

ANNA MAJMIESKUŁOW

WSP w Bydgoszczy

СТИХОТВОРЕНИЕ ПАСТЕРНАКА "СЕСТРА МОЯ - ЖИЗНЬ И СЕГОДНЯ В РАЗ-
ЛИВЕ ..."

"Но заводит порою глаза и при
быстро поднимающейся температуре
крови слышать, как мах за махом
/.../ начинает ширять и шуметь
по сознанию отраженная стенопись
какой-то нездешней, несущейся
мимо и вечно весенней грозы, это
уже чистое, это во всяком случае
чистейшее безумье!"

/Пастернак 1982: 113/

* * *

- | | | |
|---|----|---|
| | 1 | Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе |
| 1 | 2 | Расшиблась весенним дождем обо всех, |
| | 3 | Но люди в брелоках высоко брюзгливы |
| | 4 | И вежливо жалят, как змеи в овсе. |
| | 5 | У старших на это свои есть резоны. |
| 2 | 6 | Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, |
| | 7 | Что в грóзу лиловы глаза и газоны |
| | 8 | И пахнет сыррой резедой горизонт. |
| | 9 | Что в мае, когда поездов расписание |
| 3 | 10 | Камышинской веткой читаешь в пути, |
| | 11 | Оно грандиозней святого писанья, |
| | 12 | Хотя его сызнава все перечти. |

- 4 13 Что только закат озарит хуторянок,
14 Толпой теснящихся на полотне,
15 Я слышу, что это не тот полустанок,
16 И солнце, садясь, соболезнает мне.
- 5 17 И в третий плеснув, уплывает звоночек
18 Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
19 Под шторку несет обгорающей ночью,
20 И рушится степь со ступенек к звезде.
- 6 21 Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
22 И фата-морганой любимая спит
23 Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
24 Вагонными дверцами сыплет в степи.

/Пастернак 1965: 112-113/

Стоящее в позиции заглавия произведения всегда воспринимается как окончательный и самый универсальный смысл этого произведения. Однако, с точки зрения заданной читателю последовательности текста, сам по себе смысл заглавия далеко не эксплицитен – оно по началу читается только в диапазоне общеязыковой семантики и неких вызываемых им, общекультурных коннотаций /последнее, естественно, зависит от образованности, начитанности и рпознавательных способностей читателя/. Раскрытие же фактического, так сказать, авторского смысла заглавия ожидается от текста произведения: текст ставится в позицию расшифровки заданной заглавием формулы. Как правило, текст повторяет заглавный мотив то в виде, скажем, имени персонажа /типа "Анна Каренина" и героиня Анна Каренина/, то в виде атрибута /"Чайка" и чучело чайки/, то в виде некоего речения /"Лысая певичка" и случайные слова про лысую певичку в реплике одного из персонажей пьесы/, то в виде заглавия главы произведе-

ния или отдельного текста /новеллы, стихотворения/ - в случае циклических или сборниковых образований. Во всех этих случаях подаватель и носитель заглавного именованья воспринимается и как эксплананс заглавия, и как содержательная /смысловая, этическая, идеологическая, эстетическая и т.д./ программа всего целого. Поэтому стихотворение "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе ...", дав Пастернаковскому сборнику 1922 года "Сестра моя - жизнь. Лето 1917 года" свои инициальные слова в роли отправного заглавия, уже самопроизвольно стоит в позиции не только основного эксплананса заглавия сборника, но и его программы и, видимо, программы разных аспектов сборника - от мировоззренческих по эстетические, вплоть до чисто композиционных.

Так, в композиционном отношении стихотворением как таковым в "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе ..." могут считаться всего лишь два первых или - самое большее - пять-шесть стихов, тогда как остальные стихи - перерасказ. Они исходят не от "Я", а от "людей в брелоках". При этом говоримое "людьми в брелоках" /за исключением стиха 5: "Бесспорно, бесспорно смешон твой резон"/ не прямая речь и не их "суждения", а речь косвенная, излагающая содержание "резона" "Я": "/смешон твой/ резон, Что Что Что ... ". Иначе: стихи 6-16 /если и вовсе не 6-24/ являют собой чужое изложение, чужой перерасказ, "резона" "Я".¹ Чем этот "резон" был до такого изложения, - другой вопрос. Это могли быть, например, не данные здесь стихи "Я" или же инициальный "дождь", т.е. "Сестра моя - жизнь и сегодня /.../ Расшиблась /.../ дождем /обо всех/".

Отсутствие собственного текста "Я", отсутствие собственного текста "людей в брелоках" и подача своего в чужом изложении, в

виде косвенной речи, упраздняют текст, т.е. план выражения, и сохраняют только содержание /смысл/ того не процитированного текста. Результат таков, что вместо текста /неких стихов/ дается здесь реализация мира того отсутствующего текста /стихов/. Само собой разумеется, что реализация стихотворной речи, как и реализация метафоры или вообще - тропов, ведет к фантастической, если и вовсе не абсурдной картине мира. Но, видимо, Пастернаку этот механизм реализации стихотворной картины мира нужен программно - как выход за пределы языка, в мир без плана выражения, к чистым 'семам' самого мира. Действительно, строфы 3-6 организованы по принципу постепенного проявления миром своего 'лика', по принципу все более отчетливой транспарантности /как на иконе/². Но об этом речь пойдет несколько позже. Теперь же отметим другой аспект программы данного стихотворения: уровень субъектно-объектных отношений и, в частности, отношений лирического "Я" и "жизни".

Пастернаковские поиски в этом направлении совпадают с общей тенденцией русской лирики начала XX века к снятию субъектно-объектных противопоставленностей, к синкретическому неразличению субъектов "я", "мы", "они" или их принципиальному соединению, а также "сложной игре интенциями и труднолокализуемыми в субъектном плане голосами "я" и его субституттов" /см. Бройтман 1988/. Уже в первой поэтической книге "Близнец в тучах" /1914/ Пастернак субституировал лирическое "Я" "близнецом" как двойником лирического субъекта, выражающим его раздвоенность: одна его ипостась "принадлежит миру, предстающему в непосредственных ощущениях, другая сливается с вечностью, с панхронным и безграничным мировым целым" /Смирнов 1972: 236/. Субъектный "неосинкретизм" /термин Бройтмана/; резюмируемый формулой "сестра моя - жизнь", имплицитно в этом контексте за счет меня мужского рода/пола жен-

ским сугубо Пастернаковские коннотации, связанные с семантемой 'женщина'.

Сама формула "сестра моя - жизнь" восходит к ряду пре-текстов, как проза А. Добролюбова /Дёринг-Смирнова и Смирнов 1982: 139-140/, "Кантика брата Солнца" или "Похвала творению" Франциска Ассизского /за любезную подсказку автор благодарит И.П. Смирнова/, стихотворение Верлена "Va ton chemin sans plus t'inquiéter!..." /Баевский 1988: 138; там же см. выполненный им перевод стихотворения/, а также финал Чеховского "Вишневого сада" /указанием на который автор обязана Ежи Фарыно/.

Как термин родства, занимающий в таксономии имен и предикатов промежуточное положение /Степанов 1981: 267/, "сестра" именуется некий синкретический субъект /"сестра/жизнь" и "Я"/'ее брат'/, сигнифицируя одновременно состояние "Я". В контексте семантики слова "жизнь" это состояние, дублируемое состоянием "сестры/жизни", получает смысл 'полноты проявления физических и духовных сил', поддерживаемый сдвоенностью приставки "раз" /"в РАЗливе РАСшиблась"/, выдающей значение 'высшей степени проявления какого-либо качества' Словарь 1981: 484 и 1983в: 582/. Атрибуция "сестры/жизни" "весенним дождем", не случайно венчающая эту полноту, также определяет две сферы: сферу природной жизни и сферу деятельности "Я". Ибо "дождь", как известно, являет в Пастернаковской системе центральный стихогенный мотив /ср., напр., программную параллель в стихотворении "Косых картин, летящих ливня ...": "Когда у них есть петля причина, Когда для ливня повод есть" или в "Волнах": "дождь моих пророчеств" - Пастернак 1965: 180 и 349/. Пастернаковский "дождь" - аналог библейской метафоры, соотносящей слово, речь, мысль,

а также самого носителя мысли и речи - с дождем /Щедровицкий 1988/.

В этом контексте предикатив "/сестра моя - жизнь/ /.../ расшиблась /.../ дождем обо всех", включающий в сугубо Пастернаковскую семантому 'разрушение, рассыпание, рассорение', смыкается со смыслом программной Пастернаковской декларации: "Цель творчества - самоотдача" /Пастернак 1965: 447; см. также стихотворения "Гамлет" и "Рассвет" из романа "Доктор Живаго"/. Тема же 'готовности к самоотдаче' реализует инвариантную Пастернаковскую тему "великолепие бытия", парадоксальным образом, как формулирует Жолковский, выражая ее через 'щедрую раздачу, растворение в окружающем мире' /Жолковский 1986: 232/. В этой связи отметим также, что акцентированностью приставки "раз" в словоформе "в разливе", о чем упоминалось выше, выделяется и морфонема 'ливня'.

Но "люди в брелоках/старшие", если учитывать всю парадигму адресации "дождя"/"Я"/'поэзии', отвечают 'недовольством/ехидностью/осмеянием' /"брюзжанием/змеиным жалением" и словом "смешон" как чужим словом в речи "Я", т.е. оценочным словом, исходящим от "людей в брелоках"/. Подверженность "дождя"/"Я" именно такой реакции позволяет, как полагаем, интерпретировать его положение среди других в контексте архетипической "инакости" поэта, как варианта человека трикстерной природы вообще /ср. Топоров 1988: 58/. Также в гипотетическом порядке сигнализируем возможную соотнесенность данного положения с Пастернаковским пониманием поэзии как "безумия без безумца" в его ранней эстетике /см. Флейшман 1977: 15, 48; см. предпоследний абзац настоящей статьи эпиграф/³

В связи с этим заметим, что экспликация "людей в брелоках" как "старших" /в стихе 5/, подчеркнутая на синтаксическом уровне

вынесенностью их в позицию субъекта предложения /"У старших на это свои есть резоны"/, задает тему "родового отчуждения", свойственную художественному сознанию авангардистов вообще /ср. Дёринг-Смирнова - Смирнов 1982: 105-106/⁴. Это же перекликается и с подмеченной Мариной Цветаевой увязанностью в творчестве Пастернака мотивов дождя и детства /ибо "каждый ребенок - дождепоклонник" - Цветаева 1984: 416/. Но тема 'спора поколений' подчеркнута отклоняется в речи "Я" /"Бесспорно, бесспорно ..."/, что позволяет ставить стихотворение в позицию литературного звена, прекращающего повторяемость столь традиционной в русской литературе темы, как исчерпавшей себя парадигмы /о понимании литературного произведения как "повтора прекращенного повтора" см. Смирнов 1987 и Faryno 1987d/.

С другой стороны, атрибутированность "людей" как "брелоками", с их метонимической связью с часами, так и "змеиным жалением", где "змеи" в контексте "брелоков" актуализируют культурные и мифологические коннотации, связанные со временем, включает их в тематическую парадигму "часов/часа" в сборнике "Сестра моя - жизнь" /см. стихотворения "Mein Liebchen, was willst du noch mehr?", "Распад", "Мучкап", "Мухи мучкапской чайной", "Лето", где этот мотив выражает особо 'уплотненное', как бы спрессованное до взрыва время, обращающееся во всех случаях 'предгрозовым' временем, 'разрешающимся' именно "грозой"/. Именно поэтому, как можно считать, "люди в брелоках" действуют в качестве некоего 'проявителя' содержания "дождевого" 'текста', его сущностной стороны. На речевом уровне это отражается, о чем говорилось выше в связи с композиционными особенностями текста стихотворения, в имплицитном обмене "Я" и "людей в брелоках" текстами-репликами,

в результате которого косвенная речь "Я" являет собой повторное изложение /переизложение/ сказанного им ранее. Если же принять, что в строфе 1 оно кодировалось /как 'поэзия' "Я"/ "дождем", то теперь, начиная со стиха 7, дается перевод "резона"/'поэзии'/"дождя" снова на язык 'текста'. При этом однако оказывается, что этот 'текст' самодешифруется как 'мир', причем с меной онтологического статуса, т.е. переходом в содержательно-сущностный, призванный эксплицировать субстанциальный аспект поэзии /в терминах Фарыно это мена плана выражения "чистым" планом содержания; ср. также: "Все или почти все сказано и увидено у Пастернака по крайней мере "дважды" /.../. Однако это вовсе не означает, что второе /и очередные/ 'речение' или 'обозрение' дублирует первое. Оно открывает в первом прежде не выявленную 'сущность'" - Фарыно 1988а: 288/.

Так, в качестве аргументов /"резона"/ "Я" приводятся элементы мира и его состояний, программно связанные в Пастернаковской системе с сущностью поэзии. На синтаксическом уровне это отражается в парадигме "что"-предложений, определяемых по характеру субъекта /в типологии Степанова 1981: 165, 168-169/ как "локус"-предложения с субъектом-временем: "в грозу" - "в мае" - и, если трансформировать следующий по этой же модели, - "в закат", конституирующих онтологически сущностный мир поэзии как 'светописный'/'стенописно-транспарантный' и 'неписанный'.

Состояние мира "в грозу" предцируется "лиловым" /цвето-светом/, связанным в поэтике Пастернака с семантикой 'рубежности, переходности, пограничности' вплоть до 'трансцендентности' и 'сакральности', ср.: /о приближении грозы/: "И слышно: гам ученья там, Глухой, лиловый, отдаленный"; "О место свиданья малины с гро-

зой, Где, в тучи рогами лишайника тычась, Горят, одуряя наш мозг молодой, Лиловне топи угасших язычеств" /Пастернак 1965: 94, 182/ и в "Докторе Живаго": "чернолиловый жар надвинувшейся весны"; "темнофиолетовый жар приближающегося праздника"; "лиловый, фиолетовый, цвет церковного, особо торжественного облачения, цвет нераспустившейся сирени" Пастернак 1959: 367, 364/; в стихотворении "Я вишу на пере у творца Крупной каплей лилового лоска..." "лиловый" является двойным знаком творчества: Божеского и поэтического. В этом семантическом контексте 'освященность' "глаз" и "газонов" "лиловым" выдает смысл 'освященности', антиципируя мотив "святого писания", уступающий - на ценностно-оценочной шкале "Я"- 'поэта' - 'святости' поэтического, о чем пойдет речь ниже.

С другой стороны, мотив 'грозовой зарницы' функционирует в поэтике Пастернака наподобие 'моментальной фотографии', ср.: "Сто слепящих фотографий Ночью снял на память гром"; "Удар того же грома копию Мне свел с каких-то незнакомцев. Он свел ее с их губ, с их лацканов, С их туловищ и туалетов, В их лицах было что-то адское, Их цвет был светло-фиолетов /.../ В ту ночь я жил в Москве и в частности Не ждал известий от бесценной, Когда порыв зарниц негаснущих Прибил к стене мне эту сцену" /Пастернак 1965: 148, 194/. Грозовая "стенописность" соотносится в разбираемом стихотворении с "горизонтом", актуализируя в нем смысл 'экрана' /этимологически "горизонт" восходит к греческому "ограничиваю" - Фасмер 1986а: 441/, на который проецируются "глаза" и "газоны". По этому же принципу на "горизонт" спроецирован и 'запах' "сырой резеды".

Этимология названия "резеда", восходящая к лат. *resedare* - 'исцелять', актуализирует в мотиве грозы/дождя сквозной Пастерна-

ковский смысл 'болезни/выздоровления', поддержанный определением запаха степных растений в "Зеркале" как запаха "сонных лекарств". А о заглавном "дожде" /из стихотворения в том же сборнике/ говорится: "И вдруг пахнуло выпиской Из тысячи больниц"; в стихотворении же "Любимая - жуть! Когда любит поэт ...": "И всем, чем дышалось оврагам века, Всей тьмой ботанической ризницы Пахнёт по тифозной тоске тюфяка И хаосом зарослей брызнется"/. Это позволяет также актуализировать в "сестре" сему 'сестра милосердия' /эксплицитную в стихотворении "Еще более душный рассвет"/, а в ее приложении - "жизни" - сему 'животворности', 'заживления /ран/, заживания'. Если же учесть, что "Сестра" являет собой пространенное в России речное название /Фасмер 1987а: 612-613/, а выражение "вода заживает" в народной речи славян относится именно к весеннему половодью /Афанасьев 1982: 434/, то Пастернаковский инициальный стих "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе ..." выдает в семантическом отношении сплошную эквиваленцию.

Сказанное позволяет соотносить "сестру/жизнь" также и со славянской мифологической богиней весны - Живой, языческие же коннотации "грозы" поддержаны у Пастернака параллелью к "лиловым глазам и газонам" из стихотворения "Наша гроза": "Гроза, как жрец, сожгла сирень И дымом жертвенным застлала Глаза и тучи". Возможно, это и составляет один из контекстов, в котором "поездов расписание" /из следующей строфы/ - "грандиозней святого писанья", тем более что "майский" локус связан у славян с чувствованиями "дающей жизнь" богини Живы /см. Афанасьев 1982: 434/: "Что в мае, когда поездов ...". Отметим попутно и любопытное наблюдение Ежи Фарыно /в сообщении автору/ насчет зашифрованности в предикате "грандиозней" кодирующей Бога квазиморфемы "дио" /deus, dies

Ее обособленность отчетлива также на инструментовочном уровне в контексте включенности в "ГРАНдиозНей" всего мотивного звукоряда: "РЕЗОН" - "ГРОЗу" - "ГЛАЗА и ГАЗОНЫ" - "сыРОй РЕЗЕдой" - "ГОРИ-ЗОНт".

Программный у Пастернака мотив поезда и железной дороги /ср. о "поэзии": "Ты - лето с местом в третьем классе, Ты - пригород, а не припев /.../ И в рельсовом витье двояся ..." - Пастернак 1965: 193/ не случайно трансформирован здесь - в аспекте сущностной экспликации поэзии - в "поездов расписание". Благодаря рифмовке со "святое писанье" приставка "раз" в "расписание" получает, по наблюдению Юрия Лотмана, семантическую самостоятельность, придающую "расписание" значение действия превосходной степени /типа "расхвалить"/, "и тогда естественно, что "РАСписание" грандиозней, чем просто "писание"" /Лотман 1970: 116-117/. С другой стороны, на этом фоне выделяется и морфема -пис-, заставляя вспомнить о Пастернаковской "формуле" поэзии как "отраженной стенописи". 'Текстовой' характер железной дороги дополнительно выражен удвоенностью в строфе глагола читать: "читаешь" и "перечти".

Задаваясь же вопросом почему даже "перечтение" священного писания уступает в системе "Я" 'чтению' "Камышинской ветки"/'ее графически разветвленной схемы' /железной дороги, ведущей на Камышин или - по мнению Ежи Фарыно в устном обсуждении статьи - из Камышина/, следует обратить внимание на семантическую двувалентность слова "ветка". Железнодорожное значение "ветки" как 'отдельной линии в системе железных дорог, отклоняющейся от основного пути' /Словарь 1983в: 582/ перекликается со свойственной Пастернаку вообще, здесь же пространственной 'уклонностью, мимостью, креном', ср.: "Закружимся вихрем /.../ И - мимо!"; "Лазурь забирая, нырком, ду-

шегубкой и - мимо ..."; "... тоже мечет взгляды Мимо ..." /Пастернак 1965: 180, 182, 187/, а также программные стихотворения разных лет: "Встреча", "Дорога", "Ночь". И в "Сестре ..." эта специальная 'уклонность' связана с явлением вхождения объекта, как показал Фарыно, в два разносемиотических пространства со сдвигом в онтологическом статусе /см. его работы: "Белая медведица - ольха - Мотовилиха ..." - в печати и статью в наст. сб.; там же о 'косящем' взгляде Евграфа Живаго/.

Второе значение "камышинской ветки" 'заражается' семантикой локуса "в мае", кодирующего "камышинскую" как 'майскую'. Это под-
держано постоянным мотивом "ветки/ветви" во всем сборнике "Сестра моя - жизнь". В свете же Пастернаковских трансязыковых связей, на которые обратил наше внимание Ежи Фарыно, омонимия латинских форм *virgo* /'девушка'/ и *virga* /'ветка, ветвь'/, шифрующая трансформацию "/сестра → сад ⇒/ девочка → ветка" в стихотворении "Девочка", также и в "камышинской ветке" вскрывает сему 'сестра/ жизнь'.⁵

Реализующий в строфе 4 семему 'уклонности/мимости', "не тот полустанок" перекликается со свойственным поэтике авангарда, катахрестически сбивающим с пути топосом /см. Дёринг-Смирнова - Смирнов 1982; а также разбор "Метели" Пастернака: Смирнов 1973/⁶. Сплетаясь с "соболезнующим" лирическому "Я" 'закатным' "солнцем", "не тот полустанок" как бы перенимает семантику "динамически переходного и перерождающего локуса", какой в Пастернаковской поэтике образует 'смерть' солнца /см. Фарыно 1987а/. На это указывает, в частности, выход впервые в тексте стихотворения в грамматическое 1-ое лицо субъекта "Я", связанный также с синтаксическим отрывом от пропозициональной установки /стих 6/ 4-го "что"

предложения: "Я слышу, что это не тот полустанок ..." /эксплицитное "слышу" получает возможность управлять новым "что"-придаточным/. Это сопрягается и с обретением "Я" 'высшей зречести', имплицитруемой уже на уровне этимологической общности слов 'заря, зарница, озарит' и 'взор, зрение' /о мотиве "глаза/ока" в поэтике Пастернака см. Фагуно 1988: 289-291/. Видение же "Я" 'озаренных закатом' "хуторянок, толпою теснящихся на полотне", где "полотно" может выдавать смысл 'экрана', на который спроецирован 'просвечивающий, прозрачный, транспарантный' образ, позволительно осмыслять в контексте особой Пастернаковской иконики, получившей освещение в работах Ежи Фарино /см. особенно: Фагуно 1989 а/. Что касается предложенного исследователем термина "транспарантный", то восходит он к фр. transparent - 'прозрачный', от. лат. transpareus - 'просвечивающий' и ср. лат. transporto - 'перемещать', и смыкается в его осмыслении с 'иконностью'. Для большей наглядности приведем пространные выдержки из романа "Доктор Живаго" /выражая Ежи Фарино признательность за указание примеров/:

"Низившееся послеобеденное солнце пронизывало его /лес - А.М./ сзади своими лучами. Листья пропускали солнечный свет и горели с изнанки зеленым огнем прозрачного бутылочного стекла. /.../ Огонь костра был разложен так, что приходился против солнца. Оно просвечивало сквозь прозрачное пламя, как сквозь зелень леса. /.../ Позванивая стеклянными крылышками, медленно проплывали по воздуху рябье и прозрачные, как лес и огонь, стрекозы.

Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зарей вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно жар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо, и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот эношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого,

и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем, и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразаться в такое же первоначальное подобие девочки. "Лара!" - закрыв глаза, полупештал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству" /Пастернак 1959: 400-401/.

И еще пример с эксплицитными для 'транспаранта' лексемами "плакат" и "полотнище", моделирующими в дождевой завесе иконное видение возлюбленной героя:

"... начал накрапывать дождь. Как перекинутый над городской улицей от дома к дому плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее" /там же, с. 428/.

Онтологическая 'смещенность' мира-"резона" "Я" подчеркивается и графической сдвинутостью 'вправо' анафорического "что" в стихе 15: "Я слышу, что это не тот полустанок", ассоциируемой в поэтике Пастернака вообще с поэзогенным началом, ср.: "Деревья, здания и храмы Нездешними казались, тамошними, В провале недоступной рамы. Они трехъярусным гекзаметром Смещались вправо по квадрату" /Пастернак 1965: 157-158/. Также пространство строфы 5 организовано по принципу 'скошенной кинетики': "Под шторку несет обгорающей ночью, И рушится степь со ступенек к звезде", повторяя устойчивую Пастернаковскую графему /и кинему/ "дождя", ср.: "За ними в бегстве слепли следом Косые капли"; "Косых картин, летящих ливня ..." /Пастернак 1965: 136, 152/.

'Водяная' предикация "звоночка" /"И в третий плеснув, уплыва-

ет звоночек Сплошным извиненьем ..."/ тоже переводится в ранг сущностной экспликации поэзии. На это указывает, во-первых, вербализация цифры "3", особо значимой в эстетике Пастернака как знак предела /см. хотя бы в эпистолярной аутоэксplikации: Пастернак - Фрейденберг 1988: 209/, а в культуре традиционно символизирующей "динамическую целостность" /Мифы 1988: 630-631/. Во-вторых, в контексте семемы 'предельности' в слове "извинение" актуализируется, по наблюдению Ежи Фарыно, смысл 'эксаустичности', 'исчерпанности', так сказать - 'из-звенения', аналогично "иссекновению", "исструению". Реализующаяся в слове "сплошным" семема 'предельности' - 'целиком, полностью, без исключения', распространяет свой смысл также на 'плеск /воды/' за счет 'водяного' ономатолеического - в контексте "Шлеснув - уШльвает" - элемента "пл". Так тоже кодирующее 'состояние' "звоночка" - "сплошное извинение", возвращается к "расшибленности" "сестры/жизни" "в разливе /.../ дождем обо всех", повторяя семантику 'предельности' и 'сокрушительности' "дождя". Но, в отличие от ^{этого} 'текстовой' невыявленности, 'мир' "звоночка" получает выход в текст; в прямую речь /"звоночка"/: "жалю, не здесь". И это еще более очевидно на фоне 'непрочитаемого' в отношении содержания - "жалят"/"людей в брелоках"/.

Обратный, рекуррентный, повтор-параллелизм "жалю" - "жалят", с общим на глубинно-этимологическом уровне семантическим основанием 'мучение, болезнь/смерть' /см. Фасмер 1986в: 34/, снова активизирует 'поездно-мимостный' локус "Я" как локус творческого 'умирания/воскресания'.⁸ На текстообразующем уровне данный повтор-параллелизм дешифрует таким образом атрибутированность "людей в брелоках" 'змеиным жалением' как именно 'дающих смерть, и дающих жизнь', если обратиться к общекультурным коннотациям

/см. хотя бы Bachelard 1975/. Также семема 'воды', являющая здесь как бы содержательно-сущностное начало 'звука' /"звоночка"/, подтверждаемое устойчивой Пастернаковской ассоциацией /ср.: "Трамвайные звякалки точно плескались в иллюминированном стекле. От них, как от колодцев, несло прохладой" - Пастернак 1982: 158/, выдает архетипическую символику, имплицитную как смерть, так и рождение /Eliade 1974/.

Ее специально-аксиологический отголосок можно усматривать в рифме "не здесь : к звезде", моделирующей выход "Я" в пространство "степи/сна/мечты". Сема 'нездешности' и 'беспредельности' заключена также в местоимении "где-то" /"... но спят где-то сладко"/, а отсутствующую в пространстве "Я" его "любимую" кодирует в заключительной строфе стихотворения "фата-моргана". Обозначая 'разновидность миража, при котором на горизонте возникают изображения предметов, лежащих за горизонтом, обычно сильно искаженные и быстро изменяющиеся' /Словарь 1984: 555/, "фата-моргана" являет собой экспликацию сущностной онтологии явлений в искусстве. В этой связи отметим ее отношение и к "горизонту/полотну", и к 'фотографичности' грозовой зарницы, возникающее за счет звуковой сближенности "фата-морганы" с 'фото-графией', а также палиндромного наличия слова 'гром' в "МОЕГана". Оно подддержано, впрочем, семантической соотнесенностью глагола "моргать" /с 3-кратным повтором в строфе: в "моргая", синонимическом "мигая" и омонимном "моргана"/ с 'молнией', а также 'глазом/оком' на основе сближаемости в народных представлениях "часто мелькающей зарницы, которая то озарит небо мгновенным блеском, то спрячется за темными тучами" с "мигающим глазом, который то взглянет,

то закроется веками; сравни: 'мигалы' - глаза, веки и 'мигать' - заступать свет и, говоря о молнии: сверкать"; "Малорусы называют зарницу - 'моргавкою' /от 'моргать'/ и, глядя на ее отблеск, говорят: "Моргни, моргни, моргавко!" /Афанасьев 1982: 66/. Значение 'сверкать' может быть выявлено также в "мигать" на основе его этимологического содержания /см. Фасмер 1986в: 618, 652/.

Так, "фата-морганана" не только переводит мотив "любимой" "Я" в семиотически высший в системе Пастернака 'фантомный' ранг /ср. парадигму "фата-морганна", эксплицирующую в сборнике "Сестра моя - жизнь" сущностный план явлений в статье Фарыно в наст. сб./, но и демонстрирует в финале стихотворения онтологический статус 'искусства' вообще. Аналогичную функцию, традиционную, впрочем, в литературе, выполняет "сон" /"спят", "спит"/, также удваивающий по принципу семиотической разноранговости изображенную действительность.

С этим связана и удвоенность самой мечтательно-сновидческой ситуации строфы: "Я" видит свою "любимую" "спящей" и 'мечтающей' /о нем?/ тоже во "сне"/'мечте', ибо "моргать" выдает на этимологической основе значение 'видения, грезы', "мигать" - 'спать, сон', а 'мечта' в народной речи есть 'видение, призрак, умопомрачение' /= "фата-морганна"/ /см. Фасмер 1986в: 618, 652/. В этом контексте глагол "сыплет" актуализует семантику 'качания, убаюкивания' /Фасмер 1986в: 818/, семантизирующую ритмическую структуру строфы /ср. лексические "двоицы" в функции ритмообразующего фактора: "мигая - моргая", "фата-морганной", "спят - спит", "плеча - по площадкам"/.

В мотивном соседстве "сна", "сердца", "дверц" и 'воды' "любимая" "Я" соотносится с библейской "сестрой" из "Песни Песней":

"Я сплю, а сердце мое бодрствует; в о т, голос моего возлюбленного, который стучится; "отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя! потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои - ночью влагою"" /Книга Песни Песней 5: 2/. Таким образом, библейский пре-текст /разработку терминов "претекста" и "посттекста" см. в Смирнов 1987/ дешифрует в семическом составе Пастернаковской "сестры" также сему 'возлюбленная, невеста'. Но кодируемая словом "сердце" любовная тема не получает традиционного выхода в описание имплицитруемых ею эмоций.¹⁰ Наоборот, их скрывает довольно загадочное образование: "... сердце, плеча по площадкам, Вагонными дверцами сыплет в степи". Выдаваемое глаголом "сыпать" значение 'скорости, быстроты' /Словарь 1984: 325-326; ср. также Пастернаковское употребление "сыпать" с таким значением в Пастернак 1982: 167/, объясняет сочетание с "вагонными дверцами" посредством сходного сюжетно-ситуативного контекста в поэтике Пастернака:

"Вагонный коридор швыряло из стороны в сторону /.../
Когда поезд с закруглений выходил на прямую, коридором
завладевал стройный, неподвижный сквозняк. Вслась на-
бегавшись и наготовавшись, дикие двери тамбуров и убор-
ных вытягивали крылья, и под гул возраставшей скорости
было удивительно чувствовать, что ты не то чтобы на тя-
ге, а попросту сам в числе тянущей птицы, с бравурой
Шумана в душе" /Пастернак 1982: 185/.

В обоих случаях наблюдаем мену местами физической причины действия /движения "вагонных дверц"/ и субъекта "Я"/"сердца". Эта "пересегментация" мира, свойственная художественным принципам авангарда в целом, "порождает в конкретных реализациях не только мотив исчезания /предмета, мира, самого "Я"/, но и мотив перерождения /трансформаций, метаморфоз/ и возрождения в иной ипо-

стаси. /.../ ... тот же механизм стоит и за периодическими распадами-возрождениями /именуемыми "вторым рождением"/ в мире Пастернака" /см. Фагуно 1989в: 14/.

В глаголе "сыплет" актуализуется в данном контексте значение 'рассыпания, распада', поддержанное рекуррентной соотносительностью с начальным "расшиблась", что дополнительно скрепляется параллелизмом стихов 2-24 /"Расшиблась весенним дождем обо всех" - "Вагонными дверцами сыплет в степи"/. Мотивной реализации Пастернаковской семантемы 'дробление' /см. Фагуно 1989в: 15, 17/ сопутствует в финале также 'распад' плана выражения, ибо предсцирование "сердца" и "вагонных дверц" глаголом "сыпать" лишает оба референта их объектного значения. Таким образом, 'распадение' проецируется на канал связи /акта коммуникации/. Если же учесть, что и "дверцы", и "сердце" кодируют семантику 'общения'¹¹ /"дверцы" в силу бытовой функциональности, а "сердце" - как "канал связи" "Я" с его "любимой", чем и мотивируется, впрочем, синекдохическая редуцированность "Я" до "сердца"¹²/, то можно говорить также об их "метапоэтичности" в структуре стихотворения. На это указывает и, как видно, семантическая невнятность выражения "сердце /.../ Вагонными дверцами сыплет в степи", ~~шифрующая~~ несомненно, прекращение коммуникации ради ее перевода в другой онтологический ранг, связанный, как правило, у авангардистов с выходом к исходной мироречевой инстанции.

Поэтому не случайна в финальной строфе сопряженность мотивов 'воды' /"плеча"/, с его "памятью" об инициальном "дожде", и "степи" с высокой семиотичностью этой лексемы как заключительной для текста стихотворения. "Степь" же выдает в поэтике Пастернака "космогонический" смысл, эксплицитный в стихотворении под таким же

/"Степь"/ заглавием, соотнесенным в сборнике со стихотворением "Сестра ..." по принципу "реализованности" 'свидания' "Я" и его "любимой", но также в "двоящемся", реально-степном и просвечивающем сквозь него, как одно в другом, 'морском' пространстве.

Возвращаясь же к проблеме прекращения коммуникации в связи с метапоэтической функцией как заключительного двустишия, так и всего стихотворения в целом, приведем в качестве Пастернаковской самоэксplikации отрывок из его прозы:

"Тут начинается дождь", - вывел Сережа /.../. Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой природе предназначенной воплощать однообразные, навязчиво-могучие движенья. /.../ Дождь был первой потребностью наброска, остановившей Сережу. /.../ Местами он выводил слова, которых нет в языке. Он оставлял их временно на бумаге, с тем, чтобы они потом навели его на более непосредственные протоки дождевой воды в разговорную речь, образовавшуюся от общенья восторга с обиходом" /Пастернак 1982: 177/.

Метаязыковая, точнее - метапоэтическая установка нарративного "Я" выявляется здесь именно в записывании "слов, которых нет в языке", т.е. в записывании их лишнего языкового выражения чистого 'содержания', сублимирующего состояние "Я" как "не- и вне-словесное". Но этот процесс определяется самим "Я" как: "временный", т.е. переходный и 'переводной'. В этом, думается, один из существеннейших смыслов Пастернаковской взаимообратимой трансформации "дождь" \Leftrightarrow "словесное творчество", эксплицируемой автоматическим стихотворением "Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе ..."¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данная композиция подтверждается моделью авангардного акта коммуникации, определенной Фарыно как "дешифровка", в которой отправитель /здесь: субъект "Я"/ ведет себя по правилам получателя /сообщения/. В результате этого "его круг референтов должен состоять, строго говоря, из готовых "чужих" сообщений, а "свои" /'внечужетекстовые'/ референты должны выдаваться за "чужие" или по крайней мере отчужденные. Оба варианта у авангардистов повсеместны" /Faryno 1989в: 35/. На синтаксическом уровне строфы 2 это выражается в разделении предикатных схем: вынесении модального предиката "бесспорно смешон" в "модальную рамку" /внешним показателем такого разделения является слово "что"/, или иначе: "пропозициональную установку", с разделением высказывания на "пропозициональную установку" и "пропозицию" /"что"-предложение/ связано "'расслоение" "Я" говорящего" на "Я" как подлежащее предложения, "Я" как субъект речи, наконец, на "Я" как внутреннее "Это", которое контролирует самого субъекта" /Степанов 1985: 217-218/. Эта речевая "отчуждаемость" реализуется в строфе также в местоимении "твой" /"твой резон"/, указывающем на восприятие субъектом речи себя самого со стороны - как другого: "ТЫ" /ср. Бройтман 1988: 528/. "Цитирование" же самого себя с голоса, так сказать, "людей в брелоках" сопрягается с Пастернаковским пониманием словесного искусства как особого вида "театральности". Ее воплощает "подключаемость" субъекта высказывания к другому лицу ради собственного самовыражения, принимающая "внешность" "чужого голоса/жеста/шага", ср., напр.: "Вдруг я понял, что пятилетнему шарканью Ломоносова по этим мостовым должен был предшествовать день, когда он входил в этот город впервые /.../. И, повернув голову, можно было потрястись, повторяя в точности одно, страшно далекое телодвижение, /.../ Я трепетал, справляя двухсотлетие чужих шейных мышц" /Пастернак 1982: 214; см. комментарий к этому пассажи в Faryno 1989в: 23; ср. также Флейшман 1977 и Faryno 1987а/. Сложная система "речевых зеркал" в стихотворении дерекликается и с формулой Бахтина, отнесенной к несобственно /речи как способности глядеть "на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно" /Бахтин 1977:302/

² Выявленность в стихотворении "картины мира" связана здесь, как и вообще у авангардистов, с реализацией кода, моделирующего этот

мир. Так тоже в поэтической практике авангардистов реализуются и тропы, и эксплицированная семантика, принимая, как показывает Фарыно, "обязательный перформативный характер" и превращая "умозрительные семантические операции" "в конкретные осязаемые миры", в результате чего "авангардные экспликации строят не метатексты, а новые состояния мира" /Faryno 1989в: 45/. Аналогично; хотя обратным образом, мир в поэтике авангарда меняет свой онтологический статус - превращается в собственный метаязык /там же, с. 34/.

³ С мотивом осмеяния, насмешки, - с одной стороны, и - эстетического вызова, с другой, связано еще одно фундаментальное явление, моделирующее акт авангардной коммуникации, определяемое Фарыно как "прекращение коммуникации": "Дешифровка противостоит коммуникативному акту и поэтому вместо инициации контакта предполагает его прекращение и прерывает коммуникацию" /Faryno 1989в: 21-22/.

⁴ В "Охранной грамоте" говорится об искусстве, "поставленном по часам живого, бьющего поколениями, рода" /Пастернак 1982: 203/.

⁵ Возможно, топоним "камышинская" актуализует также в контексте аксиологического градуирования "святого писания" и "ветки/расписания поездов" - отсылку к стихотворению Тютчева "Певучесть есть в морских волнах ..." с его программной оппозицией "зыбких камышей", как гармонического начала в природе, и "ропшущего", "мыслящего тростника", как метафоры человека /восходящей к Блезу Паскалю/ С "роптанием" Тютчева перекликается "брызжание" у Пастернака.

⁶ Объясняя высокую семиотичность канала связи, который в модели авангардной коммуникации сам "становится сообщением /сообщаемым/", Фарыно замечает, что "В ряду вопросов, связанных с установкой на канал связи, следовало бы, по всей вероятности, рассматривать и мотив 'путей сообщения' с пространственным путем включительно. Тогда, например, стали бы более понятными некоторые особенности пути у Пастернака, у которого путь строится по принципу постоянной прерываемости /.../" /Faryno 1989в: 25/. См. также примеч. 3.

⁷ Если в классической коммуникации, как утверждает Фарыно, "глазам положено быть каналом коммуникации, т.е. поддерживать контакт, иногда нечто сообщать /точнее: комментировать предмет речи, брать на себя экспрессивную функцию/ и идентифицировать референты. А в

контакте с предметным миром - видеть, воспринимать визуальный аспект мира", то от глаза в авангардной коммуникации "ожидается гораздо больше. В первую очередь это должен быть особо пронизательный глаз с аналитическими способностями. Ср. такой 'обыскивающий' "глаз" у Цветаевой в "Напрасно глазом - как гвоздем, Пронизываю чернозем ..." /.../ Этот же тип глаза имеется и у Хлебникова /.../ ср. в "Журавле" /.../ где "Я" начинает видеть 'невидимое' и 'невиданное' - 'потустороннее'; аналогично усиленное зрение не только ведет к пониманию, но и к перестройке мира в "Чу! зашумели вдруг облака шумом и свистом ..." /Fayno 1989в: 37-38/. Внутреннее зрение смыкается же в системе Пастернака со "слухом", ср. в его эссе о Шопене: "Всегда перед глазами души /а это и есть слух/ какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбывая" /Пастернак 1982: 387/. В контексте сказанного, сопряженность Пастернаковского "я слышу" в стихотворении с одновременным обретением его "Я" 'высшего зрения', представляется самоочевидной. Ср. также в этой связи рассуждения Нины Д. Арутюновой по поводу перцептивных глаголов "видеть" и "слышать": "Любопытно отметить, что доминирующая позиция визуального восприятия дает о себе знать и в таких философских терминах как "мировоззрение", "миросозерцание". Однако в концепциях, обращенных к временному аспекту мира, к потоку происходящего, быстротекущим ощущениям /ср. разные версии экзистенциализма/, акцент перенесен на "мировнимание" /М. Хайдеггер призывал **в н и м а т ь** миру/. Но и ход изменяющих мир событий может восприниматься по-разному. Прозаики и публицисты предпочитают говорить о "зримых приметах времени", поэты - о "шуме времени" и "музыке революций" /Арутюнова 1988: 113/.

8 'Мучение/болезнь/смерть' в поэтике Пастернака это знаки интенсификации бытия для "Я" как 'поэта' - см. об этом Fayno 1980в: 140-142.

9 Сопряженность "фата-морганы" и 'глаза/зрения' /эксплицитного как "лиловы глаза" в строфе 2/ соотносится и с такой функцией "глаза" в поэтической коммуникации авангарда, где он "уже не нейтральный посредник между субъектом и внешним миром, а 'вместилище', где хранится и **откуда** извлекается мир референтов. /.../ Зрение из восприятия становится актом творенья. /.../ Несмотря на то, что без особого риска 'глаз' можно расценивать как универсалию

системы авангардистов, внешний, чисто визуальный, вид объектов отодвигается у авангардистов на задний план. Если внешность и сохраняется, то она рассматривается уже как проявление внутренних свойств объекта, его энергетики, способности к трансформациям и мене статуса" /Faryno 1989в: 38-39/.

¹⁰ По сравнению с классической коммуникацией, где "экспрессивное выражение рассчитано на его перекодировку собеседником либо в словесную, либо в поведенческую систему", в дешифровке, как авангардной коммуникации, "экспрессия редуцируется до своей исходной инстанции - до психофизиологической реакции /теряет свою знаковость, коммуникативность, и возвращается в реальность/" - Faryno 1989в: 30. Там же ученый говорит о "реализации эмоций" /по принципу реализации метафоры/ в поэтике авангарда, которая однако "не- и вне-словесна", ибо "не реализуется в речедейтельности авангардных субъектов. Как правило, это всхлипы, плачи, воспаленные состояния, жар /"пожар", "костер"/, озноб, дрожь, срыв, порезы, разверзание груди, заламывание рук, удушья, задыхания, астмы, хрипота и т.п. /.../"-с.30. Об этих мотивах у Пастернака как реализации инвариантной темы "великолепие выше сил" см. Жолковский 1974.

¹¹ Эта семантика активизирует в Пастернаковской "сестре" библейский смысл 'общения' /Рим. 16: 1; 3: 7; Иез. 16: 46/ - см. Библейский словарь 1982: 404.

¹² Ср.: "'Я' авангардистов всегда 'телесны' и всегда удвоены. Первое, 'телесное' 'Я' подлечит таким же трансформациям и метаморфозам, как и весь остальной референтный мир. Второе - цель и предел этих трансформаций-дешифровок. Наиболее примечательно, что функция дешифровки возлагается на 'телесное' 'Я'. Не располагая никакими иными средствами дешифровки, такое 'Я' вынуждено 'саморазвоплощаться', 'самоистончаться' вплоть до исчезновения /.../" - Faryno 1989в: 40.

¹³ Приношу Ежи Фарно глубокую благодарность за по-Пастернаковски "небывалую" и "неслыханную" помощь. Без ее 'вторжения' настоящей статьи бы не существовало /если даже Мастер и отказывается себя в ней узнавать/ - А.М.

ЛИТЕРАТУРА

- АРУТЮНОВА Н.Д.,
1988 Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. Москва.
- АФАНАСЬЕВ А.Н.,
1982 Древо жизни. Избранные статьи. Москва.
- БАХТИН М.М.,
1977 /План доработки книги "Проблемы поэтики Достоевского"/
/В:/ Контекст 1976. Литературно-теоретические исследо-
вания. Москва.
- BACHELARD G.,
1975 Wyobrażenia poetycka. Wybór pism. Wyboru dokonał Henryk
Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J.
Włońskiego. Warszawa.
- БИБЛЕЙСКИЙ СЛОВАРЬ,
1982 Библейский энциклопедический словарь. Составил Эрик Ню-
стрем. Перевод со шведского под ред. И.С. Свенсона. Toronto.
- BJORLING F.,
1976 Aspects of Poetic Syntax. Analysis of the Poem "Sestra
moja - zizn' i segodnja v razlive" by Boris Pasternak.
/W:/ Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Åke Nilsson.
Stockholm.
- БРОЙТМАН С.Н.,
1988 Субъектная структура русской лирики XIX-начала XX века
в историческом освещении. "Известия АН СССР. СЛН", т.47,
№ 6.
- ДЕРИНГ-СМИРНОВА И.Р. - СМИРНОВ И.П.,
1982 Очерки по исторической типологии культуры. ... → ре-
ализм → /.../ → постсимволизм /аванард/ → Salzburg.
- ELIADE M.,
1974 Sacrum - mit - historia. Wybór esejów. Wyboru dokonał i
wstępem opatrzył Marcin Czerwiński. Przeł. Anna Tatarkie-
wicz. Warszawa.
- ЖОЛКОВСКИЙ А.К.,
1974 К описанию смысла связного текста. 5. Ин-т рус. яз.
АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и при-
кладной лингвистике. Предварительные публикации. Вып.

61. Москва.
- 1986 Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака. /В:/ Александр Жолковский, Юрий Щеглов. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Составл. и ред. А.К. Жолковский. Эрмитаж - Hermitage, Tenafly.
- ИВАНОВ Вяч.Вс.,
- 1983 Стихотворение Б. Пастернака "Бабочка-буря". /В:/ Tekst i zdanie. Zbiór studiów. Pod red. Teresy Dobrzyńskiej i Elżbiety Janus. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- ЛЕВИН Ю.И.,
- 1966 О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. /В:/ Структурная типология языков. Москва.
- 1982 "Конец" Б. Пастернака. /В:/ Учебный материал по анализу поэтических текстов. Составл. и примеч. М.Ю. Лотмана. Таллин.
- ЛОТМАН Ю.М.,
- 1970 Структура художественного текста. Москва.
- 1981 Текст в тексте. /В:/ Труды по знаковым системам, т. 14: Текст в тексте. Тарту. /Polski przekład J. Faryno /W:/ "Literatura na Świecie" 1985, nr 3/164//.
- МИФЫ
- 1987 Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 1. Москва.
- 1988 Том 2. Москва.
- ПАСТЕРНАК Б.Л.,
- 1959 Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale. Paris.
- 1965 Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград.
- 1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва.
- 1988 Борис Пастернак - Ольга Фрейденберг. Письма и воспоминания. Предисловие, публикация и составл. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака, Н.В. Брагинской. "Дружба народов", № 7.
- СЛОВАРЬ
- 1981 Словарь русского языка в четырех томах. Под ред. А.П. Евгеньевой. Том 1. Москва.
- 1983а Том 2. Москва,
- 1983в Том 3. Москва.
- 1984 Том 4. Москва.

СМИРНОВ И.П.,

- 1972 Причинно-следственные структуры поэтических произведений. /В:/ Исследования по поэтике и стилистике. Ленинград.
- 1973 Б. Пастернак. "Метель". /В:/ Поэтический строй русской лирики. Ленинград.
- 1977 Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва.
- 1985 Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 17. Wien.
- 1987 На пути к теории литературы. Amsterdam.

СТЕПАНОВ Ю.С.,

- 1981 Имена. Предикаты. Предложения. Семиологическая грамматика. Москва.
- 1985 В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. Москва.

ТОПОРОВ В.Н.,

- 1988 О ритуале. Введение в проблематику. /В:/ Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва.

FARYNO J.,

- 1980 Введение в литературоведение, ч. 3. Katowice.
- 1985 Мифологизм и теологизм Цветаевой /"Магдалина" - "Царь-Девица" - "Переулучки"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 18. Wien.
- 1987a Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 20. Wien.
- 1987b Роль текста в литературном произведении. "Studia Russica" XI. Budapest.
- 1987c Бульвар, собаки, тополя и бабочки /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavica Hung.", 33/1 - 4. Budapest.
- 1987d Литература как "повтор прекращенного повтора". "Wiener Slawistischer Almanach", Band 20. Wien.
- 1988a Икрнизм и иконность поэтики Пастернака /Тезисы/. /В:/ VIII Musica Antiqua Europae Orientalis. Vol. 2: Acta Slavica. Bydgoszcz.

- 1988в Некоторые вопросы поэтики Пастернака /"Вечерело. Повсюду ретиво ..."/. "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.
- 1988с Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.
- 1988d Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen Herausgegeben von Renate Lachmann und Igor P. Smirnov. Wien.
- 1988е Dešifriranje: transsemiotička ljestvica avangarde. "Umjetnost riječi" XXXII /1988/ - 4. Zagreb.
- 1989а Поэтика Пастернака /"Путевые записки" - "Охранная грамота"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 22. Wien.
- 1989в Дешифровка. "Russian Literature" XXVI /1989/ 1 - 68. North-Holland. Amsterdam.
- в печати Белая медведица - ольха - Мотовилиха /К мотивике "Детства Люверс" Пастернака - 1./ "Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy". Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska, z. 33/13/.
- ФАСМЕР М.,
- 1986а Этимологический словарь русского языка. Том 1. Москва.
- 1986в Том 2. Москва.
- 1987а Том 3. Москва.
- 1987в Том 4. Москва.
- ФЛЕЙШМАН Л.,
- 1977 К характеристике раннего Пастернака. /В:/ Л. Флейшман. Статьи о Пастернаке. Времен.
- 1981 Борис Пастернак в двадцатые годы. Wilhelm Fink Verlag. München.
- ХАН А.,
- 1988 Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения. "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplement: Boris Pasternak. Szeged.

ЦВЕТАЕВА М.,

- 1984 Эпос и лирика современной России.
Поэты с историей и поэты без истории. /В:/ М. Цветаева. Сочинения в двух томах. Том 2. Москва.

ЩЕДРОВИЦКИЙ Д.В.,

- 1988 "Дождь ранний и поздний" /ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже античности и средневековья/. /В:/ Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва.

БАЕВСКИЙ В.С.,

- 1988 Лирика Пастернака в историко-культурном контексте.
"Известия АН СССР. СЛЯ", т. 47, № 2.

Summary

Pasternak's Poem "Sestra moja - zhizn i segodnja v razlivie"

The very fact of repeating the incipit of the poem "Sestra moja - zhizn i segodnja v razlivie ..." in the title of the whole book of poetry from 1922 year "Sestra moja - zhizn. Leto 1917 goda", indicates the programming of its text in the structure of the volume. The programmatic character of the poem is connected - on the one hand - with the review - to say, of the most typical for the poetics of early Pasternak and as well for the volume "Sestra" motifs, like the motif of rain, storm, railway and spring /may/. On the other hand the structure of the verse is the explication of the general structural principle of the poetic vanguard text, designated by Jerzy Faryno as the "decodation". With reference to the presented world of the work, the decodation finds expression in treating objects and phenomena as 'texts' intended to 'be read'. Whereas all "ready" texts 'translates' into the language of the elements of the world, in order to release them from the traditional expression plane. By this mean they obtain in the poetics of vanguard the status of ontological "pure sems", of pure essential content.

This translation is motivated in Pasternak's verse the specific communicative situation between the "lyrical me" and "the people in pendants" /'older'/. This situation requires the quotation - the reporting by "me" its poetical "arguments" passed previously through the prism of "people in pendants" /as their addresses - receivers/. The repeating them by "me" is connected with the specific role of repetition in the aesthetics and poetics of Pasternak and as well as vanguard artists in general implying the attainment of the essence of the phenomena.

That is why the word modelled in lines 7-24 is the "made - unreal" world, through taking by the expression plane the function of the pure content plane. "The storm" decoded in Pasternak's poetics as 'the quick as the lightning photograph', which reflects and then fixes "the other universe", acts in it as the sem of poetry saying that in the Pasternak's language. While the final "fata-morgana", coding in the verse 'the beloved', "me" is the manifestation of "the other universe" because of its 'spectral' ontological status. At the same time the "fata-morgana" is the explication of the 'stormy-photographic' world. It is showed both - by the sound similarity of the words "fata-morgana" and 'photo-graph' and by the realization of the false etymology of the part "morgana" as the semantics of the word "morgat": 'to blink', as 'twinkles the eye of the lightning' in people's conception and 'to dream' 'to build unreal views'.

The similar mechanism and sense is the ground for Pasternak's 'slide-transparent', structuring the world of the fourth strophe. It is the "projection" of the "platform" shutter on the 'screen' surface in the light of the "sun-set". It gives also the world being viewed through the window of the train the dimension of the substantial world. While in the third strophe the higher semiotic of the world is being decoded from the structure of the world, that is from the 'text'. Namely: in the word "/pojezdov/ raspisanije" /'trains schedule - 'time table'/, under the influence of rhyme from - 'Swiatoje Pisanije' /'The Holy Bible'/ separates itself the prefix "raz", which suggests in "raspisanije" the meaning of the highest degree, turning

axiologically the part "pisanije" to profit.

Poetically-creative status of "me" is modelled as well by the motifs of 'pain' connected with the "stinging" by the "viper" which are as well implied with the sympathy because of "not this station/stop". The etymological relationships of the words "zhaliť" and "zhalet'" hide their common semantic base. As everywhere in Pasternak's poetry, 'pain' as the variant of 'disease' and 'death' evokes here the second birth of "me". Their announcement models 'the dispresing' world / and the same process of the carnality of "me" in the final two lines.