

Женщины как четыре квадранта мировоззрения: Метонимическое средство в «Спекторском» и «Повести» Пастернака

НУМАНО Мицуёси

Вступление

До сих пор многие критики считают поэму или, по определению самого автора, роман в стихах Пастернака «Спекторский» неудачей, так как это произведение создает одно лишь впечатление хаотичности и отрывочности. Правда, как пишет Лазарь Флейшман, «Спекторский» изумил современников Пастернака «затемненностью, неясностью фабульного построения».¹ То же самое можно сказать, хотя и в меньшей степени о повести «Повесть», опубликованной в 1929 г. (то есть перед публикацией заключения романа в стихах), которая составила с романом «одну жизнь» (ПС II. С. 98). «Повесть» также является довольно непростым произведением, затемненным фабульной недоговоренностью и сложностью построения. Ее структура трехслойна: 1) пребывание героя Сергея Спекторского у сестры Наташи на Урале; 2) Москва 1914 г. (любовные связи Спекторского с Сашкой и Анной Арильд); 3) «Повесть» Спекторского об «Игреке Третьем».

Несмотря на то, что в принципе возможно прочтение этих двух произведений по отдельности (на самом деле в обоих есть хорошие лирические места, независимые от фабульного построения), в фабульном плане их нельзя рассматривать как отдельные, самостоятельные вещи. Так, например, разгадка о фамилии двух братьев, о которых пишется в романе:

В данной работе использованы следующие сокращения для обозначения двух изданий, на которые приведены основные ссылки. Все ссылки на эти издания будут даны в тексте.

ПС I: Пастернака Е.Б., Пастернак Е.В. (сост. и коммент.) Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930-1959. М., 2004. 528 с.

ПС II: Пастернака Е.Б., Пастернак Е.В. (сост. и коммент.) Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. III: Проза. М., 2004. 632 с.

¹ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1980. С. 136.

Их называли, но как-то невдомек.

Запало что-то вроде «мох» или «лемех» (ПС I. С. 29),

дана только в «Повести» (их фамилия — Лемох). В «Повести» читатель также может получить больше информации о сестре героя, Наташе, которую в романе смутно называют «женой фабричного врача» (ПС I. С. 22). Впервые в «Повести» читатель узнает о «большом прошлом» Наташи, связанном с революционной интеллигенцией, о ее вере в будущую революцию и повседневной жизни на Урале в качестве жены Паши Калязина.

Все эти обстоятельства позволяют предположить, что эти два произведения в своем тандеме могут продемонстрировать скрытое единство в некоторых аспектах. Одной из самых поразительных параллелей между ними в плане фабульного развертывания является, несомненно, любовная связь Сергея Спекторского с разными женщинами: в романе в стихах герой имеет любовные отношения с двумя женщинами, а именно с Ольгой Бухтеевой и Марией Ильиной, в то время как в «Повести» он связывается с иными двумя — проституткой Сашкой и датчанкой Анной Арильд, которые отличаются от первых двух некоторыми особенностями, но в то же время схожи с ними в других.

Правда, порядок, в котором появляются эти женские фигуры в обоих произведениях, обусловлен только «смежностью» во времени, и здесь нет на первый взгляд никакой нити «казуальности», которая могла бы связывать их друг с другом. В этом смысле нельзя не согласиться с замечанием профессора Мишеля Окутюрье об этой общей черте двух произведений.²

Но здесь возникают новые вопросы. Какое все-таки значение имеет распределение этих четырех любовных связей для общего героя двух произведений? Почему именно эти четыре женщины, а не, например, одна? Даже если нет между ними «каузальности» на уровне фабульной последовательности, не имеет ли какое-нибудь значение тот факт, что автор выбрал именно этих четырех женщин (четыре различных друг от друга типа) и ими окружил героя? Возможно ли это для того, чтобы эти женские фигуры каким-нибудь образом способствовали художественному единству двух

² Michel Aucouturier, "The Metonymies Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist," in Victor Erlich, ed., *Pasternak: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1978), p. 46.

произведений и их общего героя? Трудно представить, что автор выбрал их наугад, и естественнее предполагать, что именно в этом выборе заключается некоторый авторский замысел о единстве романа в стихах и «Повести», тем более что между ними наблюдается не только контраст, но и параллель.

Итак, цель данной работы — разобрать роль всех женских фигур и в «Спекторском», и «Повести», а также проанализировать, каким образом они способствуют художественному единству этих двух произведений. В связи с этим данная работа начинается с анализа каждой женской фигуры, который возможно разъяснит эту сложную систему контрастов и параллелей между разными женскими фигурами.

1. Ольга Бухтеева

Во второй главе романа в стихах «Спекторский» разворачивается любовная связь героя с замужней женщиной Ольгой Бухтеевой, хотя в отдельном издании этого произведения (1931) эта связь до того неясна, что даже внимательный читатель может не заметить, что «любовная связь какого-нибудь рода составляет часть тематического материала».³ Здесь мы почти ничего не знаем ни об избраннице героя, ни об ее муже. Правда, в «Повести» мы находим дополнительную информацию об этом посредством сестры героя, Наташи:

По родне она узнала, что у Сережи что-то такое подеялось. Надо заметить, что ей было известно все, начиная от имени Сережиной избранницы вплоть до того, что Ольга замужем и в счастливом браке с инженером. Она ни о чем не стала расспрашивать брата. (ПС II. С. 106)

Но то, что Наташа знает и понимает о связи Сергея с Ольгой, искажено довольно банальными, шаблонными представлениями, которые, между прочим, указывают на «недостатки характера» (ПС II. С. 106) Наташи:

Она притязала на его внезапную исповедь, ожидая ее с профессиональным нетерпением, и кто осмеет ее, если примет в расчет, что в братниной истории имелись и свободная любовь, и яркая коллизия с житейскими цепями брака, и право сильного, здорового чувства, и, бог ты мой, чуть ли не весь Леонид

³ Ronald Hingley, *Pasternak: A Biography* (New York: Knopf, 1983), p. 89.

Андреев. (ПС II. С. 107)

Поэтому необходимо вернуться к самому тексту романа «Спекторский». Хотя большинство строф во второй главе посвящено не самой любви, а ее «окружению» (описанию зимней природы и атмосферы, создаваемой людьми, или описанию собравшихся и веселящихся в загородном «забытом доме»), есть и несколько строк, которые позволяют нам задуматься о сути этой любви. Сначала, в строфе, где говорится о завязке любовных отношений, читатель видит следующее:

(...) Любовь, с сердцами наигравшись в прятки,
Внезапно стала делом наяву.
Был день, Спекторский понял, что не столько
Прекрасна жизнь, и Ольга, и зима,
Как подо льдом открылся ключ жестокий,
Которого исток — она сама. (ПС I. С. 12)

Здесь важно и характерно для поэзии Пастернака, что три различные вещи, взятые из разных сфер, сопоставлены как равноправные: жизнь, Ольга и зима. Это сопоставление уже подсказывает, что у Пастернака индивидуальное восприятие, которое имеет склонность растворяться в окружающей природе (и даже в самой жизни). Это также направляет нас к пастернаковскому понятию о любви, смысл которого в том, что ее настоящий источник можно найти только в самой «стихии», и все остальные общественные (и потому искусственные) условия — вторичны.

С этой точки зрения также интересно то, что Ольга упоминает имя Анны Карениной в разговоре с Спекторским:

Шепчу? — Нет, нет. — С ликером, и покрепче.
Шепчу не я, — вишневки чернота.
Карениной, — так той дорожный сцепщик
В бреду под чепчик что-то бормотал. (ПС I. С. 16-17)

Это упоминание указывает, с одной стороны, на роковую обреченность их страсти, но, с другой стороны, переносит отношения между возлюбленными от уровня «стихии» к уровню общественной морали и вставляет эти отношения в рамки общественного

понятия об аморальности нарушения супружеской верности и т.п. В этом смысле Ольга перекликается в некоторой степени с Наташей, которая в «Повести» тоже упоминает имя Леонида Андреева (занимающего, между прочим, еще более банальное место в сознании читающей публики) и тем самым обнаруживает свою поверхностность.

Растворением индивидуального плана в вездесущей стихии объясняется и то обстоятельство, что в этой главе так много строф посвящено описанию природы и окружению в целом, и так мало описания влюбленных. Этот метонимический прием, столь характерный для Пастернака, заключается в том, что поэт склонен растворять человека в общем фоне природы, и позволяет ей говорить *вместо* него. Здесь уместно, наверное, процитировать меткое замечание Анны Ахматовой о «Спекторском», хотя оно не совсем отдает справедливостью по отношению к этой специфике пастернаковской поэзии:

Дело в том, что стихи Пастернака написаны еще до шестого дня, когда Бог создал человека. Всё, что угодно: грозы, леса, хаос, но не люди. Иногда, правда, показывается он сам, Борис Леонидович, и он-то сам себе удаётся...⁴

В связи с пастернаковским понятием о стихии следует остановиться на тех строфах, которые были исключены из основного издания:⁵

Когда рубашка врезалась подпругой
В углы локтей и без участия рук,
Она зарыла на плече у друга
Лица и плеч сведенных перепуг.

(.....)

Когда ж потом трепещущую самку
Раздел горячий ветер двух кистей,
И сердца два качнулись ямка в ямку,
И в перекрестный стук грудных костей.

⁴ Цитата по запискам Лидии Чуковской. См.: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Париж, 1976. С. 129.

⁵ Об истории публикации романа «Спекторский». См.: ПС I. С. 371.

Вмешались два осатанелых вала,
И, задыхаясь, собственная грудь
Ей голову едва не оторвала
В стремленье шеи любящим свернуть,

И страсть устала гривою бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матраца
Уже по стрелю выпрямив несло,

По-прежнему ее, как и вначале,
Уже почти остывшую как труп,
Движенья губ каких-то восхищали,
К стыду прегорько прикушенных губ. (ПС I. С. 371)

Не говоря уже о беспрецедентной смелости сексуального изображения (Рональд Хингли, говоря об этом месте, с некоторой иронией замечает, что «Пастернак как никогда раньше подошел к порнографии так близко»⁶), в этих строфах заметно, что поэт постоянно употребляет образы, связанные с животными (подпруга, самка, грива). Такое метафорическое отождествление человека с животным происходит согласно принципу «смежности» (как это часто бывает в поэтическом мире Пастернака, где разные предметы «тесно взаимодействуют и проникают друг в друга»⁷), как «матрац» и женщина (Ольга), сравниваемая с «всадницей».

Еще одной заметной чертой в отношениях между Спекторским и Ольгой Бухтеевой является покровительственная и «материнская» позиция Ольги, в этом отношении Сергей проявляется, прежде всего, как неопытный мальчик, волнующийся перед экзаменом:

И обступила тьма. А ну, как *срежусь*?
Мелькнула мысль, но зажимая рот

⁶ Hingley, *Pasternak*, p. 89.

⁷ *Синяевский А.* Поэзия Пастернака. // *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965. С. 17.

Ее сняла и опровергла свежесть
К самым перилам кравшихся широт

В ту ночь еще ребенок годовалый
За полную неопытностью чувств,
Он содрогался. «В случае *провала*
Какой я новой шуткой отшучусь?» (ПС I. С. 15. Курсив мой — М.Н.)

Для такого мальчика серьезная любовная связь с взрослой женщиной значит расставание с детством и детской мечтой, но ирония заключается в том, что без этой «детской мечты» вся любовь может сойти на нет. Именно этому учит Ольга Спекторского, как мать своего ребенка:

«О, мальчик мой, и ты, как все, забудешь
И, возмужавши, назовешь мечтой
Те дни, когда еще ты верил в чудищ?
О, помни их, без них любовь ничто.

О, если б мне на память их оставить!
Без них мы прах, без них равны нулю.
Но я люблю, как ты, и я сама ведь
Их нынешнею ночью утоплю.

Я дуновеньем наготы свалю их.
Всей женской подноготной растворю.
И тени детства схлынут в поцелуях.
Мы разойдемся по календарю.» (ПС I. С.16)

Образ «наготы», появляющийся в последней строфе, не только намекает на согласие Ольги на половую связь, но даже занимает особенное место в этом романе в целом. Вспомним, что во вступлении к роману уже был мотив «нашего века-закройщика», который «кроил до крови» (ПС I. С. 7). И в главе 8, где даны авторские рассуждения об истории, снова появляется образ наготы:

Тогда ты в крик. Я вам не шут! Насилье!
Я жил, как вы. Но отзыв предreshен:
История не в том, что мы носили,
А в том, как нас пускали *нагишом*. (ПС I. С. 40, курсив мой — М.Н)

Принимая в расчет вышеприведенные места, можно подумать, что «нагота» Ольги тоже имеет двойную функцию. Ее можно отнести не только к частному плану половой связи Ольги со Спекторским, но и к более широкому контексту исторической действительности, которую герой вынужден переживать. По выражению профессора Флейшмана, это «обнаженность человека перед лицом истории».⁸

Подобным образом можно интерпретировать слова Ольги «Мы разойдемся по календарю» и в историческом контексте: они не только указывают на разницу между влюбленными в индивидуальном плане, но также предусматривают разницу в исторических позициях.

Таким образом, глава 2 в некоторой степени как бы подготавливает к неожиданному появлению Ольги как революционной дочери «народовольцев» в главе 9. На первый взгляд новая фигура Ольги выглядит совсем неожиданной, тем более что до этого читатель не знал ничего о ее политической позиции или семье. Теперь она носит кожаный жакет и «обдергивает револьвер» (ПС I. С. 47). В этом, конечно, можно усмотреть результат резкого «революционизирования тематики «Спекторского»».⁹ Но, как наблюдалось выше, есть тонкие органические связи между главами 2 и 9. Кроме того, в главе 9 отношение Ольги к Спекторскому остается, по существу говоря, тем же самым, несмотря на преображение Ольги почти до неузнаваемости; она все еще относится к нему как-то свысока, покровительственным и «материнским» образом:

Был разговор о свинстве мнимых сфинксов,
О принципах и принцах, но весом
Был только темный призыв *материнства*
В презреньи, в ласке, в жалости, во всем. (ПС I. С. 47. Курсив мой — Н.М.)

В этом же разговоре с Сергеем Ольга гордо и вызывающе объявляет: «Я дочь

⁸ Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 151.

⁹ Там же. С. 148.

народовольцев./ Вы этого не поняли тогда?» Здесь читатель не может знать, что Спекторский сказал в ответ на этот вопрос (характерно, что герой вообще говорит очень мало во всем романе), но последующие слова Ольги позволяют нам понять, что между ними теперь существует непреодолимая разница:

(...) «Но чтоб не быть уродкой —
Рвалось в ответ, — ведь надо ж чем-то быть?»
И вслед за тем: «Я родом — патриотка.
Каким другим оружием вас добить?..» (ПС I. С. 47)

Если здесь Ольга подчеркивает важность своей революционной родословной и заступает в результате этого за своего рода исторический детерминизм («я *дочь* народовольцев», «Я *родом* — патриотка» и т.д.), то Спекторский с его двусмысленной позицией (неизвестно, «в каком стане» он находится — слова его сестры Наташи, см.: ПС I. С. 21) колеблется, не в состоянии прибегнуть к какой-нибудь готовой идеологии, и тем самым противопоставлен ей. Таким образом, здесь наблюдается один из самых важных тематических конфликтов в романе, то есть конфликт между «мертвым» историческим детерминизмом, который старается предрешить все вопросы заранее, и вечным процессом становления, присущим спонтанному «elan'y» — то есть, самой жизни. В связи с этим также следует заметить, что позиция Ольги имеет нечто общее с позицией Наташи, которая, в споре с братом, говоря о поколении, прибегает к довольно избитому клише и тем самым демонстрирует наличие наивной веры в роль своего поколения в истории («Вот видишь ли, ты — молод, это плюс, / А твой отрыв от поколенья — минус». ПС I. С. 21).

2. Мария Ильина

Несомненно, что самой важной из четырех женских фигур является Мария Ильина. Статья Ольги Раевской-Хьюз убедительно доказывает, что прототипом Ильиной служит поэтесса Марина Цветаева,¹⁰ и Лазарь Флейшман также подтверждает это мнение.¹¹ Поэтому данная проблема о прототипе будет считаться разрешенной и больше

¹⁰ Раевская-Хьюз О. Борис Пастернак и Марина Цветаева (к истории дружбы) // Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. № 100, 1971. С. 290-299.

¹¹ Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 164-170.

не будет возникать в данной работе. Ограничимся только вопросом о том, как образ Марии Ильиной функционирует в структуре романа, в частности, в ее отношении к герою.

Мария Ильина — это единственный в романе человек, который понимает Спекторского, находясь на равном с ним уровне. Кроме того, она служит своего рода структурным стержнем этого произведения. Вспомним, что во вступлении к роману уже говорится о том, что статьи о Марии Ильиной оказываются, в известном смысле, причиной, побудившей автора писать о Спекторском и, хотя «Ильина появляется только в трех из девяти глав романа, толчок к написанию «Спекторского» исходит от «встречи» с ней».¹²

Вот в этих-то журналах, стороной
И стал встречаться я как бы в тумане
Со славою Марии Ильиной
Снискавшей нам всемирное вниманье. (ПС I. С. 7)

Тогда в освободившийся досуг
Я стал писать Спекторского, с отвычки
Занявшись человеком без заслуг
Дружившим с упомянутой москвичкой. (ПС I. С. 8)

Правда, также необходимо принять в расчет то обстоятельство, что вступление было написано, хронологически говоря, позже, чем остальная часть романа и добавлено к нему, и что наполовину иронический тон вступления (которое состоит, в сущности, из одних авторских уклонений от романа) не позволяет принимать все, что там написано, буквально. Тем не менее, нельзя отрицать, что Ильина занимает очень важное место в структуре романа.

Одним из мотивов, тесно и постоянно связанных с Ильиной, является «окно». Когда Спекторский впервые видит ее, она сидит «на одном из бальцевских окон»:

Он чуть не улизнул от них сначала,
Но на одном из бальцевских окон

¹² *Равеская-Хьюз*. Борис Пастернак и Марина Цветаева. С. 293-294.

Над пропастью сидела и молчала
По внешности — насмешница, как он. (ПС I. С. 29)

Характерно также то, что в эту первую минуту Спекторский уже находит в Ильиной что-то схожее с ним, — внешность.

Затем, когда Спекторский впервые посещает Ильину, он не может поначалу найти доступ в ее дом и отходит от двери к окну, чтобы посмотреть через него во внутрь дома:

Он долго в дверь стучался без успеха,
А позади, как бабочка в плену,
Безвыходно и пыльно билось эхо.
Отбив кулак, он отошел к окну. (ПС I. С. 30)

«Окно» здесь не только ассоциируется по пространственной смежности с Ильиной, которую Спекторский раньше видел сидящей на окне у Бальца; оно также функционирует как «коммуникационный канал» между Ильиной и Спекторским, между внутренним и внешним мирами.¹³

Очевидно, как тесно связано окно с образом Ильиной, когда Спекторский возвращается в Москву, проведши две недели в Петербурге у больной матери, в поезде он воображает фигуру Ильиной в окне:

Многолошадный, буйный, голоштаный...
Скорей, скорей навстречу толкотне!
Скорей, скорее к двери долгожданной!
И кажется — да, да! Она в окне! (ПС I. С. 36)

Если образ окна указывает на «открытость» и чуткость Ильиной к внешнему миру, то он также перекликается с одной из физических черт Ильиной: ее большие глаза. Глаза для человека исполняют ту же функцию, что и окна для дома — служат границей и каналом общения (непосредственного восприятия) между внутренним и внешним мирами:

¹³ О функции «окна» в поэзии Пастернака, см.: A.K. Zholkovsky, "The Window in the Poetic World of Boris Pasternak," *New Literary History* 9:2 (1978), pp. 279-314.

Она была без вызова глаза... (ПС I. С. 29)

Мотив окна, как «стыка двух миров», также связан с мотивом «выхода», так как окно позволяет человеку видеть внешний мир из внутреннего и тем самым указывает, по крайней мере, на возможность свободного, непосредственного общения между двумя мирами. С этой точки зрения особенное значение приобретает то обстоятельство, что Спекторский пользуется именно уходом Ильиной из квартиры Бальца, как удобным случаем для частного разговора наедине с ней:

Урвав момент, он вышел вместе с ней.

Дорогою бессонный говор веток
Был смутен и, как слух, тысячеуст.
А главное, не делалось разведок
По части пресловутых всяких чувств.

Таких вещей умели сторониться.
Предметы были громче их самих. (ПС I. С. 29)

Затем этот мотив «выхода» ведет к эмиграции Ильиной, и в результате этого «выезда» она появляется во вступлении как известная поэтесса, получившая за границей всемирную славу. Как было до этого замечено, когда Спекторский возвращается в Москву, он представляет Ильину в окне. Но, как оказалось, в это время Ильина уже оставила свой дом и, скорее всего, покинула Россию, так что Спекторский больше не может видеть ее. Ирония заключается в том, что, фигурально говоря, то же «окно», которое сначала помогало героям установить общение, в этот раз служит символом эмиграции одного из них.

Этот мотив «выхода», через окно (конечно, в фигуральном смысле) подвергается неожиданному перелому в главе 8. Здесь, на Урале, появляется «какая-то женщина в черкеске», отождествленная с «беглянкой», бросившейся из окна:

Там по юрам кустились перелески,
Пристреливались, брали, жгли дотла,
И подбегали к женщине в черкеске,

Оглядывавшей эту ширь с седла.

Пред ней, за ней, обходом в тыл и с флангов,
Курясь ползла гражданская война,
И ты б узнал в наезднице беглянку,
Что бросилась из твоего окна. (ПС I. С. 41)

Хотя в этом контексте не очень ясно, кто такая эта «беглянка», эти строки перекликаются хотя бы отдаленно с мотивом «окна», связанным с Ильиной. Эта связь еще укрепитя, когда «беглянку» назовут «Марусей» в следующей строфе, также звали Цветаеву в детстве в семье.¹⁴

По всей земле осипшим морем грусти,
Дымясь, гремел и стлался слух о ней,
Марусе тихих русских захолустий,
Поколебавшей землю в десять дней. (ПС I. С. 41)

Мотив «окна» также появляется той ночью, которую Спекторский и Ильина проводят вместе. Но в этот раз через окно внешняя природа (стихия) *входит* в человеческую повседневную сферу. Другими словами, направленность общения между двумя мирами здесь становится обратной:

Она (здесь «ночь» — примечание М.Н.) ж дрожала
и, забыв про старость,
Влетала в окна и вонзала киль,
Распластывая облако, как парус,
В миротворенья послужную быль. (ПС I. С. 33)

Таким образом, получается взаимопроникновение природы и человека (явление, очень характерное для поэзии Пастернака), при котором окно служит «каналом», осуществляющим этот процесс. Теперь следует обратить внимание на роль, которую

¹⁴ См.: *Флейшман*. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 170. Ср. также: *Цветаева А.* Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1974, С. 85.

природа играет в изображении любовной связи между Спекторским и Ильиной. Как и в эпизоде с Ольгой, так и здесь три элемента — любовь, природа и жизнь, — сосуществуют, причем даже с большей степенью взаимопроникновения, только с той разницей, что здесь природа летняя, противопоставлена природе зимней в эпизоде с Ольгой:

Отказов не предвиделось в приеме.
Свиданья назначались: в пеньи птиц;
В кистях дождя; в черемухе и в громе;
Везде, где *жизнь* и двум не разойтись. (ПС I. С. 31. Курсив мой — Н.М.)

В описании одной ночи, проведенной влюбленными вместе, «взаимопроникновение» природы и человека снова выражается образами, связанными с животными (тот же прием использовался ранее в любовной сцене Ольги с Спекторским):

Тут целовались, наяву и вживе.
Тут, точно дым и ливень, мга и гам
Улыбкою к улыбке, грива к гриве.
Жемчужинами льнули к жемчугам.

Тогда в развале открывалась прелесть.
Перебегая по краям зеркал,
Меж блюд и мисок молнии вертелись,
А следом гром откормленный скакал.

И, завершая их игру с приданым,
Не стоившим лишений и утрат,
Ключами ударял по чемоданам
Саврасый, частый, жадный летний град. (ПС I. С. 33)

В первом из подчеркнутых примеров (грива к гриве) с животным сравнивается человек, а во втором и третьем же примерах (откормленный скакал: Саврасый ... град) — природа. Таким образом, природа и человек сводятся к сфере животного, и в результате этого

«взаимопроникновения» граница между природой и человеком стирается.¹⁵ В этом аморфном мире человеческие черты легко переключаются к природе (метонимическая перестановка), и описание природы часто заменяет описание того, что люди на «лоне» этой природы делают и чувствуют.

Одним из примеров удачного применения этого приема является, несомненно, описание ночи (ПС I. С. 33-34). Здесь человеческий индивидуальный план растворяется в природе до такой степени, что почти отсутствуют личные местоимения, относящиеся к влюбленным; преобладает грамматическая безличность. Примером этой безличности может служить одна из вышеприведенных строф, начинающаяся со строки «Тут целовались, наяву и вживе». И даже в единственном случае, когда появляется местоимение «их», оно сочетается с глаголом неопределенного лица и создает впечатление, что это не они действуют по своей воле, а на них влияет какая-то более высокая сила, которую можно назвать «стихией»:

Их распускали. Кипятили кофе,
Загромождали чашками буфет.
Почти всегда при этой катастрофе
Унылой тенью вырастал рассвет. (ПС I. С. 33)

¹⁵ Вообще говоря, в поэтике Пастернака сфера «животного» часто становится стыком человека и неодушевленного окружения. Одним из любимых приемов Пастернака для этой «анимализации» (если можно так выразиться) является переносное применение имен прилагательных, употребляемых обычно только для характеристики животных, к человеку или к неодушевленному окружению. К этому приему относятся «откормленный» и «саврасый» из вышеприведенных примеров. К ним добавим еще один пример из другого места:

Он жмурился и чувствовал на лбу
Игру той самой замши и шагрени,
Которой небо кутало толпу
И сутолоку мостовой игреней. (ПС I. С. 24)

В иных случаях эта «анимализация» достигнута посредством простых сравнений или метафор:

Действительность, как выпавшийся зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок. (ПС I. С. 24)

Дыханье щебня разедало пасть. (ПС I. С. 31)

Если сравнивать Ильину с Бухтеевой, то сразу заметны, кроме вышеуказанного сходства в метонимическом взаимопроникновении природы и человека в любовных сценах, и противоположные друг другу черты. Прежде всего, Мария Ильина представлена вначале как дочь покойного профессора, которая носит по нему траур (ПС I. С. 30) (что, кстати, совпадает с действительной биографией Марины Цветаевой). Правда, в этом отношении Ильина совпадает, до некоторой степени, и с Бухтеевой, так как в обеих женщинах сказывается мотив генеалогии. Кроме того, в описании квартиры Ильиной (ПС I. С. 31-32) ее связь с прошлым особенно подчеркнута. Ее окружает избыток вещей, принадлежащих к прошлому и придающих ее квартире хаотическую атмосферу:

«Ну, как? Поражены? Сейчас я выйду.
Ночей не сплю. Ведь тут *что вещь, то быть*.
Ну, здравствуйте. Я думала — подрядчик.
Они освобождают весь этаж.
Но нет ни сил, ни стимулов бодрящих
Поднять и вывезть этот *ералаш*.
(...)
Так было в первый раз. Он знал, что встретит
Глухую жизнь породистую *встарь*,
Но он не знал, что во второй и в третий
Споткнется сам об этот *инвентарь*.» (ПС I. С. 31-32, курсив мой — М.Н.)

Но существенная разница между Ольгой и Марией отчетливо проявляется в том, что Ольга целиком зависит от своей гордой генеалогии и не сомневается в своей принадлежности к «правильному» течению истории, (то есть, к революции), в то время как Ильина сама отказывается от прошлого и решает выехать за границу, избегая революции:

А всех-то дел — двоих швейцаров, вас бы
Да три-четыре фуры — и на склад.
Притом пора. Мой заграничный паспорт
Давно зовет из этих анфилад (ПС I. С. 32)

Такая разница между двумя женщинами в их отношении к истории и революции также проявляется и на индивидуальном любовном уровне. Как уже наблюдалось, в словах Ольги «Мы разойдемся по календарю» звучит своего рода исторический детерминизм, который позволяет ей верить в «календарь», то есть в закономерное развитие истории. Но, с другой стороны, в любовной связи Ильиной с Спекторским такая вера совсем отсутствует: здесь доминирует хаотическая атмосфера, что действует на влюбленных *вне* времени, *вне* исторического календаря:

Но вот он раз застал ее. Их встречи
Пошли частить. *Вне* дней. Когда не след.
Он стал ходить: в ненастье; чуть рассветши;
Во сне; в часы, которых в *списках* нет. (ПС I. С. 31. Курсив мой — М.Н.)

Этот вневременный хаос только усиливается по мере того, как их связь укрепляется:

А щебень плыл и, поводя гортанью,
Грозил и их когда-нибудь сглотнуть.
На стройке *упрощались* очертанья,
У них же *хаос не редел* отнюдь. (ПС I. С. 32, курсив мой — М.Н.)

Интересно, что этот любовный хаос представлен на фоне строительства (ремонтной работы над домом, где живет Мария), которое постепенно упрощает очертания внешних вещей и тем самым представляет полный контраст внутреннему хаосу. Этот контраст метко подмечает Ольга Раевская-Хьюз:

На перестройке дома автор останавливается довольно подробно и подчеркивает контраст между все более заметной простотой постройки за стенами квартиры Ильиной и сложностью и хаотичностью жизни планов двух поэтов, встречающихся в этой квартире. (...) В этой простоте постройки, окружающей поэтов, можно усмотреть намек на общее культурное и духовное оскудение в жизни современников Пастернака и Цветаевой. Однако в капитальном ремонте дома отмечается не только простота, но и определенная целеустремленность, которая явно отсутствует в неудачных попытках Спекторского и Ильиной

избавиться от «ломбардного хлама» в квартире Марии.¹⁶

Если принять во внимание вышеупомянутую «целеустремленность» в общественном контексте, то этот контраст можно также соотнести с контрастом между Ильиной и Бухтеевой: строительство и «упрощение», по-видимому, перекликаются с наивной верой Ольги в «календарь» (см. схему ниже).

Ольга:	вера в календарь;		постройка мира (во внешнем мире)
	принадлежность к истории;	=	«упрощение»
	за революцию.		
	↑		↑
Мария:	вневременность;		
	отказ от истории;	=	хаос (во внутреннем мире)
	против революции		

Еще одной отличительной чертой Марии Ильиной является то, что она как поэт, стоя на равной ноге с Спекторским, служит источником взаимного вдохновения. Она единственный в романе человек, кто понимает его:

И оба уносились, в эмпиреи,
Взаимоокрылившись, то есть врозь. (ПС I. С. 34)

Это отношение, основанное на взаимном понимании, резко противопоставлено покровительственному отношению Ольги к Спекторскому. В словах Ольги «Я дочь народовольцев./ *Вы этого не поняли тогда?*» (ПС I. С. 47. В оригинале курсив) обнаруживается глубокое непонимание между ними, ведущее к непреодолимому окончательному разрыву. Однако, в конце концов, между Спекторским и Ильиной тоже появляются «пропасти»:

Теперь меж ними пропасти зияли.
Их что-то порознь запускало в цель.
Едва касаясь пальцами рояля,

¹⁶ Раевская-Хьюз. Борис Пастернак и Марина Цветаева. С. 296-297.

Он плел своих экспромтов канитель. (ПС I. С. 34)

В конечном итоге, хотя Ильина представляет собой противоположность Бухтеевой, она знает (как и знает Бухтеева), кто она, где она стоит, и что ей надо делать, в то время как Спекторский, как и в контрасте с Ольгой, будучи человеком «без заслуг и качеств», всегда находится в процессе «становления», и этот процесс пока не завершен. В этом смысле символическую важность приобретает то обстоятельство, что даже Ильина, единственный человек, который понимает Спекторского, не знает, как стало ясно после его исчезновения, его адрес:¹⁷

Бесило, что его домашний адрес
Ей неизвестен. Оставалось жить,
Рядиться в гнев и врать себе, не зазрясь,
Чтоб скрыть страданье в горделивой лжи. (ПС I. С. 35)

Таким образом, обе женщины имеют свой постоянный адрес (позицию), но своего адреса не знает только Спекторский, и весь роман состоит из его колебаний между разными адресами. Правда, о Спекторском, как таковом, предоставлено совсем немного информации. Как правило, или Спекторский сам говорит очень мало, или автор просто не передает его слов так, что читатель не слышит ни одного слова Спекторского, например, в его общении с Марией. Но через этих двух женщин, между которыми колеблется наш герой, читатель узнает о нем *метонимически*.

3. Сашка

В «Повести» есть место, где автор немного объясняет, как Спекторский завязывает связь с четырьмя женщинами почти одновременно:

Одна за другой несколько женщин всплыли в разные ночи на уличную поверхность, поднятые привлекательностью и случайностью из несуществования. Три новых женских повести стали рядом с историей Арильд.

¹⁷ Флейшман замечает эту деталь в связи с мотивом «бездомности» Марии Ильиной. См.: *Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы*. С. 149. Мотив «адреса» еще раз появляется в эпизоде с Сашкой в «Повести».

Неизвестно, почему изливались на Сережу эти признания. Он не ходил их исповедовать, потому что считал это низостью. Как бы в объяснение безотчетной доверенности, которая влекла их к нему, одна из них сказала, что он словно чем-то похож на них самих. (ПС II. С. 118)

Это объяснение дано довольно двусмысленным образом, так что невозможно точно узнать, кого именно, кроме Анны Арильд и проститутки Сашки, автор имеет в виду, когда он говорит о «трех новых женских повестях». Правда, читатель, который уже знаком с романом «Спекторским», сразу припомнит, наверное, Ольгу Бухтееву и Марию Ильину. Но некоторые выражения в вышеприведенном отрывке («в разные ночи на уличную поверхность», «похож на них самих» и т.д.) скорее указывают на других проституток. Кроме того, разница во времени не позволяет нам думать об Ольге и Марии вместе с Сашкой и Анной в синхроническом плане: эпизоды с Ольгой и Марией относятся к зиме 1912-1913 годов и весне 1913 года, в то время как главная часть «Повести» — к лету 1914 года. Исходя из вышеприведенного отрывка, у читателя может возникнуть еще один интересный вопрос. Какое значение могут иметь те загадочные слова Сашки о том, что Спекторский «чем-то похож на них самих». В общем, можно предположить, что они указывают на некоторый «женский» принцип в личности Спекторского, которая может быть охарактеризована такими чертами, как чуткость, «текучесть», гибкость и «открытость» в отношении к окружающему его миру. Тем не менее, нельзя интерпретировать слова Сашки слишком буквально: между ней и Спекторским существует слишком большая разница в социальном плане. Поэтому лучше понимать слова Сашки как указание скорее на особенную «близость» Спекторского к женщинам, чем на сходство с ними. Если так, то эти слова Сашки служат еще одним доказательством метонимического представления нашего героя: сам герой почти не изображен, зато женщины представлены согласно принципу «близости», то есть «смежности».

Как уже наблюдалось в романе, этот метонимический прием применен не только к женщинам, но и к природе и окружению вообще. Итак, говоря о чувстве Спекторского к Сашке, автор изображает только окружающий его мир, и тут почти отсутствует «психология любви» (в нормальном смысле этих слов):¹⁸

¹⁸ cf. Aucouturier, "The Metonymies Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist," p. 46.

Вдруг, подобно сухому сену, разом зажглась заря и вся вдруг, как сено, сгорела. По лобасто-пузырчатым стеклам поползли мухи. Фонари и туманы обменялись зверскими зевками. Весь в разбегающихся искрах, затлев, занялся день. Тут Сережа почувствовал, что никого еще так сильно не любил, как Сашку, (...). (ПС II. С. 120-121)

Следует заметить, что в этом отрывке еще раз употребляется прием «анимализации» (или олицетворения), а также наблюдается взаимопроникновение разных сфер (см. употребление слов «лобасто» и «зевками» выше). Если сравнивать Сашку с Ольгой и Марией, то можно сказать, что, хотя Сашка как женщина, живущая на дне общества, противопоставлена и Ольге, и Марии, она совпадает с Ольгой в том, что они обе представляют «плотскую сторону» любви Спекторского. В этом отношении Сашка как проститутка является противоположностью Марии (и, как будет показано далее, Анне Арильд), которая представляет «духовную» сторону любви. Впрочем, довольно трудно установить характер любви Спекторского к Сашке, так как мы не располагаем подробной информацией об этих отношениях. Так как в «Повести» упоминается Раскольников (ПС II. С. 123), то появляется естественная ассоциация с Соней Мармеладовой, однако нет никакого конкретного обоснования, согласно которому можно было бы отождествить Сашку с Соней — прототипом «святой духовной проститутки». Противоположность Сашки и Ильиной также проявляется и в их отношении к смерти. Когда «покровитель» Сашки (то есть ее любовник и сводник) приходит на исходе ночи, Спекторский пугается и пытается уйти, но Сашка отговаривает:

— Куда ты? Убьет! — всем нутром прохрипела Сашка и, протацившись по постели, повисла на его рукаве. — Сердце сорвать не штука, а уйдешь — спине мне подставлять? (ПС II. С.119)

В этих словах Сашки выражаются мотив смерти («убьет» — хотя читатель точно не знает, кого — Сашку или Спекторского) и беспомощность ее жизни, граничащей со смертью под угрозой насилия со стороны ее «покровителя». Далее объясняется чувство (сравнимое с ревностью, но здесь снова не идет речь об обыкновенной психологии любви), которое Спекторский испытал:

Но Сережа и сам не знал, куда рвался. Во всяком случае, это была не та *ревность*, которая померещилась Сашке, хотя она и не меньшей страстью подплывала к сердцу. И если что когда подобно упряжной приманке, было выкинуто наперевес человеку, в залог его вечного хода, то именно этот инстинкт. Это была *ревность*, которою мы иногда ревнуем женщину и жизнь к *смерти* как к неизвестному сопернику, и рвемся на волю за волею для вызволения той, кого ревнуем. И, конечно, все пахло той же остротой. (ПС II. С. 119-120, курсив мой — Н.М.).

Из этого отрывка ясно, что Спекторский считает образ жизни Сашки близким к смерти и потому ей сочувствует. В этой близости к смерти и беспомощности в повседневной жизни Сашка совпадает с Анной Арильд и представляет собой противоположность Марии Ильиной, которая «ни в ком не нуждается» и может получить бессмертие через свой поэтический дар. Вот что Спекторский думает о ней в сравнении с Анной:

Ну, и Мария. Ну, и допустим. Мария ни в ком не нуждается. Мария бессмертна. Мария не женщина. (ПС II. С. 132)

Если сравнить эпизоды с Марией и Сашкой, заметим еще одну интересную деталь — мотив адреса. Как замечалось ранее, в связи с тем, что Мария не знает адреса Спекторского, проявляется мотив неопределенности места, которое он занимает в обществе и в истории вообще. В эпизоде с Сашкой тот же мотив «адреса» появляется снова, но в этот раз он трансформируется, и Сашка указывает на возможность, что Спекторский потеряет ее адрес:

Ну, пойдем, до Садовой провожу, авось назад не скучать, дело привычное. Что день, что утро, глазок скосишь — так в руки и плывут, так и плывут. Ай тебе не к Страшному? Ну ладно, прощай, смотри, не забывай. А я одна пойду, кобелям поваднее. *Адреса-то* не потеряешь? (ПС II, с.122. Курсив мой — М.Н.)

Если в первом случае (в эпизоде с Ильиной) проявляется неопределенность места Спекторского, то второй случай намекает на его «безвекторность» (незнание, куда идти).

4. Анна Арильд Торнскьольд

Несмотря на интересные детали Сашки как героини она представляет собой скорее эпизодическую фигуру по сравнению с Анной Арильд Торнскьольд. Исходя из этого, можно сказать, что места, занятые Сашкой и Анной в «Повести» совпадают соответственно с позициями Ольги и Марии в романе «Спекторский».

Анна Арильд — недавно овдовевшая молодая датчанка, которая служит в богатой семье Фрестельнов в качестве «компаньонки» и терпит унижительное отношение в этой буржуазной семье. Судя по ее низкой социальной позиции, можно сказать, что она и Сашка противопоставлены Ольге и Марии — женщинам, занимающим почтенное место в русской интеллигенции. Но, с другой стороны, ее любовная связь с Спекторским носит интеллектуальный характер, в этом отношении она схожа с Ильиной и отличается от Сашки и Ольги.

С самого начала, действительно, подчеркнута «литературность» Анны Арильд. Ее разговор с Спекторским, который, при этом ведется большей частью на немецком, а иногда и на английском языках, начинается с имен Чехова и Достоевского, и здесь характерно, что эти писатели упомянуты, как олицетворение души целого народа:

— Я знаю Чехова и Достоевского, — обвив руками спинку скамейки и прямо глядя на Сережу, начала миссис Арильд, — и пятый месяц в России. Вы хуже французов. Вам надо наделить женщину какой-нибудь скверной тайной, чтобы поверить в ее существование. (ПС II. С. 122)

Данная функция использования имен литераторов подтверждена в последующих словах Спекторского об Ибсене

— Послушайте, — все-таки успел перебить ее Сережа по заготовленному, хотя теперь хотел сказать уже совсем не то, — я читал Ибсена и вас не понял. (ПС II. С. 112)

Еще одной чертой, выражающейся в этом разговоре, является взаимность в обмене словами. Здесь Спекторский не только слушает свою собеседницу, но может и «перебивать» ее, и вставляя свои слова, тогда как в разговоре с сестрой Наташей он всегда должен стоять на позиции защитника, потому что она его постоянно перебивает

(см., например, «И чтобы сестра не успела опять чего *вставить*, он быстро и без видимого перехода сообщил, что ...». ПС II. С. 100).

У Анны есть еще некоторая интересная схожесть с Марией Ильиной. Во-первых, у обеих есть мотив «траура», несмотря на то, что он действует на них разными путями. Смерть мужа привела Анну просто в беспомощное состояние и вынудила ее приехать в Россию, чтобы принять унизительную работу в семье Фрестельнов, в то время как смерть отца в некотором смысле освободила Марию от бремени прошлого и побудила ее покинуть Россию. Во-вторых, их обобщает тема «выезда» за границу, только причины их отъезда отличны и их направления противоположны (Мария — из России за границу; Анна — из-за границы в Россию).

В любовной связи Спекторского с Анной метонимическое взаимопроникновение человека и окружения достигает такой высокой степени, что само существование Анны иногда может быть заменено комнатой или улицей, где она находится:

Дар речи вернулся не к одним людям. Заговорило все в комнате. Она наполнилась шумом, точно в нее напустили детей. (ПС II. С. 126)

Силой, расширявшей до беспредельности его ощущение, была совершенная буквальность страсти, то есть то ее качество, благодаря которому язык кишит образами, метафорами и еще более того — загадочными образованиями, не поддающимися разъяснению. Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа был не одинок и знал это. И, правда, с кем до него этого не бывало!¹⁹ (ПС II. С. 141. Курсив мой — М.Н.)

Отношения между Анной и Спекторским имеют до того яркое метонимическое свойство, что объективная действительность часто зависит от субъективного состояния. Другими словами, внутренний мир Спекторского проектирован на его любимую женщину или вообще на его окружение. Так, например, когда Спекторский неожиданно просит руки Анны, она отвечает:

— Я ждала этого, это носилось в воздухе. Я не могу вам ответить. Ответ

¹⁹ Ср. также замечание Синявского об этом отрывке в: *Синявский. Поэзия Пастернака*. С. 18.

заклучен в *вас самих*. (ПС II. С. 130. Курсив мой — М.Н.)

Словно под этими словами она подразумевает, что ее ответ, принадлежащий к окружающей его действительности, зависит от его душевного состояния и вообще все окружение есть лишь отражение его внутреннего мира. Приведем еще один интересный пример. Когда Анна исчезла, Спекторский пытается догадаться о том, куда она могла пойти:

Как теперь оказалось, из перечисленных названий он удержал в памяти только два — Садовую-Кудринскую и Чернышевский переулок. Откидывая позабытые направления, точно и Аннин выбор был ограничен его *памятливостью*, он теперь готов был поручиться, что Анна проводит ночь на Садовой. (ПС II. С. 140. Курсив мой — М.Н.)

Этот отрывок еще раз указывает на то, что в поэзии Пастернака объект (здесь: действительное местонахождение Анны) может быть ограничен субъектом (здесь: памятью Спекторского). В результате этого возникает особенное взаимопроникновение, где стираются границы между объектом и субъектом, и все сливается в единое целое.

5. Несколько слов о Наташе

Несмотря на то, что Наташа, сестра Спекторского, занимает довольно большое место, как и в романе «Спекторский», так и в «Повести», в данной работе ее образ нарочно не обсуждался по причине того, что она не возлюбленная, а родная сестра Спекторского, и поэтому ее невозможно сравнивать с другими героинями. Кроме того, она единственная замужняя женщина в обоих произведениях, хотя ее действия мотивированы верой в революцию. В «Повести» читатель узнает не только о ее «большом прошлом», связанном с верой в революцию, но и о роли домохозяйки. В начале «Повести» мы видим ее говорящей по телефону с Лемохом и телефонисткой-портнихой, у которой она заказала кофточку. Она также готовит комнату для Сергея и поступает вообще, как заботливая хозяйка. Вот что она говорит брату:

— Ну, как знаешь, — уступила она и, оглядев по-хозяйски комнату, сказала с порога: — Спи вволю и не стесняй себя? Я позабочусь, чтобы не шумели; в

крайности мы пообедаем одни, а тебе согреют. (ПС II. С. 102)

Здесь следует еще вспомнить, что в романе она также начисто убирает московскую комнату Сергея, когда он спит днем. В этом поступке впрочем мы видим не только Наташину заботливость или близость по родству к Сергею. Ее склонность к уборке, по-видимому, также перекликается с той «упрощающей» силой, которая доминирует над сценой ремонта дома (см. ПС II. С. 32). Очевидно, что этому «упрощению» противопоставлен мотив увеличивающегося хаоса в связи Спекторского с Ильиной. С идеологической точки зрения, Наташа стоит, несомненно, ближе всех к Ольге Бухтеевой. Они обе изображены в полукарикатурном свете как революционерки, прибегающие к шаблонной формулировке. Наташино обвинение Сергея в его «разрыве от поколения» явно происходит из той же идеологической позиции, которая проповедует в устах Ольги веру в революционную и патриотическую родословную.

6. «Женская схема» в «Спекторском» и «Повести»

Подытоживая все наблюдения о четырех женских фигурах, которые обсуждались выше, можно очертить определенную направленность в их распределении. Для четкой визуализации предлагается следующая таблица, построенная по принципу бинарного противопоставления (+: обозначенное {marked} ↔ —: необозначенное {unmarked}).

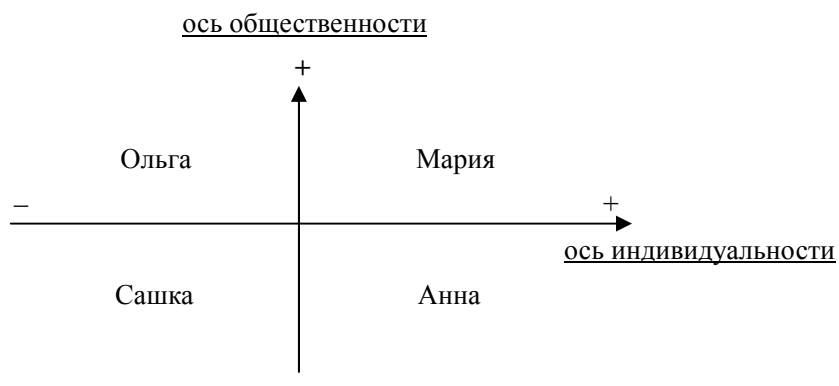
Примечания к таблице:

а) под словом «заинтересованность» подразумевается не только активное участие в революции (как это происходит с Ольгой), но и самостоятельный отказ от нее, и к этому второму случаю относится Мария Ильина;

б) в отличие от Марии, Ольга не имеет литературного таланта, который мог бы обеспечить ей «бессмертие». Но ее принадлежность к традиции народовольцев и твердая уверенность в своей исторической правоте позволяют ей приобрести другого рода бессмертие, потому что эти идеологические факторы превосходят индивидуальную смерть, имея продолжение в последующих поколениях.

Категории	Женщины			
	Мария	Ольга	Анна	Сашка
Духовность любви (в противоположность плотскости)	+	—	+	—
Литературность	+	—	+	—
Заинтересованность в революции (причастность к общественным делам)	+ ^{а)}	+	—	—
Принадлежность к интеллектуальной среде русского общества	+	+ ^{б)}	—	—
Наличие бессмертности	+	+	—	—

Пять категорий в вышеуказанной таблице (их может быть, конечно, больше) можно еще свести к двум осям координат: к оси «индивидуальности» (включая первые две категории) и к оси «общественности» (включая последние три категории). Ось «индивидуальности» относится к частным ценностям в жизни Спекторского, а ось «общественности» — к вне индивидуальным общественным факторам, из которых центральным является, конечно, революция.



Таким образом, согласно вышеуказанной схеме становится ясно, что эти четыре женских характера распределены в двух произведениях «Спекторский» и «Повесть» по такому тщательно продуманному замыслу, чтобы эти женщины могли представить целый мир, окружающий общего героя двух произведений — Спекторского. Хотя, на первый взгляд, кажется, что нет никакой последовательности между ними (по крайней мере, на уровне фабульного построения), существует на самом деле такая художественная логика, такой продуманный до мелочей замысел, что эти четыре женщины, взятые вместе, представляют собой метонимическое выражение целого мира, окружающего героя.

Заключение

Благодаря анализу этих четырех женских фигур в романе в стихах «Спекторский» и «Повести» стало очевидно, как органически связаны эти фигуры друг с другом и, с другой стороны, как мало написано о самом герое. Кроме того, подтверждено наличие метонимического сдвига, столь характерного для поэзии Пастернака, между субъектом (героем) и объектом (женщинами). В результате чего, женщины как четыре квадранта в координатах мировоззрения заменяют целый мир, окружающий героя. Другими словами, отношение Спекторского к миру, к революции и течению истории выражается не в описании его личности (ее, собственно говоря, нет, так как он человек без качеств), а в его отношении к этим разным женщинам. Выбор этого метонимического приема для эпического описания тесно связан у Пастернака с его восприятием времени, в котором отдельная личность не может иметь большого значения. Это восприятие времени ясно выражается в разных местах в романе «Спекторский».²⁰

Я стал писать Спекторского в слепом
Повиновеньи силе объектива.

Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,

²⁰ Ср. также замечание Синявского об этих местах в: *Синявский. Поэзия Пастернака*. С. 40-41.

В котором он передо мной маячил. (ПС I. С. 8)

Их было много, ехавших на встречу.

Опустим планы, сборы, переезд.

О личностях не может быть и речи.

На них поставим лучше тут же крест. (ПС I. С. 13)

Неужто, жив в охвате той картины,

Он верит в быль отдельного лица? (ПС I. С. 38)

Но здесь возникает вопрос — почему именно женщины? Ответ на него стоит искать во взгляде Пастернака на историю, над которой господствует «стихия», как женское начало, соединяющее все в «растворенном виде» (ПС I. С. 23). В рассуждениях у «заставы» (гл. 4 романа) автор представляет природу как настоящий источник вечных перемен в мире и ей противопоставляет мелкую революционную идеологию Наташи. В конце «Повести» можно увидеть, что идеология Наташи основана, по существу говоря, на «мужском» начале. Здесь Лемох, товарищ Наташи по революционной вере, появляется как «мужской дух факта, самый скромный и самый страшный из духов» (ПС II. С. 147). Женское начало настоящей революции как противоположность «мужскому духу факта» воплощается в фигуре «девочки в чулане» в романе «Спекторский» (ПС I. С. 40). Как утверждает Синявский, она олицетворяет «для Пастернака русскую революцию в ее нравственных истоках и всемирно-исторической значимости».²¹ Здесь следует вспомнить, что в этой фигуре «девочки в чулане» наблюдается некоторое интересное перекликанье с фигурой Марии Ильиной, хотя вторая в отношении к революции представляет собой полную противоположность первой. Мы точно не знаем, как интерпретировать это перекликанье. В связи с этим вопросом профессор Лазарь Флейшман убедительно замечает о «кошунственном отождествлении революции с женским началом» и об «уверенности Пастернака в совпадении полюсов в условиях революционной стихии».²² Если это так, то повесть о женщинах оказывается в конечном итоге повестью о другой настоящей революции, так как действительная революция руководилась «мужским духом факта». И здесь принципиально характерным следует

²¹ Синявский. Поэзия Пастернака. С. 46.

²² Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 169.

признать то обстоятельство, что в этой стихии настоящей революции полюсы не только «совпадают», сколько «проникают» друг в друга и растворяются в одно текучее целое, так что уже невозможно провести четкую границу между ними.

世界観の四象限としての女たち —パステルナーク『スペクトルスキー』と『物語』における換喩的方法—

沼野充義

パステルナークの長編詩（「韻文による長編小説」）『スペクトルスキー』と、散文作品『物語』は、どちらもプロットが捉えにくく、複雑な構成を持った難解な作品であり、共通の主人公であるスペクトルスキーについてははっきりした情報も驚くほど少ない。しかし、この二つの作品をあわせて「一つの生命」となるべきものであり、両者を視野にいれつつ、特にスペクトルスキーを取り巻く女性たちに着目すると、パステルナークの芸術的構想がはっきり見えてくる。

特に重要なのは、『スペクトルスキー』に登場するオリガ・ブフテーエヴァとマリヤ・イリイナ（ツヴェターエヴァがモデルだったと言われる）、『物語』に登場する売春婦のサーシカとアンナ・アリリド＝トルンスキョリドの4人である。性格がそれぞれはっきりと異なるこれらの女性たちは、じつは周到に準備された図式に基づいてスペクトルスキーの周りにいわば座標上の四つの象限のように配置されており、二つの作品に共通するスペクトルスキーという主人公を取り巻く世界全体を、換喩的に提示したものとなっていると考えられる。

換言すれば、世界、革命、歴史の流れに対するスペクトルスキーの態度は、彼の個性の描写においては表現されず（そもそも、スペクトルスキーの「個性」と呼べるようなものは無いに等しい。なぜなら彼は「特徴のない人間」だからである）、これらの異なったタイプの女性たちへの態度において表される。叙事的描写のためにこのように女性像を用いた換喩的手法が採用されたことは、パステルナークの時間観、歴史観と緊密に結びついたものであろう。パステルナークにとって、歴史を支配する「自然力」とは女性的原理であり、革命もまた女性的原理として把握されるべきものだった。そして革命の自然力の中では、対極的なものも相互浸透し、一つの流動的な全体を構成するのである。