

## ИСКУССТВО КАК ПРОЕКТ СПАСЕНИЯ к вопросу об эстетике Пастернака

Владимир В. Абашев

*Пермский государственный университет, Россия*

The article represents an analysis of Boris Pasternak's poem "*Vesna, ty syrost' rudnika v viskah*" (1915). The author reveals the latent plan of the text by comparing it to Pasternak's reflections on art in "*Okhrannaya gramota*". Pasternak turns the traditional motive of spring awakening into a new semantic plan – the origin of art. The spring in this poem becomes a metaphor to creative work, which is based on the idea of art's mission as of salvation, transfiguration of the whole reality. Mythological motives are revealed in the text, a connection between the myth about Hyacinth's death and Christian sacrifice.

Статья представляет собой комментарий к стихотворению Пастернака «Весна, ты сырость рудника в висках...». Оно было опубликовано в 1915 г. в московском альманахе «Весеннее контрагентство муз», позднее в авторские сборники не входило. В современных изданиях его помещают в разделах «Стихотворения, не включенные в основное собрание». Может, поэтому оно не привлекало к себе внимания<sup>1</sup>. Между тем, это стихотворение можно последовательно интерпретировать в связи с одним из главных для творчества Пастернака вопросом о назначении искусства.

У Пастернака нет специального трактата о философии искусства, но философия искусства у него была, стройная и целостная. Известно, что более или менее систематически ее принципы изложены в «Охранной грамоте» и «Докторе Живаго». Но дело не в отдельных формулировках. Философия искусства растворена во всем творчестве Пастернака, и даже когда мысль об искусстве прямо не тематизирована в произведении, она часто присутствует как неявный семантический план многих его текстов. Может быть, и это имел в виду Пастернак, когда писал, что «лучшие произведения <...>, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем

---

<sup>1</sup> Едва ли не единственное обращение к этому стихотворению есть в статье Вяч. Вс. Иванова. См.: Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака <http://kogni.narod.ru/pasternak1.htm>. Автор замечает сходство этого стихотворения с более ранним – «Опять весна в висках стучится» (1910). В обоих текстах тема весны сопровождается мотивом головной боли.

рожденьи» (3, 185). Стихотворение «Весна, ты сырость рудника в висках...» – об искусстве, хотя в нем нет ни одного слова, прямо говорящего о поэзии, творчестве. Оно рассказывает, на наш взгляд, о том, из чего и для чего рождается искусство и что оно делает в мире.

Читая стихотворение строчка за строчкой, мы нередко будем прибегать к ретроспекции, то есть читать его сквозь тексты, написанные позднее. По отношению к Пастернаку такой прием оправдан. Представление о поразительном единстве его художественного мира – от первых опытов до романа – и, как следствие, возможность рассматривать все произведения как единый текст можно считать общепринятыми<sup>2</sup>.

*Весна, ты сырость рудника в висках.  
Мигренью руд горшок цветочный полон.  
Зачахли льды. Но гиацинт запах  
Той болью руд, которою зацвел он.*

*Сошелся клином свет. И этот клин  
Обыкновенно рвется из-под ребер,  
Как полы листьев лип и пелерин  
В лоскутья рвутся дождевою дробью.*

*Где ж начинаются пустые небеса,  
Когда, куда ни глянь, без передышки  
В шаги, во взгляды, в сны и в голоса  
Земле врываться, век стуча задвижкой!*

*За нею на ходу, по вечерам  
И по ухабам ночи волочитя,  
Как цепь надорванная пополам,  
Заржавленная, древняя столица.*

*Она гремит, как только кандалы  
Греметь умеют шагом арестанта,  
Она гремит и под прикрытьем мглы*

---

<sup>2</sup> Эту особенное – наджанровое – единство пастернаковского творчества не раз подчеркивали знатоки. См.: «Одной из удивительных черт представляется повторяемость некоторых способов выражения и образов на протяжении всего творчества Пастернака, позволяющая при многочисленных стилистических переменах и демонстративных авторских отказах от предыдущих периодов трактовать все его стихи и прозу как единое целое» (Иванов Вяч. Вс., 2007).

*Уходит к подгородным полустанкам (2, 202).*

*Весна* – в русской поэзии этим словом начинаются сотни стихотворений. Мы сразу настраиваемся на возможные варианты развития темы. Но развертывание текста у Пастернака не вполне оправдывает ожидания. Мы не находим описания весны, не находим обычной даже для многочисленных весенних стихотворений Пастернака плотности фенологических примет<sup>3</sup>.

*Весна, ты сырость рудника в висках.  
Мигренью руд горшок цветочный полон.  
Запахли льды. Но гиацинт запах  
Той болью руд, которую зацвел он.*

Первая строчка – «*Весна, ты сырость рудника в висках*» – сразу смешивает внешнее и внутреннее, человеческое и природное, вернее даже – подземное, связанное с глубями земли. Смещает их границы. Наступление весны оказывается прежде всего внутренним телесным процессом, становится событием организма. *Весна* вскрывает или, точнее, взрывает в *висках сырость рудника*, физиология организма оказывается в родстве с темной рудоносной глубиёю земли<sup>4</sup>. Мотив сырости, предполагаемый словом *весна* (таяние снегов, ручьи) делает более ощутимой глубь рудника: она сырая, там сочатся подземные воды.

Далее, во второй строке, появляется мотив боли: мигрень, болезнь, при которой как раз ломит *виски*. Причем это *мигрень руд*, т.е. головная боль связывается с мотивом рудника. Вообще-то именно боль заставляет нас остро ощутить свою телесность и пространственность. Когда болит голова, ломит виски, мы чувствуем свою телесную протяженность, глубину. Здоровые, мы живем поверхностью тела, боль обнаруживает его глубину. У Пастернака есть устойчивое ассоциативное сцепление головной боли и весны,

---

<sup>3</sup> Среди весенних стихов Пастернака упомянем хотя бы два цикла под названием «Весна»: в книге «Поверх барьеров» из трех стихотворений, в «Темах и вариациях» – из пяти.

<sup>4</sup> Это сравнение с *рудником* не ситуативное. Пастернак нередко описывал состав человека в терминах теллурического кода. Годом ранее, например, он писал родителям в связи с появлением Брюсовского отзыва о «Близнице в тучах» о том, что суть отмеченной Брюсовым оригинальности состоит в том, что «мысли художника должны лежать в нем в виде необработано диковинной залежи, тяжелой, темной, телесной и осязательной» (7, 185). *Залежь*, по Далю, – «что залегает, пласт горной породы».

творческого и вообще любого жизненного напряжения. Приведем хотя бы следующие примеры: «и от капли, от слезы, И от поста болят виски» (1, 89), «О, верь игре моей, и верь Гремящей вслед тебе мигрени!» (1, 134)<sup>5</sup>. Боль и болезнь в мире Пастернака – симптомы творческого состояния.

Появление мотива боли возвратным движением к первой строке мотивирует если не странную, то, по крайней мере, не совсем обычную ассоциативную связь висков с рудником. Есть здесь и оттенок гиперболизации телесного (рудник в висках), заставляющей вспомнить о Маяковском: «он в черепе сотней губерний ворочал».

Вторая строка смещает точку зрения субъекта речи. Мы покидаем подземную рудничную сырую глубину тела и оказываемся вовне: *мигренью руд полон цветочный горшок*. Упоминание цветочного горшка переводит происходящее в новое, комнатное пространственное измерение. Можно даже уточнить, что действие локализуется у окна, поскольку цветочный горшок привычно ассоциируется с подоконником. Такое предположение не покажется произвольным, если иметь в виду, что окно – один из любимых локусов Пастернака. Но более очевидно другое: теперь все подземное – земные рудничные глубины – оказывается вмещенным в цветочный горшок. Он полон болью земли, он представляет всю землю. Рудник из глубины тела переносится в цветочный горшок. Не исключено, что срабатывает просторечная связь: голова – горшок.

Третья строка возвращает нас сначала к теме весны, к ее приметам. О тающих льдах сообщает кажущаяся резкой поначалу метафора: *зачахли*<sup>6</sup>. Неожиданное определение тем не менее многообразно мотивировано. Во-первых, оно телесно, словом ‘*чахнуть*’ мы определяем состояние тела, организма: чахнуть – терять силы, здоровье, хиреть. И это возвращает нас к мотиву боли и вискам. Во-вторых, метафора оправдывается скорым появлением объекта, о котором сказать *зачахнуть* вполне естественно, – цветка: *льды* *зачахли*, но *запах гиацинт*, расцветший в цветочном горшке<sup>7</sup>. С расцветающим и источающим запах гиацинтом в тексте всплывает важный и содержательно весомый у Пастернака пласт семантики флористических образов. Пастернак хорошо и подробно знал

---

<sup>5</sup> Ср. также «От травянистого запаха земли и молодой зелени болела голова, как на масленице от водки и блинного угара» (4, 73).

<sup>6</sup> Ср. *шелудивеет лед* в цикле «Весна (Пять стихотворений)»: «Воздух дождиком частым сечется. / Поседев, *шелудивеет* лед» (1, 200).

<sup>7</sup> Гиацинты встречаются у Пастернака в связи с весной в «Детстве Люверс». Ср. также: с началом весны «можно снять с гиацинтов колпак» (1, 200)

растительный мир. Известно, что ботаника была его первым страстным увлечением, и с растениями он связывал у себя пробуждение ощущения, подобного гумилевскому «шестому чувству»<sup>8</sup>. Пастернак глубоко чувствовал символику и мифопоэтику растительного царства. Достаточно сослаться на описание погреба цветочной артели в «Охранной грамоте» и сцену прощания с Юрием Живаго, гроб которого почти завален цветами. В произрастании растений, полагал Пастернак, «сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни» (4, 490)<sup>9</sup>. Очень существенно в содержательном плане упоминание о *запахе* цветка. Аромат цветущих растений у Пастернака очень часто интерпретируется как своего рода <sup>10</sup>голос, цветы и растения говорят что-то значительное своим запахом. Гиацинт также возвращает к теме весны, с которой неразрывно связано представление о возрождении растительности, о цветении.

Появление гиацинта не только развивает тему весны, оно дальше углубляет смысловую перспективу развивающегося стиха. Гиацинт *запах и зацвел болью руд*. Связь цветка с болью, со страданием подземных глубин и то, что речь идет именно о гиацинте,

---

<sup>8</sup> Соответствующее место из «Охранной грамоты» хорошо известно: «в ощущение, напоминавшем «шестое чувство» Гумилева, десятилетку открылась природа. <...> первой его страстью в ответ на пятилепестковую пристальность растения явилась ботаника. <...> имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам, безвопросно равным к Линнею, точно из глухоты к славе» (3, 149). Характерно, что здесь присутствует мотив именованья – функция искусства, по Пастернаку.

<sup>9</sup> Многозначительное описание цветов, в которых утопает гроб Юрия Живаго: «Его окружали цветы во множестве, целые кусты редкой в то время белой сирени, цикламены, цинерарии в горшках и корзинах. <...> цветы были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда. Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах, и, оделяя всех своей душистою силой, как бы что-то совершали. Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же, мянши, яко вертоградарь есть...)».

<sup>10</sup> То что у Пастернака растения говорят своим ароматом, отличает его восприятие флоры от соловьевского, хотя в понимании смысла искусства Пастернак существенно близок к этому мыслителю. В трактате «Красота в природе», описывая растительное царство, В.С. Соловьев, кажется, совсем не замечает этой стороны жизни растений. У него «растение хотя и живет, но оно есть более *организованное* тело, нежели живое существо: в нем видимые формы значительнее внутренних состояний». Поэтому Соловьев считает, что «душа растений <...> есть грезящая душа <...> и главный способ для выражения внутренних субъективных состояний – голос – вполне отсутствует у всех растений» (Соловьев, 1990: стр. 113).

напоминает соответствующий этиологический миф: цветок вырос из крови Гиацинта, о чем напоминает цвет его соцветий. Аполлон по нелепой случайности убил своего любимца при метании диска. Диск, кстати, попал в голову Гиацинта. Всплывающий миф усложняет мотивировку слова *запах*, оно связывается теперь не только с представлением об аромате цветка, но приобретает оттеночный метатекстовый смысл: гиацинт *запах* памятью мифа, воскресил его. Что такая трактовка не является натяжкой можно, по крайней мере, ретроспективно, подтвердить ссылкой на более поздние произведения Пастернака. В «Охранной грамоте» запах фиалок в подвалах флигеля Златоустинского монастыря буквально *напоминает* мифологию Деметры<sup>11</sup>. В ассоциативном поле мифа проявляется дополнительный смысл мотива рудника, руды, боли и висков. В русском языке *руда* – это также кровь, а *рудой* – красный. То есть *руда* в стихотворении продуцирует одновременно три слоя значений. Это горная металлосодержащая порода или в более широком смысле – земная глубь, это кровь и красный цвет, цвет крови и цвет гиацинта. Кроме того, миф вводит связанный с Аполлоном мотив поэзии, искусства, художника, шире – творчества.

Итак, попробуем подытожить наблюдения над движением смысловых пятен в первой строфе. Вообще тема весны, весеннего пробуждения, параллелизм пробуждения природы и человеческой души – одна из вечных в поэзии. Более того, по предсказуемости развития ее можно считать почти тривиальной. Самые общие очертания этой тематической схемы мы находим и у Пастернака. Но находим не без труда. Чтение требует труда восприятия и понимания, так как образная ткань (рудник в висках, мигрень руд в цветочном горшке, гиацинт, пахнущий и цветущий болью руд) плотна, непривычна и тем самым сдвигает весеннюю тему с привычного ее контура. На первый план здесь выступает телесность переживания весны. Весна предстает как событие пробуждения глубин земли и человека: руда как глубина земли и кровь как глубина-руда человека. Причем телесно-земное и телесно-человеческое сливаются, смешиваются. Это пробуждение земно-телесного сопровождается болью, гиацинт вырастает и расцветает из боли руды-крови. В первой строфе пока зависают, остаются без развития размыто очерченные мотивы творчества и окна. В поэтическом мире Пастернака, как известно, эти мотивы прочно

---

<sup>11</sup> «Этот запах что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представленье о земле, склоняющее их к ежегодному возвращению, весенние месяцы составили по этому запаху и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке» (3, 163).

связаны. Возможно, их развитие будет продолжено в последующем движении стиха. Кстати, впечатление плотности стиховой ткани поддерживается звуковыми связями: весна – висках, зачахли – запах, сыРость – Рудника – миГРенью – Руд – ГоРшок...

*Сошелся клином свет. И этот клин  
Обыкновенно рвется из-под ребер,  
Как полы листьев лип и пелерин  
В лоскутья рвутся дождевою дробью.*

Вторая строфа обновляет образную фактуру, сохраняя впечатление плотной вязи образного ряда и развивая некоторые смыслы, введенные в первой строфе. По контрасту с первой – «земляной» – вторая строфа сразу же вводит контрастный мотив света, светового луча. *Сошелся клином свет* – широкоупотребительный фразеологизм. Он означает исключительность выбора, не оставляющего вариантов. На чем или на ком свет клином сошелся – то и остается единственным; весь мир вмещается, сосредоточивается в нем. Это значение возвращает нас к первой строфе, варьируя мотив концентрации, сосредоточения весны в висках, *всей боли руд*, *всей полноты* земли в цветочном горшке и далее в запахе и цветении гиацинта. Двигаясь далее, стих актуализирует мотив геометрической фигуры клина как чего-то устремленного, острого и пронзающего. Свет клином сходится и затем вырывается, сужение и концентрация сменяются динамичным расширением: *клин рвется*, расширяясь.

Клин света во второй строке *рвется из-под ребер*. Мы вновь возвращаемся к телесной глубине. Только если в первой строфе земное интериоризуется в теле, то здесь свет вырывается из тела. При этом диспозиция образно-смысловых элементов первых двух строк – свет как пронзающий клин, свет, вырывающийся из-под ребер, – пробуждает (напоминая своей общей схемой) ассоциацию с распятием: в момент распятия судьба всего человечества сходится в нем, ребра прободаются копьем, из них истекает, рвется кровь (в иконографии именно *клином*). Кроме того, свет – обычная метафора Христа. Образ распятия, объединяющий первые две строки возвратным движением, актуализирует ряд мотивов первой строфы. Мотив крови, конечно. Но не только. Представление о потоке, луче света индуцирует в первой строфе имплицитный мотив окна. Можно осторожно предположить, что именно вид окна мог инициировать образ распятия: оконная рама в своей конструкции крестообразна. (Сравните: *«то, что снаружи крест, то изнутри окно»* у Ивана

Жданова). Иначе говоря, мотив окна, имплицированный в первой строфе, мог послужить основой развития ассоциаций страстного ряда во второй. Отнюдь не настаивая на истинности утверждения, можно предположить, какая реальная ситуация дала толчок движению ассоциаций: человек, стоящий у окна, в которое врывается свет, кажется распятым на переплете окна. В связи с мотивом распятия актуализируется также идея смерти и воскресения в мифе о Гиацинте и Аполлоне, идея жертвы. Из крови Гиацинта прорастает цветок, кровь Христа – свет всему миру. Как запах и цвет гиацинта выносятся из темной глубины земли, так свет вырывается из глубины тела.

Рассуждая о смысловом движении во второй строфе, мы обошли вниманием слово *обыкновенно*. Между тем его семантика не то чтобы противоречит, но смягчает, лишает однозначности и жесткости мифопоэтическую интерпретацию. Это слово переводит свершающееся событие в реестр обыкновенного, т.е. постоянно происходящего, ожидаемого, повторяющегося: как это бывает обыкновенно. Размывание мифопоэтической семантики поддерживается в третьей и четвертой строках строфы.

Со следующим двустишием, представляющим развернутое сравнение к свету, *обыкновенно рвущемуся из-под ребер*, мы вновь меняем точку зрения и пространственный план, как бы выходим на улицу, где о листья лип и пелерины прохожих стучат дождевые капли. Здесь мы сталкиваемся с многозначным употреблением слова *рваться*. Если в словосочетании *свет рвется* имелось в виду – источается, вырывается наружу из чего-либо, освобождается, то *полы листьев лип и пелерин в лоскутья рвутся* в несколько ином смысле: раздираются на части. Почему же эти разнородные процессы сравниваются? Связь между ними, видимо, в том, что в обоих случаях имеется общая тема разрыва, разрушения телесной целостности. К тому же сравнение капель дождя с *дробью* возвращает нас к мотиву пронзания тела, имплицированному в мотиве клина-копья.

Суммируя наблюдения над движением семантики стиха в первых двух строфах, мы обнаруживаем их единство, несмотря на разнородность образной фактуры. Они развивают в связи с весной идею смерти-воскресения в сугубо телесном плане. Тело-земля страдает, дробится, пронзается до рудничных глубин и, проходя страдание-боль, истекает, источается цветком, световым лучом, дождем. Несомненно, это интерпретация мифопоэтических мотивов, но они сделаны обыкновенными, разыграны в комнатно-уличном городском интерьере. Мистериальные переживания разыгрываются на фоне окна, в связи с которым у Пастернака происходит все самое

значительное. Введение мифопоэтического мотива, связанного с Аполлоном, проецирует значение смерти-воскресения в план представлений о художественном творчестве, т.е. стихотворение можно интерпретировать как презентацию пастернаковской онтологии творческого акта: творчество – это распятие-жертва, это истечение жертвенной крови и спасение.

Перейдем к третьей строфе.

*Где ж начинаются пустые небеса,  
Когда, куда ни глянь, без передышки  
В шаги, во взгляды, в сны и в голоса  
Земле врываться, век стуча задвижкой!*

Кажется, что третья строфа, хотя и не является заключительной, следует традиционной композиционной логике, итога и обобщая движение предшествующих строф. Здесь появляется оппозиция земле – небеса, но они оказываются *пустыми*, и более того им не находится места в мире (том, который открывает стихотворение): *куда ни глянь* – везде и во всем одна *земля*. Земля оказывается тотальным началом мира. Для небес здесь не остается места, мир сплошь телесен. В этой связи следует заметить, что тема *пустых* небес – общая для постсимволистских течений: «неба *пустая* грудь» (О. Мандельштам), «*пустых* небес прозрачное стекло» (А. Ахматова). В мире стихотворения земля заполняет собой все, ей суждено *без передышки врываться* во все проявления человеческого: в шаги, во взгляды, в сны и в голоса. Так и в мире раннего Пастернака торжествует земнотелесное начало мира, все из себя рождающее. Оно активно, наступательно и даже стихийно насильственно. У строки о земле, которая *врывается* во все, есть более поздняя вариация в «Спекторском»: «Чем я зреей, тем боле /В мой обиход *врывается* земля /И гонит волно и берет безволье /Под кладбища, овраги и поля» (2, 34). В той же поэме в первой главе аналогично рисуется весенний разгул стихий, резонирующий с разгулом трактирных гуляк: «сорвав отдушин трескотню, / Порыв разгула открывает двери / Земле, воде, и ветру, и огню. /Как лешие, земля, вода и воля <...> /За голою русалкой алкоголя /Врываются, ища губами губ» (2, 10).

Последняя строка третьей строфы («земле <...> стучать задвижкой»), кажется, подтверждает верность ощущения, что в стихотворении имплицитно присутствует мотив окна (или равнозначной ему двери): земля *врывается* в человека, *стуча задвижкой*. Задвижка – это, по Далю, «разного устройства брусок,

полоса, для задвиганья, запиранья дверей, окна, ставня, крышки» (статья «Задвигать»), т.е. земля врывается через двери или окно (во фразеологии этому соответствует: гони природу в дверь, она войдет в окно). Но более адекватен мотив окна, потому что земля врывается и во взгляды, а взгляд (*око*) ассоциируется с окном. В пользу этой версии свидетельствуют примеры из других текстов Пастернака, где такая комбинация мотивов земли и окна эксплицирована. Подтверждение мы находим в том же «Спекторском», где *'земля влетает в окна'*: «Заспанные прутья /Потягивались, стукались, текли, /Валились наземь в серых каплях ртути, /Приподнимались в серебре с земли. /Она ж дрожала и, забыв про старость, /Влетала в окна и вонзала киль, /Распластавая облако, как парус, /В миротворенья послужную быль» (2, 33).

Связь мотива окна с художественным творчеством в мире Пастернака дополнительно подтверждает мысль о том, что разбираемое стихотворение – о стихии творчества. Стихии земли врываются, вламываются в человека, он принимает их в себя, как ноздреватая губка, которой позже Пастернак уподобит поэзию. Человек, страдая, оказываясь жертвой, переполняется землей и творит из этой телесно-земной преизбыточности, переполненности, источая кровь-свет-цвет. Получается, что творчество скорее пассивно-страдательно, чем активно. Как позднее сформулирует Пастернак: в искусстве «человеку зажат рот», здесь он «смолкает, и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы» (3, 178). Эту интерпретацию поддерживает, конечно, и мотив светоносного Аполлона – невольного убийцы Гиацинта.

Собственно, мы уже почти подвели итог, предложили основную идею интерпретации стихотворения, но оно еще не завершено: впереди две строфы, четвертая и пятая. В них за бурной, порывистой, врывающейся во все отсеки существования землей так, что даже небу не остается места, *волочится* город, *заржавленная древняя столица*:

*За нею на ходу, по вечерам  
И по ухабам ночи волочится,  
Как цепь надорванная пополам,  
Заржавленная, древняя столица.*

*Она гремит, как только кандалы  
Греметь умеют шагом арестанта,  
Она гремит и под прикрытьем мглы  
Уходит к подгородным полустанкам.*

Вновь меняется пространственный план: открывается панорама вечернего города, древней столицы, и еще более отдаленная перспектива: подгородные полустанки. Теперь можно отметить последовательность смены планов от строфы к строфе. Пространственный охват постепенно расширяется: сырость рудника в висках – цветочный горшок – липы и пелерины прохожих на улице – столица и подгородные полустанки. Новый и подробно разработанный мотив вводится необычным сравнением города с *надорванной пополам цепью*, далее этот ряд развивается: гремящие кандалы, арестант.

Этот мотив неволи, впрочем, оказывается не столь неожиданным и странным, как это представилось сразу. Ведь он возвращает нас к исходному мотиву – *руднику*, в «дескриптивную систему» которого входят слова, описывающие каторжный труд «*во глубине сибирских руд*». Может, не будет поспешным обобщением сказать и о том, что подобный эффект, когда предметно неожиданное оказывается семантически ожидаемым и заданным, – это закономерность всего текста (и не исключено, что и поэтики Пастернака в целом). Поэт удивляет калейдоскопически меняющимся многообразием образной ткани и видимой немотивированностью, с какой появляются новые и новые образы, хотя, в конечном счете, оказывается, что в семантическом отношении очередная новинка – лишь вариация того, что уже было: *кандалы, цепь, арестант* предполагались упоминанием *рудника* в первой строчке.

А в более широком смысле мотив цепей, кандалов переключается с представлением о «невольничестве» художника, о его включенности в вековечные работы человечества. В «Охранной грамоте» это ощущение добровольного ухода на каторгу вековечных работ человечества сопровождается разрыв с Идой Высоцкой, с философией, обращение к искусству:

*«Мои плечи и руки большие не принадлежали мне. Они, как чужие, просились от меня в цепи, которыми человека приковывают к общему делу. Потому что вне железа я не мог теперь думать уже о ней и любил только в железе, только пленницей, только за холодный пот, в котором красота отбывает свою повинность. Всякая мысль о ней моментально смыкала меня с тем артельно-хоровым, что полнит мир лесом вдохновенно-затверженных движений и похоже на сражение, на каторгу, на средневековый ад и мастерство»* (3, 185).

Такое прочтение возможно, но оно вносит только дополнительный оттенок. В стихотворении акцент делается на другом – на городе. Подчеркивается, что город имеет иную, чем земля,

степень динамизма, иную степень жизненной энергии. Заржавленная древняя столица с трудом *волочится по ухабам*, а земля *врывается* во все поры бытия. Город скован, он пускается вдогонку за землей, но еле поспекает, с трудом волочится за ней, он страдательно пассивен. Нельзя не отметить, что в этой же строфе на смену свету второй строфы приходит темнота: столица тянется за землей *по вечерам*, волочится по ухабам *ночи*, уходит под прикрытием *мглы*. Древняя, заржавленная столица, преодолевая свою косную тяжесть, неподвижность, через силу, по ухабам ночи волочится вслед за рвущимися стихиями земли. Что именно приводит в движение даже самые косные, *заржавленные*, части бытия? Это становится понятным, если соотнести строфы о городе с шестой главкой первой части «Охранной грамоты», где Пастернак излагает свое понимание творчества.

В «Охранной грамоте», а ранее – очень близко к позднейшим формулировкам – в наброске «Заказ драмы» (1910), Пастернак выделяет ряды или слои предстоящей перед художником действительности. Они выстраиваются иерархически по мере угасания их жизненности и энергии. Всего порывистей движутся любовь и солнце, за ними следует природа, стихии земли. И далеко от них отстают «отечные, нетворческие части существования», включая и почти овеществленную жизнь окраин человеческого бытия, и собственно вещи, стоящие на границе живой материи, «за которой удивлению и состраданию нечего делать» – там работает «наука, отыскивая атомные основания реальности». Но до этой границы простирается область возможностей и ответственности искусства.

Как видим, возникновение искусства, по Пастернаку, связано с состраданием и в его основе лежит сотериологический импульс. Искусство рождается желанием спасти, приобщить к живому потоку вселенной эти косные и малоподвижные, еле плетущиеся части бытия, концентрированным выражением которых у Пастернака становится жизнь города, как бы объединенная воображаемой «антенной повальной предопределенности». Эта антенна посылает сигнал о помощи противоположному полюсу – «мачте гениальности». Так город взывает к художнику: «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть его к живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем» (3, 160).

Изображая действительность, художник, по Пастернаку,

поднимает ее в сферу символического, освобождая от предопределенности. Цель манипуляций художника с действительностью – не в пассивном ее изображении, а в «пересадке изображения с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни» (3, 160), т.е. художник собственной жизнью сообщает энергию и страсть тварному миру. Эта мысль о жертве художника во имя спасения отчетливо выражена в «Заказе драмы», самом раннем наброске философско-эстетического кредо Пастернака. Здесь художник своей жизнью *сшивает* разобщенные слои миропорядка, чтобы самые косные и страдательные из них ввести в живое осмысленное целое. По этой логике в стихотворении и возникает мотив распятия – кровь Гиацинта и свет, клином рвущийся из-под под ребер Христа.

Подводя итог, мы можем сказать, что в этом стихотворении традиционную тему весеннего пробуждения Пастернак переводит в новый смысловой план «возникновенья искусства». Весна становится метафорой творчества, в основе которого лежит проект спасения, преобразования всей действительности невозможный без жертвы. Таким образом, стихотворение «Весна, ты сырость рудника...» можно рассматривать как один из первых набросков пастернаковской эстетики, согласно которой, искусство – это часть «вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» (4, 13).

## Литература

- Гаспаров. М.Л., Поливанов. К.М. 2005 «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. Москва.
- Иванов. Вяч. Вс. 2007. Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака. в <http://kogni.narod.ru/pasternak1.htm>.
- Соловьев. В.С. 1990. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. Москва.