В.С. Баевский

СТИХОТВОРЕНИЕ ПАСТЕРНАКА «В БОЛЬНИЦЕ»
1953 – 2009

И «Скорая помощь», минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.[1]

30 октября 1952 г. Пастернак перенес инфаркт. Ему полагалась Кремлевская больница, но он остался в Боткинской больнице, куда отвезла его «Скорая помощь». Свои переживания он изложил в письме к одному из самых близких людей - Нине Табидзе[2], *а потом* воплотил в балладу «В больнице»[3]. Для удобства читателя приведем с самого начала все фрагменты письма, в которых рассказано о болезни, и стихотворение.

«17 янв. 1953

Ниночка! Я остался жив, я – дома. <...>

Когда это случилось, и меня отвезли, и я пять вечерних часов пролежал сначала в приемном покое, а потом ночь в коридоре обыкновенной громадной и переполненной городской больницы, то в промежутках между потерею сознания и приступами тошноты и рвоты, меня охватывало такое спокойствие и блаженство! . <...>

А рядом все шло таким знакомым ходом, так выпукло группировались вещи, так резко ложились тени! Длинный верстовой коридор с телами спящих, погруженный во мрак и тишину, кончался окном в сад с чернильной мутью дождливой ночи и отблеском городского зарева, зарева Москвы, за верхушками деревьев. И этот коридор, и зеленый жар лампового абажура на столе у дежурной сестры у окна, и тишина, и тени нянек, и соседство смерти за окном и за спиной – все это по сосредоточенности своей было таким бездонным, таким сврхчеловеческим стихотворением!

В минуту, которая казалась последнею в жизни, больше, чем когда-либо до нее, хотелось говорить с Богом, славословить видимое, ловить и запечатлевать его. “Господи, - шептал я, - благодарю Тебя за то, что Ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что Твой язык – величественность и музыка, что Ты сделал меня художником, что творчество – Твоя школа, что всю

жизнь Ты готовил меня к этой ночи”. И я ликовал и плакал от счастья».

В БОЛЬНИЦЕ

……

Выделим темы и образы, которые из письма перешли в балладу. Приемный покой. Переполненная больница. Спокойствие и блаженство болього, без тени страха смерти. Окно в сад с мутью дождливой ночи и отблеском городского зарева. Верхушки деревьев. Коридор. Тени нянек. Соседство смерти за окнм и за спиной. И наконец все впечатления объединяются: все это было таким сверхчеловеческим стихотворением! Потому что в этой пограничной ситуации, как говорят экзистенциалисты, в первую очередь Ясперс, между жизнью и смертью, Пастернак оставался великим поэтом. В минуту, которая казалась последнею в жизни, больше, чем когда-либо до нее, хотелось говорить с Богом. Славословить видимое. Ловить и запечатлевать его. Далее в письме идет молитва, обращенная к Богу. Она перенесна в стихотворение с одной существенной поправкой: в письме переданы переживания художника, т. е. поэта; в стихотворении устранены все указания на то, что больной – поэт; ему придано общечеловеческое звучание. Из письма в сверхчеловеческое стихотворение (употребим слова поэта) перешли темы и образы в четверостишья 4-е (Шел дождь, и в приемном покое…), 5-е (Его положили у входа: ‖ Все в корпусе было полно), 6-е (Окно обнимало <…> ‖ Часть сада и неба клочок), 7-е (Как вдруг из расспросов сиделки…), 8-е (полностью), 9-е (Там в зареве…), 10-е (- О Господи, как совершенны ‖Дела Твои, - думал больной), 12-е (Мне сладко <…> ‖ Себя и свой жребий подарком‖ Бесценным Твоим сознавать).

Следует назвать и немного сильных образов из письма, которые не перешли в стихотворение. Как филолог, работавший над рукописями Пастернака, могу сказать, что нередко бывает жалко, что его необыкновенные, изумительные, смелые словосочетания, строки, фрагменты остаются за пределом окончательной редакции стихотворения. Когда мы с Евгением Борисовичем Пастернаком готовили для «Библиотеки поэта» полное собрание стихотворений его отца, мы предприняли попытку в разделе … воспроизвести ВСЕ фрагменты из известных нам рукописей и книг, побывавших в руках поэта, достигающие объема в четыре стиха и более. Внима-

тельно изучив текст «В больнице», я вижу, как целесообразно, с каким смыслом, художественным расчетом расположен материал (об этом речь впереди), как прекрасными частностями поэт жертвовал во имя общего впечатления. И все-таки мне жаль, что Пастернак не нашел в своем стихотворении места для образа *длинного верстового коридора с телами спящих, погруженного во мрак и тишину*. Для *зеленого жара лампового абажура на столе у дежурной сестры у окна.* И образа больницы в воображении больного как *бездонного, сврхчеловеческого стихотворения.*

Несколькими днями раньше, 12 января 1953 г., Пастернак написал дочери Марины Цветаевой А.С. Эфрон. Письмо не такое обстоятельное, но столь же лиричное и с некоторыми другими важными мыслями и ассоциациями. «О, как по-маминому, по-нашему было все в больнице первые ночи, пока было опасно, на пороге смерти! Как огромно и торжественно было около Бога! Как я ликовал, как благодарил Его, как молился»

И в тот же день 12 января 1953 г. Пастернак написал сестре Марины Цветаевой А.И. Цветаевой. «Это было проверкой навыков, склонностей, света, в котором я видел жизнь, дела, которому я ее посвятил, способа думать и писать (не только моего, но всего дружеского круга)… и как все подтвердилось! Как я был счастлив в первые дни в больнице, на пороге мыслимой смерти и среди частых смертей кругом, что глаза мои были к этому подготовлены, как ликовал, как благодарил Творца, как торжествовал, как гордился складом и ходом мира, Его творения, как дышал его строем, как молился, как понимал!» [4]

Читатель видит, мимо каких серьезных и уместных подробностей, мелькавших в его сознании, прошел в своем стихотворении Пастернак. Цветаева с ее трагической поэзией и судьбой… Лежал в больнице среди частых смертей… А что значат слова о проверке света, в котором он и весь его дружеский круг видел жизнь? По моему мнению, это вера. Истинно верующий человек не пугается смерти, а радуется ей, потому что это Творец призывает его к Себе. А неверующий или человек с шаткой верой пугается смерти. Пастернак принимал смерть восторженно, он выдержал проверку.

За пределами писем и стихотворения остались величественные и грозные события, которым предстояло разыграться в близком будущем, которые поэт предвидел и которые бросали из будущего мрачные тени на его бытие в 1953 г. Коротко говоря, он писал ро-

ман «Доктор Живаго», которому предстояло через четыре года (1957) на весь мир прославить его имя, а еще через три убить его. Его ждали Нобелевская премия (1958), чудовищная даже для нашей страны кампания шельмования, направленная на его физическое уничтожение (1958-1959), в которой принял позорное участие Союз советских писателей in corpore и в лице отдельных особей - услужливых пособников режима, во время которой Пастернак заболел раком (1959); выход в свет в Париже последней книги стихов «Когда разгуляется» ( ) и мучительная смерть от рака (1960).

«В больнице» принадлежит к ансамблю религиозных стихотворений Пастернака, написанных в *1945 - 1958* гг. и вошедших в цикл «Стихотворения Юрия Живаго» в составе романа «Доктор Живаго» и в книгу «Когда разгуляется», Непосредственный его предшественник в русской поэзии – «Каменноостровский цикл» пушкинской лирики *(1836).* У обоих гениальных поэтов стихи на темы христианской религии и этики стали итогом сложной духовной работы на протяжении всей жизни. Оба более или менее свободно перелагают сюжеты, а иногда и тексты молитв православной церкви; славят праздники церковного календаря. Однако существенная разница состоит в том, что «Каменноостровский цикл» был знаком движения его автора в сторону идеологии современного ему истеблишмента, тогда как религиозная поэзия Пастернака созидалась на протяжении полутора десятков лет в противостоянии официальной, оголтело атеистической, идеологии, нагнетавшейся руководством КПСС и государства. Создавая роман, который начинается сценой церковных похорон, а кончается религиозными стихами, и «Когда разгуляется», Пастернак в одиночку вступил в борьбу *с драконом,* подобно Св. Георгию Победоносцу из его баллады «*Сказка*». Он знал, что «*приближается новое время*». Свое место, и весьма значительное, в этом прославлении Иисуса Христа – Спасителя и в борьбе с драконом официальной, атеистической идеологии занимает баллада «В больнице».

Пастернак *отправил мне ее ... 1956* г. в составе подборки «Четырнадцать стихотворений». Я в это время жил в Донбассе в шахтерском поселке и работал учителем в школе. О своем знакомстве с Пастернаком я не раз писал[5], поэтому здесь распространяться не буду. Приведу только несколько строк из его письма ко мне от 12

ноября 1956 г[6]. По-моему, они имеют отношение к теме настоящей моей работы.

«Допущение, будто наш порядок заведен на веки и это никогда не изменится, есть отрицание истории, насилие над духом более ощутимое, чем физическое порабощение. В такой внеисторической безвоздушности едва мыслимо прозябание и совсем невозможно и не нужно искусство, которое творчески именно и зарождается в сознании и в чувстве того, что все меняется, пока оно живо, и никогда не перестанет изменяться.

Я не скрываю своего отрицания того, что каждый день утверждается в газетах. При этих условиях то, что я остался цел, живу и искушаю Вас своею ересью – едва оценимая, неизреченная милость. Напечатанные в “Знамени” стихи – часть тех новых, которые я написал в последнее время. Как-нибудь я пошлю их Вам. Еще раз сердечное Вам спасибо.

Желаю Вам счастья.

Ваш Б. Пастернак»

■□

Бросается в глаза, что стихотворение «В больнице» состоит из трех очень разных частей. Начальные четыре четверостишья рассказывают о том, как осенней ночью тяжело больной человек был доставлен в больницу. Это своеобразная завязка баллады. Она насыщена подробностями быта, Здесь господствует - вспомним слова Пастернака - *всесильный бог деталей.*[7] Выделены такие мелкие и вроде бы посторонние обстоятельства, что санитар ехал в кабине «Скорой помощи», а фельдшерица – в кузове вместе с больным, что шел дождь.

Следующая, центральная по положению в тексте часть, начинается двумя четверостишьями, связанными между собой. Первое из них кончается словом *окно.* Следующее начинается тем же словом. Этот прием, при котором последнее слово предыдущего стиха повторяется в начале следующего, называется подхватом *скрепой* и присущ народной поэзии.[8] У Пастернака он позволяет проследить за взглядом больного: на него дует из окна, он глядит в окно и видит *часть сада и клочок неба*. Поэт ставит читателя на место больного – заставляет его вместе с больным взглянуть в окно и увидеть там то, что увидел больной.

Это не изолированный эпизод. В следующем четверостишии, занимающем центральное положение в тексте, рассказано, что больной из разговора с сиделкой узнает, что ему угрожает смерть. Это центральная перипетия баллады. Она приходится точно на середину текста.

Читатель ждет реакции на это известие. И снова на первый план выступает окно. Здесь решающее слово *благодарно.* Больной узнал, что он умирает. принял это известие с благодарностью. Бросил прощальный взгляд на мир за окном. И снова следующее четверостишье присоединено к этому подхватом, и снова читатель становится на точку зрения больного, а внешний заоконный мир тихо отвечает больному, прощаясь с ним.

Заключительные четыре четверостишья образуют завершающую часть стихотворения. Своеобразную развязку. Если завязка представляет возникновение какой-то недостачи, нарушение равновесия, то в развязке происходит ликвидация недостачи и восстановление равновесия.[9] Если в завязке больной тяжело заболел, то в развязке его болезнь исчерпана: он, умирая, приходит к Богу.

Согласно философии экзистенциализма, именно в пограничных ситуациях обостряется ощущение и осознание человеческого существования, а в религиозной ветви экзистенциализма – ощущение и осознание присутствия и непосредственного участия Бога в судьбе человека.[10] В этом смысле «В больнице» - экзистенциальное произведение.

Человек заболел. В больнице он узнает, что болен смертельно. И вот в развязке рассказано то, ради чего написано стихотворение. Нас не удивило бы, если бы больной воззвал:

- Боже, за что?

Или же взмолился:

- Я виноват перед Тобой, Господи, но прости меня в Твоей неизреченной доброте!

Или же еще более смиренный сказал бы:

- Ты прав, Господи, Ты всегда прав, Господи. Да будет Твоя воля, не моя!

А Пастернак о герое своей баллады неожиданно сообщает, что он страстно, убежденно благодарит Создателя за устроенный им мир и за свою судьбу. Это смысл заключительной части стихотворения и всего стихотворения. Его развязка. Этот неожиданный по-

ворот от ужаса к радости создает необыкновенной силы катарсис в понимании Выготского[11]

«В больнице» - лирический эпос Пастернака. Зазор между повествователем и героем повествования то несколько возрастает, то становится неразличимо мал. Взглянув в окно, больной вступает в разговор с сиделкой. У Пастернака здесь *неясность*: то ли больной расспрашивает сиделку, то ли она его. Но в любом случае он начинает понимать, что ему грозит смерть. И взгляд его отсюда, из больницы, из которой ему едва ли придется выйти, снова устремляется к окну. Мне представляется, что это окно, трижды упомянутое, в сознании больного овеществляет ту экзистенциальную пограничную ситуацию, в которой он оказался. Из окна в дом смерти доносится свежее дыхание жизни, видно часть сада, клочок неба, стену, озаренную огнями города – пусть скудные, но все-таки проявления природы и человеческой деятельности. Повествователь уточняет: это отсветы заставы, которая сама по себе есть явление пограничной ситуации, граница между городом и природой вне города.

Прощальный поклон умирающему больному отвешивает клен, тоже неказистый, корявой веткой, и тоже в отсвете города: до конца умирающего провожают в переплетении, единстве природа и люди.

Начало внезапной болезни, угрожающей смертью (из затекста мы знаем, что это инфаркт), описано подробно. Кому-то может показаться, что чрезмерно подробно. По-моему, этот долгий путь нужен для того, чтобы читатель успел присмотреться к больному, к его незатейливому существованию, полюбить его, пожалеть. Так подготовлена заключительная часть стихотворения, лирическая, состоящая из четырех четверостиший. По сути это молитва. В первом четверостишии, во вступлении, воспет весь миропорядок, созданный Господом, в том числе смерть. После подробного описания убогой обстановки, в которой пребывает тяжелый больной, противоречащее этому описанию восторженное приятие жизни и смерти звучит как первый аккорд катарсиса. Следующее четверостишье – второй аккорд катарсиса – несет новое сильное впечатление. До сих пор о больном всюду говорилось в третьем лице; когда передавались его мысли, всегда указывалось, что это мысли больного: *Его положили у входа ; К палатам, больным и халатам Присматривался новичок; Он понял, что из переделки Едва ли он вый-*

дет живой; Тогда он взглянул благодарно; - О Господи, как совершенны Дела твои! – думал больной. Последние три четверостишья представляют прямую речь без напоминания о том, что это речь героя баллады, а не автора. Здесь представлена прямая речь, в которой совмещаются голоса больного, повествователя и поэта. Что это слова больного, понятно из композиции баллады. Повествователь не мог бы знать и выразить всех этих переживаний, если бы не прошел через них. Что автор отбрасывает здесь все условности поэтического текста и обращается непосредственно ко мне, читателю, я почувствовал при первом чтении стихотворения и чувствую постоянно не только потому, что Пастернак прислал это стихотворение мне по почте, не только потому, что тогда я знал о его опасной болезни и пережил опасение за его жизнь, а теперь мы знаем его замечательное письмо – стихотворение в прозе к Нине Табидзе, но и благодаря нарастанию высокого переживания, ломающего преграды между эмпирическим и трансцендентальным миром в трех заключительных четверостишьях – аккордах катарсиса.

■□

«В больнице» меня потрясло и сразу выделилось для меня из всего присланного мне Пастернаком замечательного цикла. Лирика – совершенно особый поэтический род. Его особенность, в частности, состоит в его субъективности. Поэт предельно субъективно отбирает метрико-ритмические и синтаксические формы и все вообще средства стихотворной речи; темы, мотивы, образы и все стилистические приемы. Это ясно. Но субъективность лирики состоит еще и в том, что читатель воспринимает ее в зависимости от своего тезауруса – от общего понимания лирики, от начитанности, от общего уровня художественного развития, от общего понимания жизни даже и еще от многих других неуследимых факторов.

Я всей предшествующей жизнью был подготовлен к восторженному восприятию баллады Пастернака. В 1941 г., когда началась война, мне было около двенадцати лет. В ночь с 5 на 6 июля (если я правильно помню), когда меня с родителями вывозили из Киева, наш эшелон застрял на узловой железнодорожной станции Фастов, когда станция подвергалась ожесточенной бомбардировке немецких «Юнкерсов-87» и «Юнкерсов-88». Меня поразили зрелище горящих эшелонов с людьми и рев паровозов, словно перепуганных смертельно раненых гигантских чудовищ.

Здесь впервые я почувствовал и полуосознал присутствие в моей жизни Бога. Мои дедушки и бабушки со стороны отца и мамы – я их хорошо знал - были глубоко веровавшими иудеями. Отец и мама были людьми неверовавшими; от иудаизма они отошли, к христианству не пришли. С отцом мне ни разу не случилось говорить о Боге; мама же о Боге думала и несколько раз со мною заговаривала. Она, врач, полагала, что естественно-научное объяснение мира и человека не оставляет места для Бога. Вместе с тем, даже несколько растерянно, недоуменно говорила, что И.П. Павлов, великий физиолог, - глубоко верующий человек. Ее отношение к проблеме укладывалось в формулировку, которую я слышал от нее несколько раз во время и после войны: «завидую тем, кто верует, хотела бы верить, но не могу». Священное Писание (Новый Завет) появилось у меня только в 33 года, вся Библия – еще позже.

Новые потрясения я испытал, когда после скитаний по огромной стране попал в Ашхабад. Нас приютили, дали вполне сносное жилье, карточки на продукты и вещи. Но мы люто, до обмороков, голодали. А тяжелее всего мне было враждебное отношение местных мальчишек и подростков. Они нас, приезжих, эвакуированных, *выковыренных,* как нас насмешливо называли, избивали (это еще как-то можно было терпеть) и при этом стремились унизить. С этим я мириться не мог, и два раза, летом и поздней осенью 1942 г., меня били насмерть. В одном случае меня у убийц отняли неожиданно появившиеся пограничники (дело было в Фирюзе, на границе с Ираном), другой раз в Ашхабаде мне проломили голову обломком ржавой трубы и бросили, я потерял сознание и ничего дальнейшего не помню. А сколько-нибудь объективного расследования там в подобных случаях, даже со смертельным исходом, тогда не производилось.

И вот вскоре после этого второго происшествия я, двенадцатилетний ребенок, словно обрел какое-то внутреннее зрение и ясно увидел, что только благодаря вмешательству Высшего Промысла я уцелел в Фастове, в Фирюзе и в Ашхабаде. Я считаю, что получил такую Благодать от Господа. За что она мне дана, для чего она мне дана, я никак решить не мог и всю жизнь считал, что не моего ума это дело. В меру своих слабых сил старался Господу служить. Придумал себе молитву, которую повторяю всю жизнь: «Благодарю Тебя, Господи, за то, что Ты есть, и за все то, что Ты для меня сделал». С возрастом я все больше удивляюсь, как это двенадцати-

летний мальчик мог придумать такую мудрую молитву: он ничего не просил у Всевышнего – ни избавить его от голода, от побоев, ни облегчить бремя жизни на чужбине родителям, ни победы над врагом в войне, - а только благодарил Его за то, что Он есть и что в Своей неизреченной милости Он обратил Свое Отеческое внимание на самого малого из Своих чад. Сегодня я думаю, что эта молитва была дана мне Свыше тоже как Благодать.

Поэтому меня потрясла баллада Пастернака, герой которой ни о чем не просил Бога, узнав, что умирает, а только благодарил Его. Благодарил равно за жизнь и за смерть. Меня поразило совпадение переживаний великого поэта и двенадцатилетнего ребенка.

Со времени получения мною стихотворения Пастернака прошло полвека. Точнее, 53 года. В пять часов утра я сидел за компьютером и писал статью об академике Колмогорове как исследователе стихотворной речи, когда меня ударил нижний крупноочаговый инфаркт миокарда. «Скорая помощь» доставила в больницу. Меня положили пятым в небольшую переполненную палату. И первое, что мне пришло в голову на новом месте, - я прочитал про себя «В больнице» Пастернака. И потом свою молитву. И так хорошо мне стало. А через несколько дней, когда появилась отдельная палата, я начал эту статью.

■□

Мы очертили общий смысл стихотворения, выраженный в его лексике и композиции. Обратимся к тем аспектам текста, которые превратили его из эпистолярного стихотворения в прозе в одно из высших явлений русской поэзии. При этом часто возникает вопрос: сознательно или бессознательно Пастернак вводил в текст те или иные приемы? Такой вопрос поставил передо мной и академик Г.В. Степанов, главный редактор журнала «Известия АН СССР, серия лит. и яз.», когда в … году я прислал в журнал свою статью о поэтике Пастернака. У меня уже была написана книга, которая после отмены цензуры благополучно вышла в свет в частном издательстве, но в советское время путь к читателю был ей закрыт.

- Я нам не нужен, - с горечью говорил Пастернак. Когда я обратился к академику Д.С. Лихачеву с просьбой помочь издать ее в Петербурге в «Науке», он мне *сказал*: …

Тогда я решил опубликовать свою книгу о Пастернаке отдельными статьями. С Г.В. Степановым я знаком не был, но знал, что это безукоризненно порядочный человек, а журнал, во главе которого он стоял, был авторитетным изданием. Я подумал, что публикация там моей работы откроет путь и другим статьям. Г.В. Степанов пригласил меня приехать для разговора в Москву. У нас состоялся довольно длительный разговор, после которого моя статья была опубликована.[12] Я полагаю, что у Пастернака, как и у каждого истинного поэта, в творчестве участвует несчетное множество тесно переплетенных интуитивных и рациональных стимулов. Например, я видел такой черновик Пастернака. Он написал вполне законченное с виду стихотворение, потом перечеркнул его и с раздражением написал поперек: «Этого стихотворения еще не существует». В тот миг поэт сумел взглянуть на свой текст критически, отрекся от него и начал писать его наново, по-новому, и создал один из своих шедевров. Обсуждать вопросы психологии творчества с Пастернаком мне не пришлось, но беседы с Д.С. Самойловым, А.С. Кушнером и некоторыми другими поэтами, изучение черновых текстов Пушкина, Некрасова, Блока, Леонида Семенова, Пастернака убедило меня в том, что, как выразился однажды Самойлов, «поэт не птичка - сел на ветке и поет». Далее при изучении приемов пастернаковских приемов творчества мы будем подразумевать, что их выбор, интенсивность, расположение продиктованы (слово Ахматовой: *И словно продиктованные строчки* ‖ *Ложатся*) вдохновением, расчетом и опытом.

■□

Трехстопный амфибрахий утвердился в русской поэзии *как стихотворный размер высокого романтизма, а затем позднего романтизма второй половины XIX в. и некрасовского реализма и перешел в XX в. вместе с экспрессивным ореолом романтизма* <Пяст? Гаспаров? Колмогоров? ДС, «Я маленький…»! Баевский?> Поэтому он идеально подошел к балладе Пастернака – произведению поэзии железного века в романтическом жанре.

О ритме трехстопного амфибрахия можно сказать, что в процессе эволюции его возможности все более расширялись (как и у других стихотворных размеров). Одним из самых смелых новаторов был Пастернак. Уже в первом стихе «В больнице» ударение на

второй стопе опущено: *стоЯли, как п[е]ред витрИной.* На второй стопе, на предлоге *перед* ударение отсутствует; в качестве проклитики этот предлог примыкает к имени существительному *витриой* и вместе с ним образует единое ритмическое слово.

Отсутствие ударения на второй стопе мы находим в двух стихах подряд четверостишья третьего: *покАчивал[а]сь фельдшерИца ‖ со склЯнкою н[а]шатырЯ*. Ритм с пропуском ударения на средней стопе как-то передает покачивание машины «Скорой помощи» при быстрой езде. Несколько далее сказано о сиделке, *покАчивавш[е]й головОй*: опять покачивание передается не только словом, но и той же ритмической фигурой – пропуском ударения на средней стопе. В других стихах с пропущенным ударением на средней стопе нет покачивания, но есть какая-то неустойчивость; в уже приводившемся первом стихе баллады эта особенность ритма поддерживает картину толпы зевак перед подъездом; в одном из завершающих четверостиший говорится о свете неярком, *чуть пАдающ[е]м на кровАть.* Так что мы можем сказать, что в большей части случаев пропуск ударения на средней стопе поддерживает впечатление неустойчивости, неполноты изображения. Может быть, скажем: импрессионистичности изображения?

В двух последних четверостишьях имеется по стиху с ослабленным ударением на икте средней стопы: *подАрком тво(И)м сознавАть. ты дЕржишь мен(Я), как издЕлье.* Выделенность второго слога в этих местоимениях ясно ощущается, но так же несомненно она меньше выделенности ударного слога в знаменательном слове. В истории русской науки о стихе это давно замечено; выделенность слога на целом классе слов – местоимений, предлогов, частиц, односложных наречий – названа полуударением.[13] Эти полуударения на средних иктах выполняют ту же роль, что и отсутствие ударений, придают изображению импрессионистчность, но делают это мягче, чем полное отсутствие ударений. Всего, таким образом, из 52 стихов баллады 10, то есть пятая часть всех стихов, окрашивают текст импрессионистично.

На первом икте картина совершенно другая: пропуска ударений нет совсем, и только в трех стихах стоят полуударения: *ег(О) положИли у вхОда; едв(А) ли он вЫйдет живОй; себ(Я) и свой жрЕбий подАрком.* Ни о каком влиянии на общий образ метра здесь говорить не приходится; можно отметить, что в первых двух случаях есть сема приуменьшения положения (больного). На третьем икте,

как обычно на последнем икте метра, во всех стихах стоят ударения знаменательных частей речи.

Обратившись к рассмотрению неиктов, мы изучаем первые слоги стиха, третьи, четвертые, шестые, седьмые и девятые. На третьем слоге (после первого икта, на котором нет пропусков ударений) и на девятом слоге (после третьего икта, где нет пропусков ударений также) все слоги более или менее одинаково безударны. Так создается строгая ритмическая рама, которая держит на себе некоторое ритмическое разнообразие анакрузы и середины стиха. Из всех неиктов выделяется первый слог, анакруза. В восьми стихах он занят полуударением: *вс(Е) в кОрпусе бЫло полнО; т(А)м в зАреве рдЕла застАва; (Я) прИнял снотвОрного дОзу*. Эти анакрузы составляют немалую часть, ≈ 17 % всех анакруз. Еще два, два и одно полуударения находим на 4, 5 и 7 слогах.

Мы видим всегда ударные первый и третий икты и всегда безударные следующие за ними неикты – жесткую ритмическую раму стихотворения. В нее заключена мягкая, импрессионистичная картина динамичного движения в эмпирическом мире, сменяющаяся статикой наступающей смерти с переходом в мир трансцендентальный. Всего в аспекте ритма выделяем 21 прием: 10 пропусков ударений на среднем икте; 3 полуударения на первом и 8 полуударений на анакрузе.

■□

Синтаксический перенос (enjambement) придает стихотворному ритму дополнительные, порою весьма существенные особенности. Он возникает при том, что в конце стиха синтаксической паузы нет, а в середине этого или следующего за ним стиха синтаксическая пауза есть. Синтаксическое членение резко расходится с метрическим. Синтаксический перенос следует рассматривать как сильную экспрессивную стилистическую фигуру.

Простейший вид синтаксического переноса – в первом стихе синтаксической паузы нет, в конце – тоже нет, а в середине следующего стиха она есть**: *Я принял снотворного дозу* ‖ *И плачу,*** *платок теребя.* Вслед за французскими филологами, у которых заимствована данная классификация, называем этот вид режé.[14] Во «В больнице» таких переносов 2, и оба занимают два первых стиха четверостиший. Противоположный вид переноса – синтаксическая пауза в середине первого стиха, а в конце этого стиха и в следую-

щем стихе синтаксическая пауза отсутствует: *Шел дождь,* ***и в приемном покое ‖Уныло шумел водосток.*** Называется контр-реже, таких во «В больнице» 5, и занимают они как первые два стиха четверостиший, так и последние. Наконец, наиболее сложный вид синтаксического переноса, при котором имеются синтаксические паузы и в первом, и во втором стихах, но она отсутствует в конце первого стиха, называется реже-контр-реже. Таких переносов в балладе 3: в первом-втором стихах четверостишья (два) и во втором-третьем.

В двух четверостишьях находим по два синтаксических переноса. Принимая во внимание, что эта фигура охватывает два стиха, четверостишья, заключающие в себе два переноса, в большой мере отмечены ими:

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была, словно искрой пожарной**,**
Из города озарена**.**

Первый и второй стихи связывает реже, непосредственно вслед за этим второй и третий стихи связывает реже-контр-реже. Так больной впервые услышал, что в больнице ему угрожает смерть.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О Боже! **Волнения слезы**
Мешают мне видеть Тебя.

Первый и второй стихи связывает тоже реже, а другой перенос, здесь контр-реже, оттянут в третий-четвертый стихи. Выше мы назвали данное четверостишье вторым аккордом катарсиса, в котором совмещаются голоса больного, повествователя и поэта. Эту кульминацию всей баллады усиливают два синтаксических переноса, по форме противостоящие один другому и образующие кольцо четверостишья.

По эстетической функции в поэтическом тексте к синтаксическому переносу приближаются конструкции с причастными и деепричастными формами глагола. Они тоже влекут за собой синтаксические паузы, остраняющие текст, нарушая совпадение синтаг-

матического и метрического членения текста. В балладе четыре деепричастных и два причастных оборота. Так, деепричастным оборотом *Кончаясь в больничной постели* начинается заключительное четверостишье баллады. В предшествующем четверостишии только причастный оборот. *Чуть падающем на кровать* осложняет синтаксическую конструкцию всего четверостишья.

В общем синтаксические конструкции стихотворения в их системе производят впечатление речи взволнованного интеллигентного человека*, поскольку синтаксические переносы порождают сильный экспрессивный эффект, а причастные и деепричастные обороты имеют книжное происхождение.*[15] Всего приемов усложнения синтаксической конструкции текста мы выделили в балладе 16.

*В нашем распоряжении имеется к сожалению небольшой ко*личественный материал по распространенности синтаксических переносов в поэзии. Несмотря на его фрагментарность, он может послужить некоторым фоном для оценки синтаксических переносов в балладе Пастернака.

■□

Поэтическая фоника Пастернака, как и каждого поэта, вышедшего из литературного авангарда, заслуживает специального анализа. Чтобы не вызвать одностороннего перекоса, здесь мы остановимся почти только на некоторых бросающихся в глаза «звуковых повторах», по терминологии Брика,[16] и внутренних рифмах.

Стоя*ли*, как перед **витриной,**
Почти запрудив тро<u>туар</u>.
Носил*ки* <u>*вто*</u>лкну*ли* **в машину**,
В кабину <u>*вско*</u>чил сани<u>тар</u>.

В первом четверостишии мы видим четыре ряда «звуковых повторов». 1) Конечная неточная далеко продвинутая влево рифма нечетных стихов *витриной : в машину* поддержана в четвертом стихе начальной рифмой *в кабину.* 2) Связаны рифмой конечные слова четных стихов. 3) Флексии мн. ч. глаголов пр. вр. *стояли* и *втолкнули* поддержаны формой мн. ч. имени существительного *носилки*. 4) Префикс и корень глагола *втолкнули* находит соответствие в глаголе *вскочил*. Наличия перекрестных рифм мы в даль-

нейшем упоминать не будем, они равномеро проходят через весь текст, а три других приема примем во внимание. Перекличка «звуковых повторов» связывает первый стих с третьим и четвертым, второй с четвертым, третий с первым и четвертым (дважды), а четвертый – со вторым и третьим.

(1) прием повторен в четверостишии шестом:

Окно обнимало **квадратом**
Часть сада и неба клочок.
К палатам, больным и **халатам**
Присматривался новичок.

Несколько усложнен этот прием в четверостишии третьем, где три слова первого стиха образуют единый фонологический комплекс, получающий отклик в рифме третьего стиха:

Милиция, улицы, лица
Мелькали в огне фонаря.
Покачивалась **фельдшерица**
Со склянкою нашатыря.

В четверостишии втором выделяется «звуковой повтор» во втором стихе: *Минуя*‖ ***Па**нели, **по**дъезды, зевак.* В стихе третьем четверостишия девятого встречаем «звуковой повтор» *От**ве**шивал **ве**ткой корявой.* Привлекает внимание рифма четных стихов одиннадцатого четверостишия *теребя : Тебя.* Такую поглощающую рифму Ф. де Соссюр в своем учении об анаграммах назвал манекеном.[17] Он полагал, что анаграммы возникают главным образом в сакральных областях текстов, при обращении к Высшей Силе. Данный пример подтверждает это наблюдение. Еще необходимо выделить два случая связывания фоникой двух четверостиший. Это подхваты. *скрепы* Мы их рассматривали с точки зрения лексики. Однако эти подхваты выразительны и со стороны фоники. Подхват между пятым и шестым четверостишьями подготавливается в пятом четверостишии ассонансом на О, охватывающим рифмы всех четырех стихов: *вхОда – полнО - иОда – окнО.* Подхват между восьмым и девятым четверостишьями подготавливатся в восьмом четверостишии аллитерациями на З и Р, поскольку эти фонемы

объединяют фонику слов, участвующих в подхвате, - *озарена* и *зареве.*

Итак, мы выделили и тексте 10 фонических приемов: три в первом четверостишии, по одному во втором, третьем, шестом, девятом и одиннадцатом и два в подхватах (*скрепах*) между пятым и шестым, восьмым и девятым четверостишьями.

■□

Образ со времен античности считается одним из важнейших *атрибутов* художественного призведения. Некоторые влиятельные эстетические школы ставили знак равенства между образностью и художественностью. Сегодня мы видим в образе один из важнейших приемов художественного творчества, но наряду с другими. Безóбразный, или автологический стиль, когда все, или почти все слова текста употребляются в их прямых, словарных значениях, был вызывающе присущ и Пастернаку в некоторых замечательных стихотворениях двух его последних книг (например, «*По грибы*»). На автологический стиль ориентирована и баллада «В больнице». В ней на 52 стиха всего 11 образов.

Стояли, как перед витриной. Субъект этого суждения не назван, это *зеваки.* Основание сопоставления образа эдесь не названо, мы восстанавливаем его из следующего четверостишия - *стояли перед машиной «Скорой помощи», которая приехала за тяжело больным*. Образ сопоставления - *Стояли, как перед витриной. Запрудив тротуар.* Основание сопоставления – *запруда*. Как запруда задерживает воду, так зеваки задерживают машину. Значит, можно усмотреть еще один образ: еще одно основание сопоставления – *зеваки*, образ сопоставления – *вода* (четверостишье 1). *«Скорая помощь»…нырнула огнями во мрак.* Основание сопоставления - *«Скорая помощь»*; образ (подразумевается) – *ныряльщик* (человек, рыба, подводная лодка); tertium comparationis – *нырнула*. (четверостишье 2). В создании завязки баллады – ‘человек заболел, и его взяли в больницу’ – участвуют четыре образа. Далее поездка в больницу однообразна, и это однообразие отражается на ограничении всех аспектов поэтики и на полном отсутствии образов. Так кончается первая часть.

Так же начинается вторая. В четверостишии пятом, где рассказано, что больного положили у входа, образов тоже нет. Образы

возвращаются в четверостишье шестое: *Окно обнимало.* Образ прозрачен по структуре. Отметим только, что здесь начинается олицетворение природы – излюбленное направление построения пастернаковских образов. *К палатам, больным и халатам ‖Присматривался новичок.‖ Как вдруг из расспросов сиделки.* Из контекста очевидно, что *халаты* – это метонимия понятия ‘медицинский персонал’. В седьмом четверостишии образов опять нет, а в восьмом и девятом есть. *Окно, за которым стена ‖Была, словно искрой пожарной, ‖Из города озарена.* Основание образа – *огни города*, образ – *искра пожарная* (четверостишье 8). *Клен отвешивал веткой корявой больному прощальный поклон.* Природа олицетворяется, как в четверостишии 6; как и там, это олицетворение мотивировано восприятием больного: этот больной – поэт. Огромное значение в стихотворении имеет эпитет *корявой* (четверостишье 9). Это символ всей корявой жизни больного, которая подошла к концу. *О, если б я прямей возник!* – писал Пастернак. *И я испортился с тех пор, ‖Как времени коснулась порча* – каялся он.

В 10 и 11 четверостишиях, в молитве, обращенной к Богу, имеет место только автологическая речь. В двух заключительных четверостишиях образы возвращаются, создавая с двумя начальными четверостишиями кольцо: в начальном и заключительном четверостишиях по два образа, во втором и предпоследнем по одному. *Мне сладко* <...>‖ *Себя и свой жребий подарком ‖Бесценным Твоим сознавать.* Образ *сладко* имеет своим основанием понятие *приятно* (четверостишье 12). *Ты держишь меня, как изделье.* Образ – *созданье Бога,* основание сопоставления – *человек*. *Прячешь, как перстень в футляр.* Образ – *человек прячет перстень в футляр*. *Основания сопоставления – Бог забирает человека к себе & человек умирает (*четверостишье 13*).*

■□

Мы определили 57 поэтических приемов, наиболее резко, можно сказать, вызывающе отклоняющихся от «нормы» и деавтоматизирующих восприятие баллады:

в аспекте ритма 21;

в аспекте синтаксических переносов 10;

в аспекте причастных и деепричастных конструкций 6;

в аспекте фоники 8;

в аспекте образов 12.

Распределение приемов по четверостишьям и аспектам показано на таблице.

РИТМ

1 – 2; 2 – 0; 3 – 2; 4 – 1; 5 – 2; 6 – 1; 7 – 4; 8 – 1; 9 – 1; 10 – 0; 11 – 1; 12 – 3; 13 – 3.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ПЕРЕНОСЫ

1–0; 2-1 3-1 4-1 5-0 6-1 7-1 8-2 9-0 10-1 11-2 12-0 13-0.

ПРИЧАСТНЫЕ И ДЕЕПРИЧАСТНЫЕ ОБОРОТЫ

1-1 2-1 3-0 4-0 5-0 6-0 7-1 8-0 9-0 10-0 11-1 12-1 13-1.

ФОНИКА

1-1 2-1 3-1 4-0 5-0 6-2 7-0 8-0 9-2 10-0 11-1 12-0 13-0.

ОБРАЗЫ

1-3 2-1 3-0 4-0 5-0 6-2 7-0 8-1 9-2 10-0 11-0 12-1 13-2

Общее количество приемов по четверостишьям

1-7 2-4 3-4 4-2 5-2 6-6 7-6 8-4 9-5 10-1 11-5 12-5 13-6

ЯЗЫК

ГОРОД витрина тротуар панель подъезд улица 3 город 3

МЕДИЦИНА больница носилки санитар «Скорая помощь» фельдшерица нашатырь иод приемный покой больной 3 сиделка снотворное доза

ИНТЕРЬЕР вход окно 2 палата 2 кровать постель

ПРИРОДА сад небо зарево клен ветка корявый

ЧЕЛОВЕК санитар зевака фельдшерица новичок сиделка больной 3 милиция лицо человек волнение слезы жребий

БОГ Господь Бог

ФУНКЦИИ

а недостача болезнь очень важна (Пропп)

IX санитар и фельдшерица погрузили и везут

Путь следования превращается в поэтический прием (Модели, 26).

XI отправка везут

«Композиция сказки строится на пространственном перемещении героя» (Пропп). Сравнив с письмом Але Эфрон.

Развязка ликвидация недостачи (болезни)

Возвращения нет.

Отсутствуют функции ложного героя.

Сиделка – реликт антагониста.

Вступление неофита в дом посвящения (в больницу)

XII, Д (первая функция дарителя); XIII, Г (реакция героя); XIV, Z (получение волшебного средства) особенно тесно связаны между собой. (Модели, 29).

по 10 в фонике, иктах второй стопы, синтаксических переносах; 6 с осложненными синтаксическими конструкциями с деепричастными и причастными глагольными формами и 5 полуударений на анакрузах.

Насыщенность четверостиший приемами колеблется между 5 и 1. 5 поэтических приемов выделено в первом, одиннадцатом и двенадцатом, в молитве, обращенной к Богу. Один раз мы его уже цитировали, но здесь удобно привести его вторично:

Мне сладко при свете неярком,
Чуть *падающем* на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным Твоим сознавать.

Обращает на себя внимание противопоставление местоимений, обозначающих молящего, несущих полуударения, на анакрузе первого и первом икте третьего стихов – местоимению, несущему полуударение на втором икте заключительного стиха и обозначающее Того, к Кому молитва обращена. Это противопоставление – человек перед Творцом - поддерживается частицей *чуть* на анакрузе второго стиха; она как-то обозначает масштаб этого противопоставления. Оттого, что причастие *падающем* является центром причастного оборота и одновременно приходится на второй икт своим безударным слогом, оно особенно важно в структуре текста четверостишия.

Поражает *сингармоничное* распределение этих приемов по тексту баллады: 13 в начальной части, по 14 в средней и в завершающей. Можно предположить, что существуют константы, характерные для стиля поэта в определенный период.

С благодарностью посвящаю эту работу, сознавая ее малость, всем людям в белых халатах первого отделения неотложной кардиологии Смоленской больницы «Красный крест», которые беседовали со мной не только о приступах, лекарствах, кардиограммах и рентгенограммах, но и о Пастернаке, Науме Коржавине и Иосифе Бродском.

Автор

Больница «Красный Крест». 20 -21 авг. 2009.
Санаторий «Красный Бор». 24 авг. -

---

[1] Стихотворение «В больнице» на протяжении данной статьи цитируется по машинописному тексту, присланному Пастернаком автору настоящей работы *в 1956 г.* Немногие разночтения по сравнению с опубликованным текстом этого стихотворения отмечены в комментариях к изданиям: 1) Пастернак Б.Л. *Стихотворения и поэмы. … Подготовка текста и примечания В.С. Баевского и Б.Л. Пастернака; 2)* Пастернак Б.Л. *Полное собрание стихотворний. … Подготовка текста и примечания В.С. Баевского и Е.В. Пастернак….*
[2] *«Вопросы литературы».*

[3] Первая публикация: Париж.
[4] Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч., т. 9. М.: Слово/Slovo, 2005. С. 709 – 710.
[5] Баевский В.С. 1) Б. Пастернак-лирик. 2) Счастье // «Знамя» ; 3) Роман одной жизни.
[6] 12 ноября 1956 г. В.С. Баевскому // Пастернак Б. Полн. собр. соч.... Т. 10. С. 187 -188.

[7] Пастернак Б.Л.

[8] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. ; Жирмунский В.М. Композиция лирического стихотворения.
[9] Пропп В.Я. Морфология сказки. Баевский В.С. Модели.
[10] Ясперс …
[11] Выготский Л.С. Психология искусства. …
[12] Баевский В.С.
[13] Жирмунский В.М. А. Белый
[14] Баевский В.С. 1) Синтаксический перенос (enjambement)^Квантитативный анализ // Риторика ↔ лингвистика. Вып. 3. Смоленск, 2001; 2) Синтаксический перенос (enjambement) в «Фаусте» Гете и переводе Пастернака // Известия АН, серия лит. и яз. 2004. С. 32 – 33.
[15] Булаховский Л.А.
[16] Брик О.М. Звуковые повторы // Сборники по теории поэтического языка. Иып. 2. Пг., 1917 ; Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 55 – 56.
[17] Starobinski J/ Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971. P. 27 – 41, 60; Wunderli P. Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen, 1972. S. 72 – 112; Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели… С. 57 – 62.