

УДК 821.161.1.09 "1917/1991": 791.43

ДЕВУШКА С КОРОБКОЙ В СУМЕРКАХ ТИФЛИСА: О РОЛИ КИНОЦИТАТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ ПАСТЕРНАКА

Владимир Васильевич Абашев

д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой журналистики

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. vv_abashev@mail.ru

В статье проанализировано стихотворение Бориса Пастернака «Как-то в сумерки Тифлиса...» (1936) в контексте его творчества 1930-х гг. Установлены важные для интерпретации этого произведения интертекстуальные связи с творчеством А.Блока и лирической комедией Б.Барнета «Девушка с коробкой» (1927). Описана семантика образа модистки («девушки с коробкой») как одной из эмблематических фигур европейской массовой культуры 1920–30-х гг. Выявленный в статье интертекст пастернаковского стихотворения позволяет существенно углубить его понимание. Представленный в стихотворении творческий процесс спроецирован вовне – овеществлен в городском интерьере. Таким образом, «пейзажное» стихотворение оказывается декларацией Пастернака о силе и независимости искусства.

Ключевые слова: советская литература 1930-х гг.; Пастернак; интермедийность; кинематограф.

На фоне исключительно продуктивных для Бориса Пастернака 1920-х гг. следующее десятилетие выглядит, если оценивать его по литературной производительности, поразительно скудным. Свои творческие перспективы Пастернак в это время все настойчивее связывает с прозой, мечтая «переделать себя в прозаика Диккенсовского толка» (8, 757)¹. Но проза не давалась, работа над ней шла с перерывами и мучительно трудно. Только в 1939 г. в печати появилось несколько главок задуманного романа, известных сегодня как «Записки Патрика». Что же касается поэзии, то за десятилетие Пастернак опубликовал чуть более пятидесяти оригинальных стихотворений. После выхода небольшой книги «Второе рождение» (1932) как поэт он замолчал на три с лишним года. Новые стихи появились в журналах только в 1936 г. Затем до начала сороковых снова наступила глубокая пауза.

Понятно, что литературная работа Пастернака в это десятилетие зависела столько же от его творческих побуждений и планов, сколько от все более ужесточающихся требований государства к литературе. Время (в лице литературной критики и писательской общественности) перед каждым писателем ставило вопросы «кто ты и с кем ты?», от публичного ответа на них уйти было нельзя. М.Чудакова отметила важный (и особенно для 1930-х гг.) мотив, влияющий на лите-

ратурное поведение советских литераторов. Если писатель хотел оставаться в официальном литературном поле, «постановка (и решение) *литературных задач* сплеталась с задачей выработки *социального поведения*. Ответ на вопрос о своей лояльности было недостаточно оставлять в анкетах – писатель все более и более принуждался *давать ответ на вопросы жизнеповедения внутри самого литературного текста*. Именно это (черта формирующегося тоталитарного общества) <...> сыграло роковую роль в судьбе печатной литературы советского времени» [Чудакова 2006]. Литературно отвечать на вопрос о лояльности приходилось и Пастернаку. Но в его стихах 1930-х гг. всякое искреннее «да» социализму сопровождалось косвенным ограничивающим «но» («но как мне быть с моей грудной клеткой...»), призывающим признать за художником хотя бы право на слабость.

Позиция на деле была и сложнее, и драматичнее, и содержательнее, но в литературном тексте уже было нельзя обсуждать тонкости и ставить вопросы. Литература переставала быть странством индивидуального поиска истины – этим в значительной степени и объясняется заметное снижение творческой продуктивности Пастернака. В предвоенное десятилетие центр духовной работы поэта, как и многих других его современников, сместился из публичной сферы

литературного творчества в частную, из прозы и стихов в письма, скорее в поведенческие жесты, чем в тексты.

Возможно, поэтому, в отличие от досконально изученных общественно-политической позиции Пастернака, коллизий его отношений с властью, литературных притяжений и отталкиваний [Флейшман 2005], поэтическое творчество этого времени исследовано (и понято) в несравненно меньшей степени. Это обстоятельство и побуждает обратиться к перечитыванию поэзии Пастернака 1930-х гг. с тем же вниманием к каждому тексту, с каким прочитаны стихи «Сестры моей – жизни».

В таком ключе мы прочитаем стихотворение «Как-то в сумерки Тифлиса...», которое пока не привлекало специального внимания исследователей. Впервые оно появилось в апрельском номере «Знамени» за 1936 г. в подборке из шести стихотворений: «Я понял: все живо...», «Мне по душе строптивый норов...», «Немые индивиды...», «Все наклоненья и залог...», «Как-то в сумерки Тифлиса...», «Скромный дом, но рюмка рому...». В стихотворении отразились впечатления поэта о поездке в Грузию в конце ноября 1933 г., но написано оно было значительно позже. Предваряя публикацию, в письме к Т. и Н. Табидзе от 8 апреля 1936 г. Пастернак заметил, что эти стихи были написаны «до Минска» (Третий пленум Правления СП. – В.А.), т.е. до 10 февраля 1936 г., – спустя два года с лишним после поездки в Грузию (9, 76). Возникает вопрос о мотивах возвращения к давнему событию.

Позднее в книге «На ранних поездках» (1943) Пастернак включил стихотворение о Тифлисе в цикл «Художник» вместе с некоторыми другими стихотворениями из знаменской публикации: «Мне по душе строптивый норов...», «Скромный дом, но рюмка рому...», «Он встает. Века. Гелаты...» и «Немые индивиды...», посвященными памяти поэта Николая Дементьева. По содержанию это поэтологический цикл. В творчестве Пастернака 1930-х гг. он особенно важен как «строптивая» декларация верности исходным принципам своей творческой эстетики. Их приходилось отстаивать в атмосфере возрастающего нивелирующего давления на искусство. Стихи появились на фоне только что отгремевшей кампании против «формализма». Но в отличие от других стихотворений, включенных в цикл «Художник», поэтологическая мысль в «Как-то в сумерки Тифлиса...» неочевидна. И это тоже вызывает вопрос: почему стихотворение о тифлисской зиме вошло в поэтологический по содержанию цикл.

1	Как-то в сумерки Тифлиса Я зимой занес стопу. Пресловутую теплицу Лихорадило в гриппу.
2	Рысью разбегались листья. По пятам, как сенбернар, Прыгал ветер в желтом плесе Оголившихся чинар.
3	Постепенно все грубело. Север, черный лежебок, Вешал ветку изабеллы Перед входом в погребок.
4	Быстро таял день короткий, Кротко шел в щепотку снег. От его сырой щекотки Разбирал не к месту смех.
5	Я люблю их, грешным делом, Стаи хлопьев, холод губ, Небо в чёрном, землю в белом. Шапки, шубы, дым из труб.
6	Я люблю перед бураном. Присмирившие дворы, Будто прятки по чуланам Нашалившей детворы,
7	И летящих туч обрывки, И снежинок канитель, И щипцами для завивки Их крутящую метель.
8	Но впервые здесь на юге Средь порхания пурги Я увидел в кольцах выюги Угли вольтовой дуги.
9	Ах, с какой тоской звериной, Трепеща, как стеарин, Озаряли мандарины Красным воском лед витрин!
10	Как на родине Миньоны С гетевским: “Dahin!”, “Dahin!”, Полыхали лампионы Субтропических долин.
11	И тогда с коробкой шляпной, Как модистка синема, Настигала нас внезапно Настоящая зима.
12	Нас отбрасывала в детство Белокурая копна В черном котике кокетства И почти из полусна. (2, 92)

Сразу заметим, что в стихотворении есть очевидный сдвиг от лирического зимнего городского интерьера к внезапно открывшемуся видению некоего иного, скорее идеального, состояния мира, подобного тому, куда звала гетевская Миньона: «Dahin!», «Dahin!» Этот мир не конкретизируется, он лишь обозначается как мир детства.

Переход происходит в двух финальных строфах: нас *внезапно настигает* некая *настоящая* зима и *отбрасывает* в детство (здесь и далее курсив наш. – В.А.). Очевидно, этот транцензус и есть итог зимнего путешествия в Тифлис, смысл которого предстоит нам понять в ходе чтения.

Первые четыре строфы описывают неожиданную зиму в Тифлисе, межеумочную южную зиму с сырым снегом и листопадом, неуютную и гриппующую. Выражение «пресловутая теплица», кстати, автоцитата, отсылающая к описанию Грузии в поэме «Волны»: «Мы были в Грузии. Помножим / Нужду на нежность, ад на рай, / Теплицу льдам возьмем подножьем, / И мы получим этот край» (2, 56). В следующих трех строфах разворачивается признание в любви к зиме («я люблю их грешным делом») и описываются ее приметы. Причем, это уже не тифлисская зима, а другая, скорее, московская. Она похожа на зиму в «Волнах» и на многие другие пастернаковские зимы. Собственно, это вариант пастернаковского зимнего текста. Так, в шестой строфе заметны автореминисценции из стихотворения «Про эти стихи» с вопросом, доводившим советских критиков до белого каления: «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?» (1, 115). Здесь то же, что и в раннем стихотворении, сочетание мотивов – *буран, двор, играющая детвора*...

В восьмой строфе после воспоминания о зимней Москве мы возвращаемся в Тифлис и встречаем здесь что-то неожиданное: «Но впервые здесь, на юге...». На сумеречном зимнем фоне – застекленная витрина с горькой мандаринов. Трепещущим светом – «трепещка как стеарин» – они заливают изнутри заледеневшую витрину. Красно-оранжевые «лампы» с «тоской звериной», как гетевская Миньона в своей песне, зовут в другой край, страну гармонии.

С видения горящей витрины с мандаринами и начинается перенос в иную реальность. Из межеумочной промозглой южной зимы мы перемещаемся в некую третью зиму – настоящую.

Средством переноса, медиатором между разными мирами – наличным и иным, подлинным, – оказывается кино. Экспликация мотива кино проявляет глубинный план необычного и яркого образа в предшествующих строфах. Становится очевидным, что описание витрины с мандаринами подспудно уподоблено некоему фантастическому проекционному устройству. «Угли вольтовой дуги» – деталь тогдашних кинопроекторов. Открытая вольтовая дуга была опасна, но она давала силу света, которую не могли обеспечить лампы накаливания. Вольтовая дуга появляется «в кольцах вьюги». В складывающемся инженерно-техническом микроконтексте *кольца* воспри-

нимаются как объектив проектора. Собственно говоря, фантастический образ витрины-проектора видений есть не что иное, как овеществленная в интерьере зимнего города метафора работы поэтического сознания, воображения. Своего рода машина творчества.

В том, что Пастернак изображает работу поэзии в инженерно-технических терминах, нет ничего необычного. Индивидуальная склонность Пастернака к технической вербализации представлений о творчестве поддерживалась контекстом времени, провозгласившего писателей «инженерами человеческих душ». В 1930-е гг., следуя технократическому духу эпохи, Пастернак нередко облакал свои поэтологические интуиции в аналогии технического порядка, уподобля творческий процесс работе некоего воображаемого оптико-светового устройства. Сошлемся на «Охранную грамоту». Искусство описывается там как аппарат, генерирующий *силовой луч*, который смещает действительность (3, 186). В романе «Спекторский» в той же связи возникает «*короб лучевой*», снабженный к тому же объективом: «я стал писать Спекторского в слепом повиновении силе *объектива*» (2, 8).

Связь образов стихотворения с эстетикой «Охранной грамоты» сказывается и в описании действия силового луча искусства: «нас *отбрасывала* в детство / Белокурая копна». Именно этот глагол – «отбрасывать» – использовался в «Охранной грамоте» при описании творческого процесса. А эпитет «белокурый» у Пастернака сопровождается устойчивыми световыми и динамическими коннотациями². Так что «белокурая копна» в стихотворении – это семантически эквивалент «силового луча» из «Охранной грамоты». Органично для Пастернака и то, что внутреннее – творческий процесс – вынесено вовне, овеществлено в описании витрины магазина с мандаринами. Ведь искусство не «выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» (3, 187).

Обращение к кино как медиатору перехода в иное измерение пространства и времени в стихотворении Пастернака позволяет сравнить его с родственным по комбинации мотивов стихотворением Блока «Искусство – ноша на плечах...» (1909) из цикла «Итальянские стихи». У Блока синема также выступает в роли медиатора.

Искусство – ноша на плечах,
Зато как мы, поэты, ценим
Жизнь в мимолетных мелочах!
<...> грезить, будто жизнь сама
Встаёт во всем шампанском блеске
В мурлыкающем нежно треске

Мигающего *cinéma*!

А через год – в чужой стране:

Усталость, город неизвестный,

Толпа, – и вновь на полотне

Черты француженки прелестной!.. [Блок
1960, 115]

Перекличка текстов очевидна. Учитывая отношение Пастернака к Блоку и его знание блоковской поэзии, можно допустить, что блоковское стихотворение оставило и прямой след в тексте Пастернака. Его можно разглядеть и в употреблении общего термина «синема», и в сходстве образной пластики, передающей впечатление особой мерцающей визуальности немого кинематографа, сопровождающейся характерным шумом проектора. У Пастернака это проявляется в неожиданном сравнении свечения мандаринов с *трепетом* пламени стеариновой свечи: они озаряют экран витрины, у Блока – «*мурлыкающий* <...> *треск мигающего*» экрана. Близка Пастернаку и декларация о внимании поэзии к «жизни в мимолетных мелочах».

Но, конечно, более существенна – поверх вопроса о влиянии – связь стихотворений в сходной трактовке кинематографа как подобного сну медиатора разных миров. Очаровательная модница «в черном котике кокетства» появляется «*почти из полусна*» у Пастернака, у Блока зритель синема «*грезит*». Важно и то, что онейрический мотив у Блока и Пастернака связан с женским кинообразом – модисткой синема с ее парижскими коннотациями и блоковской «француженкой прелестной». Женщина с экрана перемещает действие в другое пространство и другой модус жизни: возвращение в детство у Пастернака, чужая страна и неизвестный город у Блока, где вновь встречается тот же образ.

Заметим, что онейрический или визионерский мотив – кино как генератор видений – имплицитно предвосхищен уже в первой строфе пастернаковского стихотворения, где появляется мотив болезни: Тифлис «*лихорадило в гриппу*». Учитывая дальнейшее развитие текста, можно утверждать, что с этими строками в текст проникает тема болезни и связанных с ней в поэтическом мире Пастернака видений. Близкое к нашему стихотворению сопряжение мотивов бурана, болезни и озаряющих видений мы найдем, например, в пастернаковском цикле «*Болезнь*» в книге «*Темы и вариации*». Подчеркивая обычную для Пастернака биографическую точность деталей, заметим, что в письмах из Тифлиса в ноябре 1933 г. он писал, что приехал в город простуженным в жару. Так что в стихотворении

он метонимически проецирует на город собственную лихорадку.

Скорее всего, в основании стихотворения Блока лежало какое-то конкретное кинематографическое впечатление, но восстановить его источник вряд ли возможно: упоминание о «француженке прелестной» слишком неопределенно. Другое дело – стихотворение Пастернака. Образ модистки со шляпной коробкой из синема – это кинематографическая цитата. Пастернак имел в виду популярную лирическую комедию Бориса Барнета «*Девушка с коробкой*» (1927)³. Сегодня этот фильм считают шедевром советского немого кинематографа, а его автора сравнивают с классиком французского поэтического реализма Жаном Ренуаром [Кукулина 2000; Зоркая 2000]. Главную роль в фильме «*Девушка с коробкой*» сыграла юная Анна Стэн. Фильм сделал ее звездой. Ее героиня – модистка Наташа Коростелева – изготавливает шляпки для модного магазина. Весь фильм Наташа не расстается с большой круглой коробкой (рис. 1, 2). Шляпная коробка кажется чуть ли не частью ее тела и как телесная метонимия играет в фильме важную символическую роль охранительного щита или панциря девушки. (рис. 3).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Отсылка к фильму Барнета в стихотворении семантически активна, и экспликация киноцитаты многое проясняет в семантике и образном строе пастернаковского стихотворения. Действие фильма Барнета разворачивается в зимней Москве. Критики отмечают, что режиссеру удалось передать в фильме атмосферу поэзии зимней патриархальной Москвы, которой еще не коснулась сталинская реконструкция 1930-х гг. (рис. 4).



Рис. 4

Образ городской зимы, лирическая атмосфера простых человеческих чувств, яркий образ юной женщины – вся атмосфера барнетовского фильма пробудила реализованный в стихотворении Пастернака порыв и прорыв в мир настоящего, подлинного. Для Пастернака это мир его московского детства. Олицетворением этого мира стала спешащая по улицам Москвы в облаке снежинок юная модистка в пушистом белом кашне (рис. 5).

Появление киноцитаты в стихотворении подготовлено мотивами, простирающимися уже в первых строфах. Они выстраиваются в семантический ряд, объединенный темой женской моды⁴: сначала это «ветер в желтом плисе», затем пейзажный контраст «небо в чёрном, землю в белом» проявляет свой второй план – черный и белый

как цвета строгого и праздничного дресскода, в дальнейшем они повторяются в образе настоящей зимы: «белокурая копна в черном котике». Наконец, метель с «щипцами для завивки». Метель с парикмахерскими щипцами, завивающая канитель снежинок в кольца вьюги, развивает, кстати, один из мотивов фильма – модистка Наташа дважды появляется в кадре за завивкой волос. Правда, она обходится без щипцов (рис. 6).



Рис. 5



Рис. 6

В связь с киноцитатой можно поставить неожиданное появление настоящей зимы: «настигала нас внезапно». Девушка с коробкой в фильме Барнета перемещается энергично и стремительно. Характерен в этом смысле эпизод, когда она бежит за героем по улицам зимней Москвы.

Для понимания семантики стихотворения важно вот еще что. Образ фильма Бориса Барнета, модистка, девушка с коробкой – это не новация режиссера. Барнет представил тонкую, изящную и ироничную вариацию популярного визуального образа европейской массовой культуры, прежде всего французской. Тип модистки-шляпницы имеет богатую иконографическую историю. Модисткам из шляпных салонов по-

священ цикл пастелей Эдгара Дега, модистки в магазинах или с шляпными коробками на парижских улицах появляются на полотнах Мане и Ренуара. Замечательный лирический вариант этого образа создан Ренуаром в картине «Зонтики» (1879) (рис. 7).



Рис. 7

На полотне популярного салонного художника Жана Бера «La modiste sur les Champs Elyses» сюжет модистки с шляпной коробкой сопровождается мотивом мимолетного флирта, популярным в массовой визуальной культуре (рис. 8).



Рис. 8

В этом легко убедиться, хотя бы бегло просмотрев европейские иллюстрированные журналы «Fantasio», «The Designer», «La Vie Parisienne», «Le Sourire», «Vogue» 1920-х гг. – вариаций образа девушки с шляпной коробкой там десятки. Так, уличная сценка на полотне Жана Бера почти буквально повторяется в журнале «Fantasio» в зарисовке под названием «панцирь мидинетки» (рис. 9).



Рис. 9

Заметим, что аналогичную роль шляпная коробка играет в одном из эпизодов фильма Барнета, когда молодые люди, вступившие в фиктивный брак, вынуждены ночевать в одной комнате. Шляпная коробка служит тогда щитом, охраняющим скромность героини (см. рис. 3).

В массовых журналах более откровенно проявлялись эротические коннотации образа модистки, шляпная коробка которой раскрывает свой смысл эротической метонимии. В этом отношении характерен рисунок обложки рождественского номера журнала «Le Sourire» (рис. 10).

Заканчивая беглый обзор истории образа модистки, подчеркнем, что Барнет использовал сложившийся культурный тип, персонаж с устойчивым шлейфом ассоциаций – француженка, очаровательная кокетка, персонаж мимолетных любовных историй. У Барнета модистка, конечно, советская, московская, времен НЭПа, но свои родовые свойства она сохранила. В том числе и эротическую семиотику европейской

иконографии образа. Характерно, что в фильме Барнета именно героиня проявляет наступательную активность и предприимчивость в развитии отношений с героем, перерастающих в любовный роман. Замечателен в этом плане откровенностью эротического подтекста эпизод, когда героиня провоцирует робкого героя на поцелуй – колет иголкой себе палец, а затем и губку, – не прямая вариация укола сказочного веретена (рис. 11).



Рис. 10



Рис. 11

Эротические коннотации образа модистки, явные в фильме Барнета, сохранились и в стихотворении Пастернака. Во второй строфе чинары, сбросившие листья, называются «оголившимися». Этот образ предвосхищает более позднее стихотворение: «Ты так же сбрасываешь платье, / Как роща сбрасывает листья, / Когда ты попадешь в объятье» (4, 527). Другие проявления эротического мотива: «Я люблю их грешным

делом <...> холод губ», «в черном котике кокетства». Кстати, в журнальной редакции модистка была более телесна, чем в окончательной: вместо «белокурой копны» там была «стана крутизна» [Пастернак 1936: 9].

Пора вернуться к вопросу, в какой мир отбрасывает нас видение с экрана, о каком детстве идет речь в стихотворении Пастернака? Это не детство вообще как метафора первоначального мира чистоты и невинности. Это детство конкретное в своем социально-культурном и историческом смысле. Можно точнее сказать, что это образ утраченного мира, где детство «рождественской елью топорщилось» (1, 87). Это важный мотив. Рождественско-новогодний колорит в тифлисском стихотворении подспудно формируется присутствием сквозных для Пастернака мотивов, связанных у него с детством и Рождеством. Шестая строфа комбинацией мотивов бурана, городских дворов, детских игр отсылает к стихотворению «Про эти стихи» с их рождественским мотивом: «галчонком глянет Рождество» (1, 115). Этот чуть намевившийся мотив подхватывается в следующей седьмой строфе, где выющиеся снежинки уподобляются *канители*, т.е. мишуре, традиционному украшению рождественских елок. Сравните в «Вальсе со слезой» строки о рождественской ели: «Как я люблю ее в первые дни / Только что из лесу или с метели! / Ветки неловкости не одолели. / Нитки ленивые, без суетни, / Медленно переливая на теле, / Виснут серебряною *канителью*» (2, 114). Далее в развертывании текста появляются мандарины – также обычный в бытовой культуре и у Пастернака индекс Рождества и Нового года. Сравните в стихотворении «Заместительница» строчки: «Чтобы, комкая корку рукой, мандарина / Холодящие дольки глотать, торопясь / В опоясанный люстрой, позади, за гардиной, / Зал, испариной вальса запахший опять» (1, 135). Этот мотив далее перейдет в роман «Доктор Живаго», где на елке у Свентицких «холодящие дольки» мандарина будет торопясь глотать Тоня, а мандариновый аромат ее платка пробудит волну влюбленности у Юрия Живаго. В связи с рождественской темой важно напомнить, что в стихотворении о Тифлисе присутствует подспудная связь с Блоком, творчество которого будет впоследствии осознано Пастернаком как «явление Рождества в русской жизни» (4, 82).

Настоящая зима у Пастернака, наступающая нас в Тифлисе, это зима из прошлого с Рождеством и елкой, детскими праздниками и легкой влюбленностью. Это зима из другого, уничтоженного революцией мира, главным свойством которого была органичность. Это было время,

писал Пастернак в 1941 г. в письме к О.М. Фрейденберг, когда «естественно развивавшаяся деятельность человека наполняла жизнь, как растительный мир – пространство, когда все передвигались и каждый существовал для того, чтоб отличаться от другого» (9, 210, 211). В том же письме он назовет время своего детства «несхлестическим» в противовес характеру советской современности. Толчком к этим размышлениям стали занятия по разбору набросков и эскизов отца. Они живо напомнили иной строй существования, во всем противоположный времени торжества схемы, плана, теории над живой жизнью. Довоенное детство и юность из 1936 г. предстали «краем лимонных рощ в цвету» из песни Миньоны.

Соображения в пользу подспудного рождественско-новогоднего характера или плана этого стихотворения поддерживаются историческими обстоятельствами. Наступление нового 1936 г. в Советском союзе впервые после долгого перерыва встречали с изгнанной из быта елкой. 28 декабря 1935 г. в «Правде» появилась статья П.Постышева, где партийный сановник настоятельно рекомендовал советской бюрократии организовать для детей «хорошую советскую елку во всех городах и колхозах» [Душечкина 2003]⁵. Возвращение новогодней елки после того, как она в качестве пережитка была изгнана из обихода праздничных ритуалов, воспринималось тогда как симптом изменений. Пастернак, как и многие другие, встречал 1936 г. с большими ожиданиями на либерализацию режима, на возвращение к нормальной жизни. Была обещана конституция. Но надежды оказались эфемерными. 1936 г. для Пастернака стал годом рубежа в его отношениях с властью.

Отнюдь не случайно и то, что сон о рождественском детстве как образе исчезнувшего органического мира «приснился» Пастернаку в Тифлисе. Его поездки на Урал, в Челябинск (1931) и Свердловск (1932) перемежались с поездками в Грузию (1931, 1933). Тогда в его ментальной географии сложилась важная геопозитическая оппозиция: Урал vs. Грузия (Тифлис).

Побывав на челябинских и свердловских «полуазиатских» пустырях, изрытых котлованами будущих циклопических сооружений, столкнувшись с кафкианской бестолковщиной жизни, полуустроенной на новый лад, Пастернак воочию увидел глубину разрыва России с собственной традицией, с органической непрерывностью сложившейся когда-то жизни, ее строем и ладом. Из Свердловска 30 июля 1932 г. он писал Паоло Яшвили, что в «*тоске по русской культуре*» (8, 612) вспоминает Грузию как «страну, удиви-

тельным образом не испытывающую перерыва в своем существовании, страну, еще и теперь оставшуюся на земле и не унесенную в сферу совершенной абстракции, страну неотсроченной краски и ежесуточной действительности, как бы велики не были ее нынешние лишения» (8, 612). В таком вот историческом и метафизическом свете была увидена и понята Грузия на советском Урале.

Впечатления эти не изменились и во время поездки в Тифлис в ноябре 1933 г. В Тифлисе были те же, что и в Москве, неурядицы советского быта – «по-прежнему ничего нигде не достать, по-прежнему все дико дорого». Но сохранилось главное: «по-прежнему европейский налет на городе и всем здешнем». В Тифлисе было «видно, что дома и улицы для живых людей. А не для призраков или формул», как в планах генеральной реконструкции Москвы (8, 690).

С учетом сказанного становится понятным, почему стихотворение о зимнем Тифлисе Пастернак включил в цикл «Художник». В других стихотворениях цикла мысли о художнике и творчестве представлены эксплицитно. Художник здесь предстает его отношениями с временем («Мне по душе строптивый норв...»), в его уверенности в посмертной судьбе и славе («Он встает. Века. Гелаты...»), наконец, в состоянии творчества («Скромный дом, но рюмка рому...»), где создание стихов уподоблено металлургическому или алхимическому процессу. В стихотворении о зимнем Тифлисе мы находим описание творческого процесса, который спроецирован вовне – овеществлен в городском интерьере. Таким образом, стихотворение «Как-то в сумерки Тифлиса...» оказывается декларацией Пастернака о силе искусства.

Свои знаменские стихи 1936 г. Пастернак характеризовал как «плохие и риторичные» (11, 172), даже «ерундовые» (9, 76), но вряд ли стоит придавать этим самооценкам существенное значение. Отзывать о своих стихах в уничижительном тоне было для него обычным делом. В 1930-е гг. – особенно. Как художника Пастернака все больше занимала мысль о большой прозе. Но рассматривая свои знаменские стихи как высказывание, Пастернак придавал им серьезное значение. «Все сделано ради того, чтобы высказаться» (11, 172) – так, согласно дневнику А.Тарасенкова, оценил Пастернак подборку, переданную в «Знамя». Эта реплика прозвучала накануне его решительного и наделавшего много шуму выступления на «дискуссии» о формализме 13 марта 1936 г.

Чуть позднее, в письме Тициану Табидзе от 8 апреля 1936 г., Пастернак выразился в духе ска-

занного ранее Тарасенкову еще более решительно. В этом письме он делился ощущением, что для него начинается новый этап в творчестве. В связи с этим, касаясь знаменских стихов, Пастернак заметил, что будущее его развитие пойдет «по другой линии». В стихах «Знамени» – «один лишь холостой взрыв, пустая голословность, выход недоумению» (9, 76). «Холостой», «пустая», но все же в интенции – и это здесь главное – «взрыв» и «выход недоумению». Иными словами, знаменские стихи Пастернак расценивал как принципиальную поэтологическую декларацию, выражение позиции верности высокому иррациональному пониманию искусства и верности миру органического исторического развития.

Ну а ключом к поэтологическому плану текста оказывается киноцитата. Во-первых, она активизирует слой имплицитных значений, формирующих поэтологическое высказывание. Во-вторых, киноцитата вводит стихотворения в яркий интертекст, обогащающий содержательный план текста. Анализ стихотворения подтверждает, что кинематографические претексты, как это на материале романа «Доктор Живаго» показал И.П.Смирнов [Смирнов 2008], могли играть в поэтике Пастернака более существенную роль, чем принято думать.

Примечания

¹ Здесь и в дальнейшем все тексты Пастернака цитируются с указанием тома и страниц в круглых скобках по изданию: [Пастернак 2005].

² Ср.: «Июльской ночью слободы – / Чудно белокуры /<...>/ Блещут, дышат радостью, / Обдают сияньем...» (1, 130); «И прядью белокурой / Озарены...» (4, 536). Таким индивидуальным восприятием «белокурости» объясняется неожиданное уподобление ее жару и сиянию золотых монет: «И в ландыша жар погружались глаза / Как скряги рука / В волоса сундука, / В белокурые тысячи английских гиней» (2, 209).

³ Не исключено, что актуализация мотива кино в связи с описанием зимнего Тифлиса мотивирована биографически. Просмотр кинофильмов входил в программу поездки в Грузию в ноябре 1933 г.: «Вчера были на киносеансе в поезде. <...> руководитель этого вагона-клуба <...> очень неплохой пианист (сопровождал киносеанс и играл на пианино)» (З.Н.Нейгауз 14 ноября 1933 г.) (8, 689).

⁴ В теме модистки Пастернаку были близки аспекты женственности. Кстати заметить, он разбирался в женской моде. В «Спекторском»: «Знакомился я с новостями мод / И узнавал о Конраде и Прусте». Платья, перчатки, вуали,

муфты, шляпы, ботики, какие-то детали одежды, аксессуары нередко сопровождают женские образы его стихов. Пастернак хорошо чувствовал поэтику и эротические флюиды женского гардероба. Примеры в стихах многочисленны. Например: «Где и ты, вуаль зашпилив, / Шляпу шпилькой заколов <...> Котик лайкой застегнув, / Темной рысью в серых ботах / Машешь муфтой в море муфт» (1, 197). Уже не раз было замечено, что женщина у Пастернака, как правило, связана с мотивами ткани. Из бытовых подробностей уместно вспомнить, что поездка Пастернака в Париж в июле 1935 г. сопровождалась неустанным (и вызывающим недоумение окружающих) поиском платьев и других предметов гардероба для красавицы Зинаиды Нейгауз.

⁵ Е.В.Душечкина точно сформулировала атмосферу эмоционального шока, с которым была воспринята небольшая заметка П.Постышева: «Сейчас трудно себе представить те чувства (радости, недоумения, настороженности, растерянности), которые <...> должна была вызвать у читателей эта заметка. За несколько дней до наступления Нового года главная газета страны <...> вдруг не только разрешает, но *рекомендует* устройство елок в детских учреждениях, что на языке тех лет означало *повеление, приказ*. <...> Елка, на которую со второй половины 1920-х годов был наложен запрет как на “дикарский” и “поповский” обычай; елка, с которой яростно боролась пресса, называя ее “религиозным хламом”, “религиозным дурманом” и “глупым делом”; елка, про которую писали, что именно с нее “начинается религиозность детей”, – вдруг была не только разрешена, но настоятельно *рекомендована*» [Душечкина 2003].

Список литературы

Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т.3. 714 с.

Душечкина Е. В. Легенда о человеке, подарившем елку советским детям // Отечественные записки. 2003. №1. URL: <http://www.strana-oz.ru/?numid=10&article=36>. (дата обращения: 12.01.2013).

Зоркая Н. «Я делаю ставку на актера». Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. С.186–214.

Кукулина А. Необязательный воздух. Борис Барнет и Жан Ренуар // Киноведческие записки. 2000. №46. С.348–366.

Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2005.

Пастернак Б. Несколько стихотворений // Знамя. 1936. №4. С.3–11.

Смирнов И.П. «Доктор Живаго» в его отношении к киноискусству // *Любовь пространства... Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака.* М., 2008. С.319–350.

Чудакова М.О. Русская литература XX века. Проблема границ предмета изучения // *Toronto*

Slavic Quarterly. 2006. №18. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/18/chudakova18.shtml>. (дата обращения: 10.11. 2012).

Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. 656 с.

**THE GIRL WITH A HATBOX IN THE DUSK OF TBILISI:
ON THE ROLE OF CINEMATIC CITATION IN THE POEM BY BORIS PASTERNAK**

Vladimir V. Abashev

Head of Journalism Department

Perm State National Research University

The article is devoted to the analysis of the poem “Kak-to v sumerki Tiflisa...” (1936) by Boris Pasternak in the context of his creative work of the 1930-s. Significant for the interpretation of the poem intertextual links to works by A. Blok and by B. Barnet, especially to the “heart” comedy “The Girl with a Hatbox” (1927) by the latter, are revealed. The semantics of the image of the “modiste” (the girl with a hatbox) is outlined as one of the emblematic figures of the mass culture of the 1920-1930-s. The intertext of Pasternak’s poem which has been elicited in the article allows to enhance its comprehension. A creative process, represented in the poem is projected outwards, i.e. objectified in the urban interior. In this way, the “landscape” poem proves to be Pasternak’s manifest of power and independence of art.

Key words: Soviet literature of the 1930-s; Pasternak; intermediality; cinematograph.