалась во тьму, то снова освещалась». То есть она не столько меркла, сколько мерцала, подобно тому, как мига[л] обвал сознания в следующем четверостишии и молнии комкало морганье в черновом продолжении текста. Это растягивание мгновенности одновременно и в продолженность (чему способствует и анжамбман *В это / Время*), и в многократность, достигаемое средствами поэзии грамматики в пределах одного слова, — еще один иконический турдефорс стихотворения, служащий выражению его центральной темы («моментальности навек»).

---

<sup>13</sup> Ср. еще: *В сермягу завернувшись, смерд Смотрел назад, где север мерк* *И снег соперничал в усердии С сумерничающей смертью* («Высокая болезнь», 1923/1928). Некоторая семантическая загадочность глагола меркнуть восходит к его употреблению в «Слове полку Игореве» (*Дльго ночь мерькнет*), толкуемому по-разному — в смысле то ли долго длящейся тьмы, то ли постепенного ее убывания (см. *Слово* 1967: 46, 483—484; в связи с «Меркнут знаки Зодиака...» Заболоцкого, 1929/1933, см. *Жолковский* 2011б: 389—394).

Само же создание вокруг двух одновременных действий (*Меркла и трафил Озарить*) драматической ауры соперничества и соревнования в скорости — с привлечением излюбленных Пастернаком «зловещих» мотивов<sup>14</sup> — опирается на почтенную поэтическую традицию изображения роковых поединков, отрафлексированную уже А. К. Толстым. Ср.

**Зажглась** в злодее зависти отрава  
Так горячо,  
Что, **лишь надел** мерзавец Станислава  
Через плечо, —  
**Он окунул** со злобою безбожной  
Кинжал свой в яд  
И, к Деларю **подкравшись осторожно**, —  
**Хватя** друга в зад!  
Тот на пол **лёг**, не в силах в страшных болях  
На кресло сесть.  
Меж тем злодей, отняв на антресолях  
**У Дуни честь**, —  
**Бежал в Тамбов**, где **был**, как губернатор,  
Весьма любим... и т. д.  
(«[Великодушие смягчает сердца]», 1800).

Среди прототипов этой конструкции — многие сцены романтических поэм Пушкина и Лермонтова,<sup>15</sup> начиная с «Ру-

---

<sup>14</sup> О них см. Жолковский 2011а: 65—91. Здесь применен вариант «зловещего», состоящий в нагнетании атмосферы подстергания и других подзрительных маневров, ср.

*Еще я с улицы за речью Кустов и ставней — не замечен, Заметят — некуда назад; Тише, скакун, — заподозрят; Подводит шлях, в пыли по щиколку, Под них свой сусличий подкон; Воспользовавшись темнотою, Нас кто-то догнал на моторе* (погоня сугубо воображаемая, — просто едут на похороны).

Есть и примеры подобного описания грозы:

*Когда, подоспевши совсем незаметно, Сгорая от жажды, гроза четырьмя Прыжками бросается к бочкам с цементом, Дрожащими лапами ливня гремя («Пианисту понятно шнырянье ветошниц...»); 1921).*

<sup>15</sup> Таковы в «Руслане и Людмиле»: эпизод похищения Людмилы (...*Вдруг Гром грянул, свет блеснул в тумане <...> Кругом всё смерклось, всё дрожит <...> И кто-то в дымной глубине Взвился чернее мглы туманной...*); преследование Фарлафа Рогдаем; обезглавливание Черномором своего брата (*Злодей*

слана и Людмилы», где есть и такой, уже сам по себе ирониче-  
ский эпизод:

Уж он приблизился: тогда  
**Княжна** с постели **соскочила**,  
Седого карлу **за колпак**  
**Рукою** быстрой **ухватила**,  
Дрожащий **занесла кулак**  
И в страхе завизжала так,  
Что всех арапов оглушила.  
**Трепеща**, **скорчился** бедняк,  
Княжны испуганной бледнее;  
Зажавши уши поскорее,  
**Хотел бежать**, но в бороде  
**Запутался**, упал и **бьется**;  
**Встает**, упал; в такой беде <...>  
**Хватают** колдуна в **охапку**  
И вон распутывать **несут**,  
**Оставя** у Людмилы **шапку**.

Примечателен не просто факт употребления в протоколе динамичной схватки, аналогичном пастернаковскому и тоже насыщенном глаголами и деепричастиями (*тогда... соскочила... ухватила... занесла... трепеща, скорчился... зажавши... поскорее, хотел бежать... запутался... встает, упал... хватают... несут... оставя...*), рифмы *охапку/шапку*.<sup>16</sup> Существенную па-

---

в жестокой тишине. Привстав, на цыпочках ко мне *Подкрался сзади*, размахнулся; *Как вихорь*, свистнул острый меч, *И прежде чем* я оглянулся, *Уж голова слетела с плеч*); воспоминания Руслана о похищении Людмилы; схватка Руслана с Рогдаем, перипетии поединка Руслана с Черномором и нечаянное сбивание Русланом шапки со спящей Людмилы. В «Гавриилиаде» это бой Гавриила с Сатаной; в «Полтаве» — казнь Кочубея и Искры; а в «Мцыри» Лермонтова — схватка героя с барсом: ... *Но я его предупредил. Удар мой верен был и скор* <...> *Ко мне он кинулся на грудь: Но в горло я успел воткнуть И там два раза повернуть* *Мое оружие...* Более поздний, уже после ГМН, пример обыгрывания подобной соревновательной динамики — в «Что это было?» Хармса (1940).

<sup>16</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» *охапка* зафиксирована 111 раз, преимущественно в предсказуемых сочетаниях с *ветками, цветами, сиренью, маками, астрами, сеном, хвоей* и т. п., но иногда

раллель образует конкретное волшебное свойство захваченной Людмилой шапки Черномора, далее много раз обыгрываемое: это шапка-невидимка, без которой ее носитель предстанет в своем в подлинном виде. Нечто подобное и происходит в ГМН: свои спящие фотографии гром снимает, *снявши шапку*, то есть обнаружив свою связь с молнией. Ср. в «Июльской грозе» (1915):

Гроза в воротах! на дворе!  
Преображаясь и дуря,  
Во тьме, в раскатах, в серебре,  
Она бежит по галерее.

По лестнице. И на крыльцо.  
Ступень, ступень, ступень. — **Повязку!**  
У всех пяти зеркал лицо  
**Грозы, с себя сорвавшей маску.**

Тот же мотив снятия маски, тоже в связи с грозой, — в «Косых картин, летящих ливня...» (1922):

Что в том, что **на вселенной — маска?** <...>  
Но вещи **рвут с себя личину,**  
**Теряют власть, роняют честь,**  
Когда у них есть петь причина,  
Когда для **ливня** повод есть.

---

в более смелых — с бухгалтерскими *счетами* (Эренбург), электрическими *проводами* (Кирсанов), *винтовками* (Б. Корнилов) и даже *словами* (Эренбург), а дважды, но уже после ГМН и явно под его влиянием, — с *молниями* (Маяковский, 1922; Антокольский, 1943).

Почти четверть вхождений слова *охапка* (25) — в рифму с *шапкой*; из них 2 до Пушкина и 9 — между Пушкиным и ГМН.

Среди этих совместных употреблений преобладают буквальные, включая хватание в охапку людей, преимущественно женщин. Есть и 7 опытов переносного употребления *шапки* и/или *охапки*, от: *Кто, силач, возьмет в охапку Холм Кремля-богатыря? Кто собьет золотую шапку У Ивана-звонаря?* (Ф. Глинка, «Москва», 1840) до: *...крепчает воздух, / лишь дохни — и звезды сыплются охапкой, / косматые, летят они на воротник, / башлык / и шапку* (Н. Ушаков, «Лес рубят», 1925).

Легко видеть, в какой мере Пастернак опирается на традицию и сколь оригинален делаемый им шаг.

Таким образом, оборот *снявши шапку* оказывается нагружен, помимо двух более или менее очевидных смыслов (стандартного жеста прощания; открывания крышки фотоаппарата), еще одним, скрытым: идеей обнажения подлинной сущности вещей, в данном случае грозы. Эта дополнительная полисемия встраивается в систему других смысловых оборотов и переключек текста (таких, в частности, как словесные пары: *снявши — снял, слепящих — мигать, снявши — нарвав, озарить — озарятся, уголь — углы, рисунку — рассудка, сознанья — рассудка, ночью — днем, меркла — светло, гром — грянул [ливень]*).<sup>17</sup> А весь кластер подобных многозначностей, в свою очередь, работает на впечатление хаотической неохватности смыслов, обрывков фраз, фрагментов картины, мерцающих образов, подлежащих мгновенному восприятию, осознанию и запоминанию.

Тем самым к эффекту чудесного продления мгновения добавляется эффект невероятной перегруженности молниеносно озаренного мгновения деталями, ракурсами, ассоциациями, тропами. Эта тщательно выписанная различными средствами «хаотическая неохватность» не просто выполняет служебную композиционную роль отказного хода к отложенному последующему осмыслению /проявлению, но и сама по себе иконически передает «великолепное, выше сил, богатство мгновения». Так в тексте буквально реализуется пастернаковское представление о поэзии как «скорописи духа»:

«Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека <...> [О]н вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными <...> озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа»

(«Замечания к переводам из Шекспира», 1956; *Пастернак 2003—2005*, V: 73).

---

<sup>17</sup> См. Бройтман 2007: 532—533.

Чудесные совмещения противоположностей продолжают во второй половине стихотворения. Один мощный эффект состоит в экспансии принципа анжамбманности: III четверостишие отделено от IV не точкой, а, в порядке межстрофного переноса, запятой, так что все восемь строк образуют единое предложение. При этом по сравнению с первыми четверостишиями возрастает не только длина конструкции, ожидающей финального разрешения, но и ее синтаксическая сложность.

До сих пор в ГМН использовались только простые предложения, осложненные максимум деепричастными оборотами (*снявши шапку; нарвав охапку*) и инфинитивным управлением (*трафил озарить*), а временные соотношения передавались союзным присоединением без синтаксического подчинения (*Меркла... В это время... трафил...*). Теперь же, помимо аналогичной смысловой (но не синтаксической!) союзной подчиненности одного независимого предложения другому (*Стал... Вот... озарятся...*) и инфинитивного управления (*Стал мигать*), в ход пускаются:

- разветвленный гипотаксис: двоянные придаточные (*И когда..., И грянул...*), зависящие от двоянных главных (*Стал мигать...: Вот... озарятся...*);
- еще одно придаточное, появляющееся в конце второго главного (*Где... светло...*);
- вводный оборот (*казалось*);
- и два сравнительных оборота, первый из которых (*как уголь, по рисунку*) образует почти полное — эллиптическое — сравнительное предложение, а второй (*как дном*) подчинен последнему придаточному.

Этот головоломный синтаксис (не говоря о параллельном усложнении тропики) поднимает на новый уровень все важнейшие свойства структуры — совмещение мгновенной непроницаемости и долго откладываемой, но в конце концов наступающей ретроспективной ясности. Задним числом запутанный сложносочиненный синтаксис предстает изощренно

стройным, конструкция распределенного контакта (*И, как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем*)<sup>18</sup> — идеально прозрачной, а вводное *казалось* берет на себя ответственную роль медиации между прошедшим временем стихотворения в целом и венчающим его неожиданным скачком в будущее, оно же настоящее (*Вот, казалось, озарятся, Где теперь светло...*).

Продолжается во второй половине ГМН и нагнетание произвольных, чисто вербальных ужасов.

Таков, на мой взгляд, мотив *злорадства* в III четверостишии. Исследователи любят объяснять его проекцией на грозу близящейся несчастной развязки романа между героями «Сестры моей жизни», что вполне убедительно в свете известной установки поэта на создание цельной книги стихов и соответственного контраста между теперешней грозой и более позитивными предыдущими,<sup>19</sup> но не учитывает нарциссической сосредоточенности раннего Пастернака на себе и своих поэтических задачах.<sup>20</sup> В результате отчасти заслоняется непосредственная адекватность образа грозы,<sup>21</sup> выдержанного в духе двух инвариантных черт пастернаковской поэтики:

— общего стремления к предельно точной и экспрессивной передаче изображаемого, желания «писать так о весне, чтобы иные схватывали грипп от этой страницы»,<sup>22</sup> и «чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский <...> вокзал»,<sup>23</sup> и

---

<sup>18</sup> Об этом синтаксическом инварианте Пастернака см. *Жолковский 2011a*: 173—209.

<sup>19</sup> Ср. замечание о переключке «изысканн[ой] скользящ[ей] рифмовк[и] [ГМН] <...> и тематически родственной „Нашей грозы“ („Гроза, как жрец, сожгла сирень...“) — *аВсс+аВdd* в *Гаспаров 1997*: 509.

<sup>20</sup> О том, что к Елене Виноград «Сестра моя жизнь» относится лишь «как бы по касательной», см. ее письмо к Е. Б. и Е. В. Пастернакам от 9 декабря 1985 года (*Дороднова 2012*: 71—72), а также *Barnes 1989*: 230, *Жолковский 2011a*: 135.

<sup>21</sup> Уходом в сторону от изобразительной сердцевины ГМН представляется и натянутое сопоставление с пушкинскими «Стихами, сочиненными во время бессонницы...» в *Бройтман 2007*: 530—532.

<sup>22</sup> Письмо к отцу от 10—15 мая 1916 г. (*Пастернак 2003—2003*, VII: 243).

<sup>23</sup> «Люди и положения», 1956—1959 (*Пастернак 2003—2003*, III: 325—326).

— пристрастия к нагнетанию в пейзажные картины «зловещих» мотивов (уже задействованных во II четверостишии).

Портретирование — фотографирование!<sup>24</sup> — грозы явно относится к числу таких задач на изобразительность и предоставляет богатые возможности для игры со «зловещим», подсказываемой такими стертыми эпитетами к грозовому ливню, как *безжалостный, исступленно хлещущий, срывающий лобу* и т. п., одной из гиперболических и является метафора «злорадства». Выбор же именно этого слова, скорее всего, мотивирован его двусоставностью — наглядным лексическим соположением *зла* и *радости*, вторящим центральному в ГМН мерцанию тьмы и света.<sup>25</sup>

Еще один эффект, выигрышный прежде всего изобразительно, — в строчке *Грянул ливень всем плетнем*. Что ливень *грянул*, объясняется типично пастернаковским сдвигом сочетаемости — переносом из идиомы *грянул гром*. Вдобавок к созданию синэстетического эффекта, это заряжает действия ливня (и сходного с ним рисовальщика) мощной грозовой энергией, чему способствуют также эмфатическое *всем* и фольклорно-архаический и, значит, не чуждый магии, творительный падеж перемещения (типа *идти лесом, полем*). Однако эта гиперболика (поддержанная коннотациями оборота *всем X-ом*, — ср. *всем телом, всем народом* и т. п.) разбивается о достаточно скромные размеры *плетня*, то есть плетеной изгороди из прутьев и ветвей. Результат — не столько передача гигантских масштабов грозы, сколько крупный план заливаемо-

---

<sup>24</sup> Кстати, в этом смысле ГМН является метапоэтическим текстом — гроза внутри него делает то же, что поэт, создавая его.

<sup>25</sup> Авторы англоязычных разборов ГМН переводят *злорадство* немецким *Schadenfreude*, прямо (*Уоктел*: 124) или по умолчанию (*О'Коннор*: 152) ссылаясь на отсутствие английского эквивалента. На самом деле, он есть — *gloating*, но, наверное, смущает своей однокоренной структурой, лишенной почленного соответствия двусоставному *злорадству*. Переводчики ГМН на английский язык передают эту двусоставность оксюморонными словосочетаниями:

*And when waves of evil laughter Ran along the iron roofing (Pasternak 1963: 38);*  
*And when malicious delight ran Down corrugated iron in torrents (Pasternak 1983: 72).*

го дождем плетня (и его рисованного аналога), доступный подразумеваемому наблюдателю (возможно, через окно). Но именно взаимодействие грозы с человеческим восприятием, вплоть до слияния наблюдателя с наблюдаемым (ср. в следующей строке: *Стал мигать обвал сознания*) и составляет доминанту ГМН и суть пастернаковского видения мира.

Стихотворение, начавшееся на достаточно сильной ноте, продолжает набирать высоту до самого конца (достаточно проследить кривую природных явлений: *лето — гром — охапка молний — волна — ливень — обвал*). Финальное четверостишие, в котором одна за другой четко закрываются все строфические и синтаксические скобки предыдущего текста, задает и очередные загадки, по-видимому имеющие оставаться неразрешенными *навек*. Происходит это в двух основных планах, причем в обоих вроде бы наступает ожидаемая ясность, которая, однако, перекрывается новыми чудесами.

По осветительной линии, вспышки молний простирают свое действие вглубь сознания лирического субъекта.<sup>26</sup> Новый виток состоит в интенсификации «озаренности»: освещаются участки и так уже освещенные (с увеличивающей убедительность оговоркой, что так *казалось*). Тем самым эффект предстает и экстагически удвоенным (как при убивании уже мертвого, сжигании уже сожженного и т. п.), и тавтологически избыточным (вспомним ситуацию с *трафил*). Так или иначе, воспроизводится типично пастернаковский парадокс «ночного света», ср.

*Я их <...> Люблю всей силою тщеты, До помрачения  
ума. Как ночь, уставшую сиять <...> Как в неге проясня-  
лась мысль! <...> Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезпно озаренный мыс («Попытка душу разлу-  
чить...»);*

---

<sup>26</sup> Этот субъект остается неназванным — подразумеваемым актантом слов *сознания, казалось, рассудка*. Первыми предвестиями его появления были отнесенные к *лету и грому* предикаты *прощалося* и *снял на память*, где *память* — естественная точка пересечения лирического интереса, фотосъемки и остановки времени.

*И гул, и полыханье Окаченной луной, как из лохани,  
Пучины <...> Светло как днем. Их озаряет пена <...>  
Прибой на сфинкса не жалеет свеч... («Тема»);  
Он блестя снимком (!) лунной ночи, Рассматривае-  
мой в обед («Волны»).*

Непонятым остается, почему — помимо пристрастия к поэтическим оксюморонам — *теперь* там не просто, по-дневному, *светло*, а *светло, как днем*, то есть, подразумевается, *светло во тьме*. Потому ли, что речь идет о закоулках по определению темной человеческой психики, или, может быть, о темной комнате, где проявляют фотографии?<sup>27</sup> Но если там всего лишь *светло, как днем*, то уместно ли усиленное *даже?!* Стихотворение кончается вроде бы удвоенным, но по-прежнему загадочным, всплеском все того же ночного свечения.

Что касается времени, то в финале совершается очередной и самый поразительный маневр по его продлению — акробатический прыжок из прошедшего в настоящее.

Пастернак вообще любил анахронизмы,<sup>28</sup> а здесь совместил сразу несколько эффектов. Он подчеркнул временной палимпсест столкновением трех разных грамматических времен (и временного маркера *теперь*<sup>29</sup>) на пространстве всего двух строк и сделал его пуантой всего стихотворения — вынес в самый конец. В этом он мог вдохновляться концовкой стихотворения одного из своих любимых поэтов:

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,

---

<sup>27</sup> На это наталкивает черновое окончание ГМН, см. Прим. 9. Какую-то роль в игре света и тьмы, возможно, играет и соотношение фотографических позитива и негатива.

<sup>28</sup> Ср. *Еще не выпавший туман Густые целовал ресницы* («Вариации. 2. Подражательная»); *Как вдруг он вырос на трибуне, И вырос раньше, чем вошел* («Высокая болезнь»); *Я вижу <...> Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли с той В ней оправдалось и сбылось* («Все сбылось»). См. Жолковский 2011а: 151–153.

<sup>29</sup> Оборот *Где теперь*, с двумя ударными *Е*, подключается к замыканию композиции, подхватывая в последней строке стихотворения огласовку на *Е* начальных строк I и II четверостиший.

В которой с каждым я мгновеньем

Всё невозвратнее тону.

(Фет, «На стоге сена ночью южной...»; 1857).

Однако если у Фета конфликт времен, хотя и с трудом, но разрешим («Тогда мерил, а теперь, когда пишу и вспоминаю, как мерил, — тону»), то у Пастернака противоречие между *казалось, озарятся и теперь светло* остается запутанным: «Как могло тогда казаться что-то относительно не только будущего озарения темных углов рассудка, но и их неизвестно откуда имеющей взаться освещенности?!» Пастернак прибегает здесь к своему излюбленному способу наложения времен, опирающемуся на лингвистическую категорию будущего в прошедшем, — действует, как тот историк, которого он назвал *пророком, Предсказывающим назад*.<sup>30</sup> Реальный ли это анаколуф или мнимый, в любом случае косноязычная сложность финальных строк возгоняет до максимума то ощущение неохватного хаоса, которое с самого начала сопутствовало образу ночного мира в свете мгновенной вспышки.

## ЛИТЕРАТУРА

*Безродный 2011* — *Безродный Михаил*. <Блог> <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/413313.html>

*Бройтман 2007* — *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс—Традиция, 2007.

*Гаспаров 1984* — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.

*Гаспаров 1993* — *М. Л. Гаспаров*. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

---

<sup>30</sup> «[О]дно из любимых „чудес“ Пастернака состоит в том, что некое актуальное событие мысленно, при взгляде из прошлого, подается как будущее, и благодаря этому оказывается пророчески сбывшимся: *И за это, быть может, Как огонь горяча, Дочка голову сложит Под рукой палача* <...> Зеркальным обращением этого чуда является другое: актуальное настоящее мысленно, при вспоминающем взгляде из воображаемого будущего, подается как ожившая в пророчески предвиденном будущем реальность: *Годами, когда-нибудь в зале концертной Мне Брамса сыграют* <...> *И станут* <...> *Как тени, вертеться четыре семейства*...» (*Жолковский 2011а*: 158—159).

*Гаспаров 1997* — *Гаспаров М. Л.* Стих. Б. Пастернака // *Он же. Избранные труды. Т. III. О стихе.* М.: Языки русской культуры, 1997. С. 522—523.

*Дороднова 2012 [1985]* — *Дороднова <Виноград> Е. А.* — Из писем к Е. Б. и Е. В. Пастернакам // *Б. Л. Пастернак: Pro et contra: Пастернак. Б. Л. Пастернак в советской, эмигрантской, российской литературной критике. Антология. Т. 1.* // Сост. Ел. В. Пастернак, М. А. Рашковская, А. Ю. Сергеева-Клятис. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии., 2012

*Жолковский 1996 [1978]* — *Жолковский А. К.* How to show things with words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 77—92.

*Жолковский 2011a* — *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Жолковский 2011b* — *Жолковский А. К.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011.

*Пастернак 2003—2005* — *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М. / Сост. и комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак: Слово, 2003—2005.

*Слово 1967* — *Слово о полку Игореве* / Сост. и подг. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. Прим. О. В. Творогов и Л. А. Дмитриев. Л.: Сов. пис.

*Barnes 1989* — *Barnes Christopher.* Boris Pasternak. A Literary Biography. Vol. 1. 1890—1928. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

*O'Connor 1988* — *O'Connor Katherine.* Boris Pasternak's «My Sister—Life»: The Illusion of Narrative. Ann Arbor: Ardis, 1988.

*Pasternak 1963* — *Pasternak Boris.* Fifty poems / Transl. by Lydia Pasternak-Slater. London: Alien & Unwin, 1963.

*Pasternak 1983* — *Pasternak Boris.* Selected poems / Transl. by Jon Stallworthy and Peter France. New York/London: W. W. Norton, 1983.

*Wachtel 2004* — *Wachtel Michael.* The Cambridge Introduction to Russian Poetry. Cambridge UP, 2004.