

УДК 81-13

UDC 81-13

СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ»

STRUCTURE OF THE LYRIC CYCLE «THE THEME WITH VARIATIONS» BY B. L. PASTERNAK

Ветошкина Зинаида Анатольевна
к. филол. н., доцент
Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар, Россия

Vetoshkina Zinaida Anatolievna
Cand. Philol. Sci., Associate Professor
Krasnodar State University of Culture and Arts, Krasnodar, Russia

В статье дается анализ лирического цикла Б. Л. Пастернака «Тема с вариациями». Представлены результаты изучения семантических полей поэтических текстов. Полученные данные полностью объясняют структуру ансамбля

The analysis of the lyric cycle «The Theme with Variations» by B. L. Pasternak has been reviewed in this paper. Results have been given of the study of the semantic fields of the poetic texts. The data obtained provide an exhaustive interpretation of the structure of the ensemble

Ключевые слова: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ, КАРТИНА МИРА, СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ, ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ, АНСАМБЛЬ

Keywords: POETIC TEXT, PICTURE OF THE WORLD, SEMANTIC FIELD, LYRIC CYCLE, ENSEMBLE

Многообразие циклических форм связано с закономерностями эволюции, динамики литературного процесса. Д. С. Лихачев, выдвинувший историческую концепцию системы жанров, говорил о том, что жанры в каждую эпоху выделяются в литературе под воздействием совокупности многих меняющихся факторов и составляют определенную систему, также подверженную изменениям (8). Преемственная историческая взаимосвязь циклических форм прослеживается в работах Н. М. Дарвина, Л. В. Спроге, И. В. Фоменко (5; 13; 16).

Поэтический цикл «Тема с вариациями» Б. Л. Пастернака является фрагментом его книги стихов «Темы и вариации», он был написан в 1918 г., когда русская поэзия переживала один из наиболее интересных и драматичных периодов своего существования. Считая искусство последней трети XIX века «упадническим», «кризисным», новые художники провозглашали смелые идеи, которые, по их мнению, отражали веяния наступающего века. Так, А. А. Блок писал: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом»... Так же, как неразлучимы в

России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (2, 175 – 176). Говоря о русском искусстве конца XIX – начала XX вв., Л. В. Спроге отмечает: «Параллельно с ломкой и переориентацией «старых» методов и жанров ... идет поиск новых и процесс обновления традиционных форм художественного воспроизведения. Ярким примером такого движения является *циклообразование* в творчестве русских символистов» (13, 4). Однако эксперименты с циклическими формами ставили не только символисты. Достаточно вспомнить поэтические циклы А. А. Ахматовой, С. Е. Есенина, В. В. Маяковского и др. Б. Л. Пастернак, будучи в самой гуще литературной жизни своего времени, не мог не «впитать» опыт своих предшественников и собратьев по перу. Кроме того, помимо поэзии, он был профессиональным музыкантом, композитором, серьезно занимался философией, и его творчество, таким образом, вполне соответствовало популярной тогда идее синтеза искусств. И цикл «Тема с вариациями» данные особенности отражает в полной мере.

Для того чтобы оценить структуру данной циклической формы и определить ее разновидность, проведем анализ лексики данного произведения, а также проследим взаимодействие текстовых семантических полей, на основании чего определим доминанты и выявим отношения между ними. Анализ словаря стихотворений, принадлежащих одному циклу, позволяет выявить единицы, которые, «выделяясь по частоте употребления в тексте, в то же время выражают наиболее значимые для этого текста понятия» (15, 13). Такие слова образуют «тематические поля», которые применительно к конкретному художественному тексту обычно называют «текстовыми семантическими полями» (ТСП), определяя данный термин следующим образом:

«Значение... термина *текстовое семантическое поле* (далее – ТСП) отличается от приведённых [определений семантического поля. – З. В.] тем, что имеется в виду семантическое поле не языка вообще, а в границах одного текста. С одной стороны, объём ТСП ограничен по сравнению с объёмом соответствующего языкового поля, с другой – ТСП может включать в себя единицы, относящиеся к данному полю только в данном контексте» (14, 146). Под семантическим полем обычно понимается «иерархическая структура множества лексических единиц, объединённых общим (инвариантным) значением и отражающих в языке определённую понятийную сферу» (10, 58). Текстовые семантические поля, свойственные какому-либо циклу, могут иметь для его содержания большее или меньшее значение. Наиболее важные в идейном отношении текстовые семантические поля служат почвой для формирования *авторских концептов*.

При сопоставлении данных, полученных в результате анализа статистической структуры цикла с языковыми средствами лексического уровня – конкретными реализациями текстовых семантических полей – определяются соответствующие *доминанты* и *отношения между ними*, т. е. *структурный уровень художественного текста*. «Структурный подход требует различать в любом культурном феномене два уровня: 1) явный, или «поверхностный», данный в непосредственном наблюдении, и 2) неявный, или «глубинный», собственно структурный» (7, 17). Чтобы обнаружить смысл мифа об Эдипе «на синтагматической оси», К. Леви-Стросс распределил события по группам, найдя для каждой из них «общий знаменатель», т. е. инвариант и обнаружил, что неразрешимые противоречия, знаками которых являются «общие знаменатели», преодолеваются путём медиации. Такого рода структурный анализ, приложенный к циклическим формам и использующий в качестве «общих

знаменателей» (у К. Леви-Стросса – мифем) инвариантные базовые ТСП, позволяет выявить структуру цикла.

Уже название цикла «Тема с вариациями» дает основание для предположения, что он построен по законам музыкального произведения. В первом, ключевом, стихотворении «Тема», заявлены «лейтмотивы всех уровней» (17). Рассмотрим взаимодействие текстовых семантических полей, основу которых составляют существительные. Главные ТСП – «Пушкин» и «Море». Имя собственное «Пушкин» встречается только в этом стихотворении, во 2-й строке первой строфы, расширение же данного ТСП происходит следующим образом. Первая строфа: *Пушкин, плащ, шляпа, глаза*; вторая строфа: *точка, сфинкс*; третья строфа: *плащ, шляпа, сфинкс, губы*. В первой строфе Пушкин ещё не назван «сфинксом», он видит в сфинксе предка – и здесь вводится микро-ТСП «Пустыня», которое становится составной частью ТСП «Пушкин». В первой строфе ТСП «Пустыня», ещё самостоятельное, включает в себя семы: *сфинкс, плоскогубый хамит, пустыня, пески*. Во второй строфе *сфинкс* – это уже *Пушкин*, в третьей – тоже. Необходимо отметить неоднозначность образа *сфинкса* – это еще и «государства истукан»: «...Пушкин сталкивается со статуей, с ее вековой загадкой; но для него это не враг и не оппонент, а предок» (3, 180). Пятая строфа начинается так же, как и первая: «*Скала и иторм...*». Но дальше – не «Пушкин», а «*Играющий с эпохи Псамметиха / Углами скул пустыни детский смех...*» (11, 72). Здесь образы пустыни и поэта накладываются друг на друга; ТСП «Пустыня», ставшее уже составной частью ТСП «Пушкин», обогащается семьей «Псамметих», подчёркивающей древность «африканских корней» русского поэта. В конце стихотворения, таким образом, автор говорит не о внешнем облике Пушкина (*плащ, шляпа, глаза*), а о сокровенной черте его внутреннего мира («*самый странный, самый тихий... пустыни детский смех...*»), которая обыгрывается в дальнейшем в вариациях.

ТСП «Море» представлено семами: *шторм, прибой, [в осатаненье льющееся] пиво, гул, полыханье, пучина, шум, чад, медузы, сирены*. Необходимо отметить символическую значимость образа *сирены*, которая противопоставлена *сфинксу*. Сфинкс – представитель пустыни, сирена – моря, сфинкс мудр и молчалив, сирена в классической античности – «сладкоголосая, мудрая», создающая «своим пением величавую гармонию космоса» (9, 438). У Б. Л. Пастернака данный образ представляет собой контаминацию двух мифологических существ – сирены и русалки. «*Рыбий хвост*» и «*чешуя*» – атрибуты славянских русалок (6) и западноевропейских ундин, известных тем, что они «своим пением и красотой завлекают путников вглубь» (9, 549). Однако как в трактовке образа сфинкса, так и в изображении сирены-русалки Б. Л. Пастернак спорит с западными романтическими представлениями. Причём новое видит в мифологических существах именно Пушкин: в сфинксе – «*не домыслы в тупик / Поставленного грека, не загадку, / Но предка...*» (11, 71), в сирене – не экзотику, а причастность к тайнам вселенской гармонии:

Он чешуи не знает на сиренах,

И может ли поверить в рыбий хвост

Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных

Пил бившийся, как об лед, отблеск звёзд? (11, 72).

Мудрость сфинкса, неизменная с «эпохи Псамметиха», противопоставлена сиюминутной, трепетности, бьющейся, «*как об лед*» «*отблеска звёзд*», подаренной сиренами Пушкину.

Сфинкс, таким образом, превращается в стихотворении Б. Л. Пастернака в человека (африканского предка А. С. Пушкина), сирена также имеет человеческий облик. Отказ от мифологического, от романтических штампов, обращение к внешней простоте, обыденности образов при сохранении их глубинного значения очень важны для Б. Л. Пастернака как в контексте рассматриваемого цикла, посвящённого

личности А. С. Пушкина, так и в контексте его эстетических представлений.

Приведённая нами четвёртая строфа имеет большое значение также и для понимания взаимоотношения образов *Моря* и *Пушкина*. Если *Пустыня* представляет внутреннюю сущность поэта, то *Море* – внешний мир, от ближайшего окружения до Вселенной. В стихотворении «К морю», вдохновившем Б. Л. Пастернака (наряду с картиной И. Е. Репина и И. К. Айвазовского «Пушкин у Чёрного моря» – отсюда «и плащ и шляпа»), русский поэт прощается с Югом, с романтическими представлениями о «свободной стихии», включающими в себя и образы Наполеона и Байрона. В «Теме» Б. Л. Пастернака Пушкин расстается и с опосредованным – через западноевропейский романтизм – восприятием действительности и выходит на просторы Вселенной, чтобы непосредственно самому прикоснуться к её тайнам. *Море* – это и есть бесконечная Вселенная, несущая «солёный вкус / Туманностей», чьи духи – сирены – дарят сфинксу «отблеск звёзд». Н. Н. Вильмонт писал о Б. Л. Пастернаке: «Высшего напряжения его лирический дар, его поэтическая мысль достигает именно там, где он сгущает (дает в лирическом сгустке) как бы *весь мир...* вернее же – сообразно реальным возможностям искусства и человеческого мышления, – конечно, только *часть, частицу* непрозрачаемого целого...» (4, 107). Явное «расположение» *Моря* к *Пушкину* выражается в том, что оно помогает ему постигнуть тайны мира, любовно о нём заботится («*Прибой на сфинкса не жалеет свеч...*» (11, 71). Даже второстепенные детали подтверждают лейтмотив «любви» моря к поэту: «*Песок кругом заляпан / Сырыми поцелуями медуз*» (11, 71) (*Песок* – элемент ТСП «*Пустыня*» и, следовательно, «*Пушкин*»; *медузы* представляют ТСМ «*Море*»).

Таким образом, в стихотворении «Тема» намечена предварительная диспозиция: противопоставленные друг другу темы *Пустыни* и *Моря* как

внутреннее и внешнее; вечное, неизменное и мгновенное, меняющееся. Синтезом этих тем, как указывает Е. С. Хаев, является образ *Поэта*. Концентрация события в одном мгновении («сейчас») и в одной «точке» создаёт впечатление нарастающего напряжения, требующего разрешения, что подчёркивается контекстом ситуации – прощанием поэта с прежними идеалами в сочетании со стремлением угадать будущее (17).

Основные ТСП следующего стихотворения – вариации первой, «Оригинальной» – те же, но представлены они несколько иначе. Четыре первые строфы посвящены теме *Моря*. В четвёртой строфе появляется единственная сема, представляющая семантическое поле «*Пустыня*» – *песок*. Пятая и шестая строфы реализуют антитезу *Пушкин / Море*.

ТСП «*Море*» представлено наиболее разнообразно: *пена, штормы, выбросы, волны, утопленники, дым, фонтан, гребни, бешенство петель, грохот гроз, пиво, фосфат*. Семантическое поле «*Море*» может быть расширено до ТСП «*Пейзаж*». В рассматриваемом стихотворении сохраняется особенность, свойственная «Теме», – антропологический характер метафор, относящихся к пейзажу: «*усы обрывов, мысов, скал и кос, / Мелей и миль*», «*углы скул пустыни*» («Тема»), «*с пеной у рта <...> штормы*», «*якорям и портам, / и выбросам волн, и разбухшим / Утопленникам, и седым мосткам набивается в уши <...> дым*» («1. Оригинальная») (11, 72). Но изменился характер пространства: на смену неопределённости и космичности *обрывов, мысов, скал, кос, мелей и миль* приходит конкретность обжитых человеком берегов (хотя и на фоне первозданности *утёса, шабаша скал*): *якоря, порты, мостки*. В тексте встречаются географические названия: *трапезундские штормы* (указание на то, что это именно Чёрное море), *пильзенский дым* (намёк на чешский город, в котором производится знаменитое пиво).

Источники творчества Пушкина представлены как «*наследие кафров*» и «*царскосельский лицей*», т. е. вполне прозаично: автор

отказывается в этой вариации от мифологической символики. Однако в сопоставлении / противопоставлении *Пушкина* и *Моря* два этих явления максимально приближены, происходит слияние семантических полей: «*два бога*», «*два моря*», «*два дня в двух мирах, две древние драмы с двух сцен*». В конце стихотворения ситуация снова приобретает космические масштабы.

Итак, второе стихотворение цикла отличается конкретностью пейзажа, насыщенностью реалиями, отражающими жизнедеятельность человека. В тексте, за исключением двух последних четверостиший, отсутствуют указания на мифологию, Вселенную, вечность. Ситуация, заявленная в «Теме», перемещается из плана символического в план реалистический.

Следующая вариация, *вторая* «Подражательная», открывает ряд стихотворений (2-я – 4-я вариации), в которых наиболее полно – эксплицитно и имплицитно – представлены все пушкинские произведения, с которыми связан рассматриваемый цикл: «К морю», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Пророк», «Цыганы». Она отражает состояние мира и поэта в момент, предшествующий творчеству. Величие Пушкина подчёркивается цитатой из «Медного всадника», на которую неоднократно обращали внимание критики. Параллель между Пушкиным и Петром Первым очевидна. Застывшая на берегу Балтийского моря фигура Петра также выражает предельное напряжение всех творческих сил, необходимое для воплощения мечты в жизнь.

Пустыня и *Море* сливаются в шторме: «*Песком сгущённый, / Кровавился багровый вал*». До крайней степени обостряются противоречия в природе и в душе человека:

*Такой же гнев обуревал
Его, и, чем-то возмущённый,
Он злобу на себе срывал (11, 73).*

Значение существительных, относящихся к ТСП «Море», расширяется посредством связанных с ними глаголов, прилагательных и наречий (роль которых в данном стихотворении резко возрастает), придающих картине максимальную экспрессию. Результаты данных наблюдений представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Языковые средства, представляющие ТСП «Море»

| существительные | глаголы и глагольные формы | прилагательные | наречия |
|--|---|--|---------------------------------------|
| <i>шквал вал вид гребень смерч</i> | <i>кровавился</i> | <i>бешен багровый дик, бескрайний белогривый</i> | <i>вмиг, вовсе</i> |
| <i>сектор Земного шара рука снасти сумерки крушений вечера вид</i> | <i>погибал, качаясь, трубя, отчаясь, борясь, чтоб захлебнуться, сгинуть</i> <i>слепнущие</i> | <i>дик</i> <i>необоримая, дика</i> <i>сырые чёрные вольный, дик, суров</i> | <i>на редкость, на восхищенье</i> |

Образы «гибнущего» смерча, «слепнущих» снастей, «сумерек крушений», «чёрных вечеров» и т. п. отражают атмосферу взаимопроникновения элементов оппозиции бытие/небытие, которая сопутствует появлению на свет художественного произведения (в данном случае – романа «Евгений Онегин»):

... Его роман

Вставал из мглы, которой климат

Не в силах дать, которой зной

Прогнать не может никакой <...> (11, 73).

Вторая часть вариации резко отличается от первой. На смену бескрайним просторам, ставшим ареной действия грозных стихий, является степной ландшафт. ТСП *«Пейзаж»* в этой части включает как «растительные», так и «морские» компоненты: *чашиник, молочай, полынь, дрок, камыш, ирис, вихрь, рябь, ил, камень, дно, раковина, риф, кораллы, полип*. Поэт *спускается*, преодолевает «стихию» диких трав, затрудняющих шаг (и здесь – своего рода *море*: *«Дикий чашиник / Гремел ковшом, и через край / Бежала пена»* (11, 74)); *шквал* остался позади, но *«вихрь степной свистел в ушах»*. Пушкин снова наблюдает море, но уже не бушующую его поверхность, а *дно*. *Скала* превратилась в *камень*, на котором сидит поэт, вместо *шторма* – *рябь*.

Но «микроскопические» масштабы объектов наблюдения (*раковина, кораллы, полип*) не становятся причиной ослабления внимания поэта. «Драма», которая разыгрывается в мире, где «героиней» является раковина, помогает художнику разрешить волнующую его проблему: чтобы создать что-то новое, необходимо отказаться от прежних чувств, от *«сердечного шелеста»*. Только тогда можно достигнуть

Того счастливейшего всхлипа,

Что хлынул вон и создал риф,

Кораллам губы обагрив,

И замер на устах полипа (11, 74).

«*Счастливейший всхлип*» здесь – трансформация пушкинского образа слёз-«спутниц вдохновенья» (1, 240). Некоторые детали - *клинок ножа*, «обагрённые» *губы* наводят на мысль о «Пророке» А. С. Пушкина. В. С. Баевский пишет: «То, что получило развитие в вариации третьей, подготовлено во второй: здесь «Пророк» запрятан глубоко в подтекст, в третьей он выступает на поверхность» (1, 240). Далее автор статьи убедительно доказывает, что трансформация чувств Пушкина во второй

вариации Пастернака соответствует трансформации чувств пророка в одноимённом стихотворении русского поэта. (1, 240 – 241).

Итак, вторая вариация актуализирует тему *творчества* эксплицитно (изображение размышлений поэта об акте творения) и имплицитно (присутствие в тексте и в подтексте указаний на произведения А. С. Пушкина «К морю», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Пророк»). Намечается некая «подготовка» разрешения главного конфликта цикла – между *Пустыней* и *Морем*, вечностью и сиюминутностью, Западом и Востоком – посредством творчества поэта, а именно – актом создания «Пророка».

Вариация третья является и «геометрическим», и смысловым центром цикла – «это стихотворение посвящено одному мгновению пушкинской жизни <...>, в течение которого просыхает рукопись «Пророка» и высыхают «слёзы вдохновенья» на лице поэта» (17, 62). Первоначально автор дал ей название «Сакрокосмическая». Подробный анализ этого стихотворения приводится в статье Е. С. Хаева «Проблема композиции лирического цикла». Исследователь связывает особенности структуры языковых уровней стихотворения с его философским смыслом: «...высказывание сжимается, стремясь уложиться в регламент изображённого мига. Пространство, напротив, стремится к бесконечности, в тенденции это Вселенная... Введение мига пушкинской жизни в сакрокосмический ряд приводит понятие мига к противоположности – это мгновение и вечность одновременно» (17, 64).

Б. Л. Пастернак так изображает поэта во время написания «Пророка»: «*Заплывали губы / Голубой улыбкою пустыни*». Необычно здесь отнесение *голубого* цвета, а также глагола *плыть*, к улыбке *пустыни*. Как оксюморон воспринимается и дважды повторенное сочетание «*Плыли свечи*». Здесь, по нашему мнению, происходит слияние семантических полей «*Моря*» и «*Пустыни*».

Взаимодействие *Моря* и *Пустыни*, намеченное в предыдущей вариации, в рассматриваемом стихотворении достигает апогея и завершается победой *Пустыни* (хотя и немалой ценой – «И, казалось, стынет / Кровь колосса») – победой вечности над мгновением, творчества над мглою небытия:

В час отлива ночь пошла на убыль.

Море тронул ветерок с Марокко.

...

Плыли свечи. Черновик «Пророка»

Просыхал, и брезжил день на Ганге (11, 75).

Вариации 4 – 6 являются семантически удалёнными от смыслового центра цикла, хотя некоторые нити, связывающие их с «Темой» и вариациями 1 – 3, всё-таки прослеживаются. Так, в стихотворении «Облако. Звёзды. И сбоку...» (4-я вариация) продолжают звучать темы *Моря* и *Пустыни*. В «Цыганских красок достигал...» (5-я вариация) мы имеем дело только с темой *Моря*. Стихотворение «В степи охладевал закат...» (вариация 6-я) содержит образ *Степи* – трансформированной *Пустыни*. Называя 6-ю вариацию обратной, Е. С. Хаев отмечает, что с циклом её связывает мотив единства мига и вечности, выраженный в последних двух стихах: «Вероятно, именно обособленность стихотворения, его независимость от лейтмотивных линий цикла позволяет ему заново, иным путём воссоздать тот же образ и стать подлинным эпилогом цикла» (17, 67). Указывается также на то, что данные стихотворения связаны друг с другом благодаря аллюзии на «Цыган» А.С.Пушкина и общим местом действия, которым является Юг России.

Такой взгляд на проблему, несомненно, оправдан. Однако он позволяет оценить положение вещей только «со стороны» *текста*. Если же рассматривать структуру цикла с точки зрения *авторского замысла*, то включение именно этих стихотворений в цикл и именно в таком порядке

окажется более мотивированным: мы, по всей видимости, будем иметь дело с обратным развитием основной темы, с её «отражением».

Художественный мир 4-й вариации – это мир пушкинской поэмы «Цыганы» (рассматриваемое стихотворение принадлежит не только к группе «свободных» или «отражённых» вариаций [4 – 6-я], но и к группе вариаций «литературных» [3 – 5-я]). Указанная поэма была написана А. С. Пушкиным в южной ссылке – в отличие от всех упоминавшихся до этого произведений, которые были только задуманы им в тот период времени; т. е. она более реальна по отношению к моменту лейтмотивной ситуации «Прощание Пушкина с Чёрным морем», чем все остальные произведения («Пророк», «К морю», «Евгений Онегин», «Медный всадник»). Ближе к реальности и пространство, соответствующее последним трём вариациям, – места южной ссылки А.С.Пушкина, совпадающее с местами действия «Цыган».

Стихия цыганской вольной жизни включает, по нашему мнению, и элементы темы *Пустыня*, и элементы темы *Море*. Причём некоторые особенности образной системы свидетельствуют о высокой степени их взаимопроникновения: «Глубок / Месяц Земфирина ока: – / Жаркий бездонный белок»; «Лбы голубее олив» (11, 75). Голубой – цвет моря, оливы ассоциируются с югом, близостью пустыни.

Постепенно назревает конфликт: «Печёт, / Лунно, а кровь холодеет». И далее – констатация разных вариантов реакции главного героя на ситуацию: *ревность, мщенье, самоубийство, бегство*. И все они неприемлемы в той среде («свободной стихии»), в которой он оказался. В рамках условной эстетики романтизма невозможно разрешить возникшую проблему. Поэт осознаёт необходимость поиска новых художественных возможностей. Итак, 4-я вариация в какой-то мере показывает нам момент «послетворческий» – когда автор ощущает ограниченность

художественных средств, не позволяющих достичь разрешения противоречия в гармонию.

Лексика 5-й вариации подчёркнуто реалистическая, бытовая. ТСП «Пейзаж» включает семы: *тростник, виноград, кисти [виноградные], воробьи, чучела, гроздья*. В общем контексте цикла завершается процесс познания тайн вселенной: «*И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полёт, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье*» [выделено мной. – З. В.] (12, 385). ТСП «Море» представлено существительными: *рокот, море, берега, гравий, гребни, барашки, причалы, рассол, бечева, шторм, тошнота, шквал, гул*; а также глаголами: *мёр, мучил, мрело, гремели, осыпался, тошило, изрыгать, играли, бушевал, выворачивал, крепла, крепчала, раскатывался*. Географические названия (*Шабо, Кагул*) конкретизируют район побережья Чёрного моря, изображённый в стихотворении. Топонимы, характерные особенности морского пейзажа (*причалы, бечева*) позволяют сопоставить 5-ю вариацию с 1-й Оригинальной (сравни: *якоря, порты, мостки*). И, наконец, эти вариации симметричны друг другу относительно центра – стихотворения «Мчались звёзды. В море мылись мысы...»

Тема *Цыгане* явно звучит только в первой строке стихотворения – «*Цыганских красок достигал...*» (11, 76) – и представляется как нечто, не свойственное повседневной жизни, то, чего нужно «достигать», – как романтическая экзотика. В реальности же все намного обыденнее в «*краю воров и виноделов*»: прототипы героев поэмы угадываются в «*ворах*» и «*конокрадах*». Упоминание *Кагула* – аллюзия на пушкинскую поэму. Но в поэме «Цыганы» название этого озера ассоциируется с эпизодом измены Мариулы старому цыгану, в 5-й вариации Кагул – озеро в Молдавии, одна из реалий физического мира, в котором жил А. С. Пушкин в 1824 году.

Необходимо отметить особую роль мотива «*болезни*» в рассматриваемой вариации: поэт «*болел цингой*», «*тошило гребни*»,

«*шторма тошнота крепчала*». Впервые «болезнь» упоминается в «Теме»: «...*стоит и видит в Сфинксе... плоскогубого хамита, / как оспу перенесшего пески, / Изрытого, как оспою, пустыней...*» (11, 71). Только после болезни – трансформации – сфинкс способен на «*самый странный, самый тихий... пустыни детский смех*». Эта же тема намечена и в 1-й вариации: «...*и кого-то позвать / Срываются гребни, но тошно и / Страшно...*» (выделено мной. – З. В.). В контексте цикла, таким образом, болезнь – не только определённое состояние тела и духа, выражение крайней степени обострения противоречий, но и предвестник глобальных перемен.

Итак, сходство 5-й вариации с 1-й Оригинальной на лексическом уровне (реалистичность, конкретность деталей пейзажа, географические названия) позволяет нам предположить, что аналогично тому, как творческое противоречие, выраженное в 1-й вариации, разрешается в последующих 2-й и 3-й, противоречие 5-й вариации разрешится в последнем стихотворении цикла. Такое развитие внутреннего сюжета предвещает и тема «болезни», актуализирующаяся в рассматриваемой вариации с особой силой.

6-я вариация, эксплицитно в наименьшей степени связанная с другими стихотворениями цикла, не содержит ни элементов темы «*Море*», ни элементов темы «*Пустыня*». Во второй строфе актуализирована сема *ветер*. Но здесь это не шквал, не вихрь, а «*стреноженный и сонный ветер*». Интересна его функция:

И степь порою спрохвала

Волок, как цепь, как что-то третье,

Как выпавшие удила,

Стреноженный и сонный ветер (11, 76).

Характер ветра, как мы уже отмечали, изменился. Это не *самум* (3-я вариация) пустыни, не морской *шквал* (5-я вариация) – не экзотическая

стихия. «Стреноженный» самой действительностью, – это не ветер неудержимой романтической фантазии. Замечательно, что *волок* он *степь* «как что-то третье» – то есть не *Море* и не *Пустыню*. *Степь* лишена тех контрастов, которые присущи указанным природным явлениям. Для русского человека она – обычный фон его повседневной жизни. Постепенно «отступает» и тема «*Цыган*» как вольной стихии, опосредованно представленная в начале стихотворения через «*акцент*» «*языка*», «*звон уздечек*», образ коня, который угадывается в метафорическом изображении ветра. В этом смысле знаменательно выражение «*Истлела тряпок пестрота*», указывающее на «изношенность», неприменимость уже романтических принципов в искусстве.

Образ *кузнечика* является текстообразующим для последней вариации. В первой строфе кузнечик – насекомое, обитатель *степи*. Но относящееся к нему сравнение «*мечтательный, как ночь*», настраивает читателя на поэтизированное, в духе Дж. Китса, его восприятие (Б. Л. Пастернак перевел знаменитое стихотворение указанного английского поэта «Кузнечик и сверчок», в котором поэзия представлена как явление хоть и бессмертное, но крайне земное, обыденное: «*Кузнечик – вот виновник тех мелодий*» (11, 445); в указанном сравнении содержится также аллюзия на другое произведение Дж. Китса – «Ночь нежна»). В дальнейшем «собирается» «*стрекотать*» уже «*безмерный, / Уже, как песнь, безбрежный юг*» (11, 77). Можно сказать, что *сфинкс* «Темы» трансформировался здесь в *кузнечика*. «Микроскопические» масштабы *стрекотанья* кузнечика расширяются до бесконечности, достигая мировой гармонии звучания. На то, что это «та самая», ожидаемая, предваряемая болезнью, мелодия, указывают и следующие детали: мотив холода, охлаждения в момент творчества – «*захладев, как медь безмена*» [о юге] (вспомним сонное, мучительное оцепенение раковины после создания

рифа [2-я вариация], «стынущую» «*кровь колосса*» во время рождения «Пророка» [3-я вариация]), синий (голубой) цвет степи (пустыни), что опять-таки символизирует слияние *Моря* и *Пустыни* в творчестве: «*И засинел, уже безмерный... юг*» (сопоставим: «*Заплывали губы / голубой улыбкою пустыни*» [3-я вариация]), что возводит описываемую ситуацию к моменту создания «Пророка» [3-я вариация] и дальше – к «*самому странному*» «*пустыни детскому смеху*» [«Тема»].

Итак, новая песня должна родиться вдали от экзотического пейзажа, посреди степных просторов, овеваемых «сонным» ветром, без прикрас («*Истлела тряпок пестрота*») и резких контрастов (в противовес начальному «*Скала и шторм*»). И во всей своей обыденности, кажущейся незначительности эта песнь вбирает в себя все противоречия, все бездонные пропасти – пространственные и временные:

*И засинел, уже безмерный,
Уже, как песнь, безбрежный юг,
Чтоб перед этой песней дух
Невесть каких ночей, невесть
Каких стоянок перевесть* (11, 77).

Значительность заключительных строк данной вариации и всего цикла уже отмечалась исследователями:

*Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил* (11, 77).

Приведённые два последних стиха играют синтезирующую роль, объединяя последнюю вариацию цикла с «Темой», а также с кульминационной 3-й вариацией. Действительность задавала оппозицию и действительность же её помогает разрешить. Здесь необходимо отметить, что художественный метод, свойственный зрелому Пушкину, для Б. Л. Пастернака не только ступень в творческом развитии, а и эталон гениальности как умения в обыденном видеть сказочное.

Е. С. Хаев говорит о концентрической композиции цикла: «Три «строгих» вариации – ближайшее окружение «Темы». Другие три – свободные, образуют более широкий круг. Здесь, на периферии цикла, валентность текстов гораздо слабее, переакцентуация при соотнесении с большим контекстом очень сильна... На описанную выше концентрическую композицию накладывается другая, вытягивающая цикл в линию» (17, 66 – 67).

По нашему мнению, необходимо учитывать не только степень близости каждого стихотворения цикла к смысловому ядру и технические приёмы связи стихотворений друг с другом, но и рассмотреть «движение смысла» в заданной автором последовательности текстов – в реализации *синтагматических отношений*, а также выявить отношения *парадигматические*, что позволит смоделировать смысловую структуру цикла.

Схема синтагматических отношений элементов цикла Б. Л. Пастернака «Тема с вариациями» представлена в таблице 2:

Таблица 2 – Схема синтагматических отношений элементов цикла «Тема с вариациями»

| Стихотворение | Синтагматические отношения элементов |
|-----------------------------------|--|
| «Тема» | <ol style="list-style-type: none"> 1. Задана основная оппозиция цикла - Море/ Пустыня, которая может быть расшифрована как ряд частных оппозиций: <i>внешнее/внутреннее; сиюминутное/ вечное; изменчивое/ постоянное; холод/жар; Запад/Восток.</i> 2. Образ поэта предложен в качестве синтезирующего начала для указанных оппозиций. 3. Намечено «разрешение» противоречий в процессе творчества, т.е. в образе Пушкина выдвигается на первый план его функциональный аспект - способность творить. 4. Изменение пространственных и временных отношений в момент творения: Миг=Вечность; Точка=Вселенная. |
| 1-я вариация. Оригинальная | <ol style="list-style-type: none"> 1. Сохраняется основная оппозиция. 2. Акцентируется отношение <i>Море-Пушкин.</i> 3. Осуществляется переход от абстрактности к конкретности. Космос преобразуется в социум. |
| 2-я вариация. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Сохраняется основная оппозиция. |

| | |
|-----------------------|---|
| Подражательная | 2. Сохраняется акцент отношения <i>Море-Пушкин</i> . 3. Намечено взаимопроникновение стихий . 4. Актуализируется тема <i>Творчества</i> . |
| 3-я вариация | 1. Изображается Творчество как космический процесс. 2. Взаимодействие и слияние Моря и Пустыни. 3. Рождение рукописи «Пророка». |
| 4-я вариация | 1. Отражает мир художественного произведения (поэмы «Цыганы») 2. Синтез и трансформация оппозиций Море и Пустыня в новой «стихии» - Цыгане. 3. Намечен кризис романтического мировоззрения. |
| 5-я вариация | 1. Превращение места действия поэмы в место её написания. Соответственно - переход от романтического пафоса к реалистичности, конкретике деталей. 2. Снова актуализируется отношение Море - Пушкин. 3. Обострение противоречия между элементами новой оппозиции: романтический идеал / реалистическое мироощущение. 4. Акцентируется тема Болезни как трансформации. |
| 6-я вариация | 1. Замена оппозиции Море/Пустыня новым феноменом - Степь. 2. Постепенное «затухание» темы «Цыганы». 3. Разрешение оппозиции: романтический идеал / реалистическое мироощущение посредством рождения новой «Песни», являющейся репрезентантом темы «Творчество», т.е. процесс Творчества рассматривается в конкретной исторической обстановке. 4. Констатация пространственно-временного континуума, соответствующего творческому акту, что ставит знак равенства между решением конкретной художественной проблемы и событием космического масштаба. |

Проследив последовательное развитие и трансформацию основных тем и мотивов, получаем возможность сопоставить «абстрактные инварианты» и, рассмотрев *парадигматические отношения*, возникающие между ними, получить структурную модель текста.

Таким образом, цикл «Тема с вариациями» можно представить в виде *модели разрешения в две ступени противоречий в творчестве Поэта*. В первой половине цикла *Творчество* предстаёт как процесс гармонического слияния оппозиций философского характера (*внешнее/внутреннее; сиюминутное/вечное; изменчивое/постоянное; холод/жар; Запад/Восток*); во второй половине цикла решается более

частная проблема – проблема рождения нового художественного метода посредством разрешения оппозиции *романтический идеал / реалистическое мироощущение*. Вторая часть цикла, таким образом, сама является вариацией первой части.

Данная модель позволяет установить характер смысловых взаимосвязей между отдельными текстами цикла. Анализ синтагматических и парадигматических отношений показывает, что все основные смысловые инварианты (основная оппозиция – противопоставление явлений реальности; образ поэта как синтезирующее начало; снятие оппозиции при слиянии стихий в процессе творчества; изменение во время творческого акта пространственно-временного континуума) содержатся в первом стихотворении цикла. В вариациях мы имеем дело с их трансформациями: в 1-й – конкретизация ситуации; во 2-й – акцент на размышлении о процессе творчества; в 3-й – акцент уже непосредственно на творческом акте; в 4-й – трансформация основной оппозиции (противоборство стихий) в её вариант (конфликт двух художественных мироощущений); в 5-й – обострение видоизменённого конфликта, в 6-й – разрешение конфликта, акцент снова на теме творчества. В целом на всех уровнях наблюдается движение смысла от абстрактного, символического – к конкретному, частному, от романтической экзотики – к реализму. Однако и диспозиция, и основной конфликт, и перспектива его разрешения содержатся в явной или в скрытой форме в каждом стихотворении, т. е. мы наблюдаем **одновременное «звучание» инвариантов**. Такой характер взаимодействия элементов цикла можно назвать **ансамблевым**, а цикл «Тема с вариациями» – **ансамблем**.

Литература

1. Баевский В. С. Пушкин и Пастернак. К постановке проблемы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. Т. 48. № 3. С. 231 – 243.
2. Блок А. А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч. М., 1962. Т. 6. С. 175 – 176.
3. Быков Д. Л. Борис Пастернак. М., 2007. 893 с.
4. Вильмонт Н. Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. СПб.; М., 2005. 368 с.
5. Дарвин М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы. Дис... докт. филол. наук. Кемерово, 1995. 348 с.
6. Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесова книга. Саратов, 1993. 320 с.
7. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиологии) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 3 – 48.
8. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lihachev.ru/nauka/literature/biblio/1917>
9. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М., 1992. Т.2. 719 с.
10. Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Караулова. М., 1998. 703 с.
11. Пастернак Б. Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990. 544 с.
12. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т.1. М., 1985. 735 с.
13. Спроге Л. В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов. Дис... канд. филол. наук. Рига, 1988. 174 с.
14. Суханова И. А. Интертекстуальные связи в романе Б. Л.Пастернака «Доктор Живаго». Дис... канд. филол. наук. Ярославль, 1998.
15. Утков Г.Н. Лексико-статистический анализ повести И.А.Бунина «Антоновские яблоки» // Филология-Philologica. 1996. №10. С. 12 – 14.
16. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла // Филологические науки. 1982. № 4. С. 37 – 43.
17. Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 56 – 68.