

Об истоках и источниках «Вакханалии» Б. Л. Пастернака

Стихотворение «Вакханалия» (1957) должно было войти в поэтическую книгу «Когда разгуляется», над которой Б. Л. Пастернак работал по завершении романа «Доктор Живаго». В этой статье мы попробуем проследить, какие события из творческой и личной биографии автора могли повлиять на идейные составляющие стихотворения, а также выявить возможные его переключки с другими произведениями Пастернака и не только. Стихотворение условно можно разделить на «вступление», часть, посвященную пьесе «Мария Стюарт» (и Марии Стюарт как историческому лицу), переход от первой части ко второй, далее — историю «разведенца» и «танцовщицы» и «эпилог». Читатель «входит» в мир стихотворения и оказывается в заснеженной Москве конца 1950-х гг. на службе в храме Свв. Бориса и Глеба у Арбатских Ворот на Никитском бульваре. Затем попадает на мхатовскую постановку «Марии Стюарт», видит воскрешенную гениальной игрой Марию, но неожиданно — «опять все в метели» [Пастернак 2003—2005/2: 184], читатель, как бы очнувшись, вновь оказывается на службе. После метель открывает пространство «пира» и «пьянки», продолжающейся до утра. «Вступление», описывающее заснеженную Москву, вводит тему эпохи («Ломке взглядов, симптомах / Вековых перемен» [Пастернак 2003—2005/2: 184]) и одновременно предвещает появление Марии Стюарт. Первая часть связана с впечатлениями Пастернака от репетицией мхатовской постановки «Марии Стюарт» Ф. Шиллера в его собственном переводе; вторая рассказывает историю любовной интриги между «в третий раз разведенцем» и «танцовщицей» на «именинном кутеже» [Пастернак 2003—2005/2: 184]. Финал стихотворения, где достаточно раритетный двустопный анапест сменяется привычным четырехстопным ямбом, сужает эпохальные масштабы до пространства кухни. «Спящие ночные цветы» как бы подводят итог вакхического «ночного торжества», и в то же время символизируют избавление от греха, очищение и воскресение.

Отношение Пастернака к послесталинскому времени, когда писалась «Вакханалия», было неоднозначным. Страшная сталинская эпоха осталась позади, но освобождение от нее идет медленно и механически, в обществе сильны страх и лицемерие, серьезное осмысление полувековой трагической истории страны по-прежнему невозможно. «Доктор Живаго» завершен, но судьба романа еще не ясна, с его возможным приходом к читателю (мировому и русскому) связаны не только надежда, что роман, к написанию которого Пастернак стремился всю жизнь, увидит свет, но и тревога из-за большой вероятности гнета со стороны советского государства после его *поступка*. О страшном веке написано в стихотворении «Душа» (1956):

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.
<...>
Ты в наше время шкурное
За совесть и за страх
Стоишь могильной урной,
Покоющей их прах
[Пастернак 2003—2005/2: 150—151].

В «Вакханалии», однако, это траурное мироощущение будет преодолено. На фоне смешивающей «все в одно» [Пастернак 2003—2005/2: 180] метели и путаницы времен, созвучно «двойному значению жизни» [Пастернак 2003—2005/2: 181] к «мрачным» свойствам эпохи примешиваются и светлые:

В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,
На фасадах, в костюмах,
В простоте без прикрас,
В разговорах и думах,
Умиляющих нас
[Пастернак 2003—2005/2: 181].

ни, еще больше визуализирует королеву шотландцев и переносит ее из мира театрального в действительность, где, может быть, на этот раз ей удастся выжить. Эта «витальность» героини доказывает воскресительную силу искусства. Театр заставляет и зрителя, и читателя вновь пережить историю Стюарт, она воспроизводится заново, и ее финал будто бы неизвестен; о трагическом исходе сказано как бы вскользь, и он вовсе не утверждается. В конце третьей части первой книги «Доктора Живаго» словами еще молодого Юрия Живаго выражено определение искусства:

Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает [Пастернак 2003—2005/4: 91].

Эти мысли подкрепляют строчки из «Вакханалии»:

Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков
[Пастернак 2003—2005/2: 183].

В ранней редакции:

Как бы в бешенстве риска
Вновь платясь головой,
Исполняет артистка
Роль Марии *живой*.
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 350].

Актерское искусство не только воскрешает Марию, но и словно освобождает ее от заключения. Одна из ключевых идей пастернаковского романа: искусство побеждает смерть. Это подтверждает символическая финальная сцена, где «охваченные неслышной музыкой счастья» [Пастернак 2003—2005/4: 514]. Гордон

и Дудоров читают стихи уже покойного Юрия Живаго. Таким образом, в «Вакханалии» отражена главная тема «Доктора Живаго». Сопряжение «века Стюартов» с кануном русских революций, говорящее об устойчивом интересе Пастернака к далекой чужой истории, было явлено еще в поэме «905-й год» (1926) в главе «Отцы»:

Повесть наших отцов,
Точно повесть
Из века Стюартов,
Отдаленней, чем Пушкин,
И видится
Точно во сне
[Пастернак 2003—2005/1: 264].

Важность для Пастернака образа Стюарт еще на раннем этапе творчества подтверждается его перепиской с родителями и друзьями. «Марию Стюарт» — одну из частей трилогии Ч. Суинберна «Шателляр», Пастернак перевел в 1916 г., «болея» автором, о чем сохранились свидетельства в письмах [см.: Пастернак 2003—2005/7: 268, 274]. Однако уже тогда поэту казалось, что перевод может быть не опубликован. 16 октября 1916 г. поэт писал родителям:

Я кончил переводить 1-й акт Свинберновской трагедии, начал II-ой. Писана вещь большим мастером, поэтом Божией милостью, располагающим запасом средств изобразительности и лирического воздействия на читателя. Но эта драма — действием бедна, сценически однообразна и т. д. Только для того, чтобы не укрепляться в свойственном мне недостатке — бросать вещи не доведя их до конца — решил продолжать начатый перевод [Пастернак 2003—2005/7: 268].

20—21 октября:

Мне бы очень хотелось сейчас каких-нибудь книг по эпохе Марии Стюарт и прежде всего хорошей и полной ее биографии на каком-нибудь из 4-х доступных мне языках. <...> Да и помимо всего я был бы деревянной колодой, если бы, переводя эту вещь, не испытал бы сильнейшего желанья ознакомиться с тем временем, которое я себе представляю очень смутно и то только потому, что не представляю себе вовсе, я бы и переводить не смог [Пастернак 2003—2005/7: 274].

с цветаевскими «Верстами», а саму Цветаеву с Марией, можно попробовать объяснить появление в «Вакханалии» подростка:

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом
[Пастернак 2003—2005/2: 184].

В письме от 29 июня того же 1922 г., вероятно, в ответе Пастернаку, Цветаева рассказывала:

Ваше письмо я получила нынче в 6 1/2 час<ов> утра, и вот в какой сон Вы попали. — Дарю Вам его. — Я иду по каким-то узким мосткам. — Константинополь. — За мной — девочка в длинном платье, маленькая. Я знаю, что она не отстанет и что ведет — она. Но так как она маленькая — она не поспекает, и я беру ее на руки: через мою левую руку — *полосатый шелковый поток: платье* (курсив мой. — Л. Л.).

Лесенка: поднимаемся. (Я, во сне: хорошая примета, а девочка — диво, дивиться.) Полосатые койки на сваях, внизу — черная вода. Девочка с бешеными глазами, но зла мне не сделает. Она меня любит, хотя послана не за тем. И я, во сне: «Укрошаю кротостью!» [Цветаева 1994/6: 225].

Возможно, в 1922 г. образ Марии для Пастернака так прочно был связан с Цветаевой, что «девочка в платье в полоску» из ее письма запомнилась ему и спустя многие годы воплотилась в стихотворении. Как бы переняв от Пастернака «роль Стюарт», в 1939 г., возвращаясь в Россию, Цветаева напишет:

Мне Францией — негу
Нежнее страны —
На долгую память
Два перла даны.

Они на ресницах
Недвижно стоят.
Дано мне отплыть
Марии Стюарт
[Цветаева 1994/2: 363].

Написанное почти за двадцать лет до самоубийства Цветаевой в Елабуге, пастернаковское сравнение Марины с Марией стало казаться ему пророческим. Очевидно, что спустя годы сплетение этих двух образов в сознании поэта укрепилось. Воплощенный в «Вакханалии» образ во многом «цветаевский»: она — Стюарт Суинберна, девочка из ее сна воплотилась в «подростке с косою жгутом» — Стюарт в детстве.

Вторую часть «Вакханалии» — любовную интригу «кутилы и обольстительницы», предваряет красочное описание «пира и пьянки», где и случается их роман. Классическая литературная традиция кажется нам принципиально важной для последней книги стихов Пастернака. Так, в сцене именинного кутежа воспроизводится исполненное ощущением яркости, блеска, роскоши, переизбытка жизни описание пиршественного стола в традиции русской литературы XIX в., явленное, например, в стихотворении Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская»:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут;
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором.
Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.
Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: прекрасны!
[Державин 1987: 200].

Или вспомним первую главу «Евгения Онегина»:

Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним *roast-beef* окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Стразбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым
[Пушкин 1937: 11].

В «Вакханалии» читаем:

По соседству в столовой
Зелень, горы икры,
В сервировке лиловой
Семга, сельди, сыры,
И хрустенье салфеток,
И приправ острота,
И вино всех расцветок,
И всех водок сорта
[Пастернак 2003—2005/2: 184].

В автографе ранней редакции:

За портьерой лиловой
Гости, горы икры
Поросята, в столовой
Семга, сельди, сыры.
[Пастернак 2003—2005/2: 444].

В наброске:³

Сверкают люстр подвески.
Стол ломится от вин.
Сватья, зятья, невестки.
День чьих-то именин
[Е. Пастернак 1989: 637].

Схожую картину можно найти в описании елки у Свен-тицких в «Докторе Живаго»:

Из зала через растворенные в двух концах боковые двери виднелся длинный, как зимняя дорога, накрытый стол в столовой. В глаза бросалась яркая игра рябиновки в бутылках с зернистой гранью. Воображение пленяли судки с маслом и уксусом в маленьких графинчиках на серебряных подставках, и живописность дичи и закусок, и даже сложенные пирамидками салфетки, стойком увенчивавшие каждый прибор, и пахнувшие миндалем сине-лиловые

³ Под «наброском» мы подразумеваем предшествующие «Вакханалии» стихи, имеющие схожие мотивы с исследуемым текстом. «Ранняя редакция» — начальный эквиметрический вариант стихотворения.

цинерарии в корзинах, казалось, дразнили аппетит. Чтобы не отдалять желанного мига вкушения земной пищи, поторопились как можно скорее обратиться к духовной [Пастернак 2003—2005/4: 56].

Приведенные сопоставления не претендуют на то, чтобы считаться аллюзиями, а, скорее, подтверждают органическую и сознательную включенность Пастернака в литературную традицию.

Напомним, что деление «Вакханалии» на части условно. Смыслообразующие мотивы и образы проходят через все стихотворение. Так, тема «двойности жизни» переходит из первой части «Вакханалии» во вторую. «Бессердечье» соседствует с «добротой», красота в прямом смысле наделяется «убийственной силой»:

И смертельней картечи
Эти линии рта,
Этих рук бессердечье,
Этих губ доброта
[Пастернак 2003—2005/2: 185].

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) Пастернак писал: «“Антоний и Клеопатра” — роман кутилы и обольстительницы. Шекспир описывает их прожигание жизни в тонах мистерии, как подобает настоящей *вакханалии* в античном смысле (курсив мой. — Л. Л.)» [Пастернак 2003—2005/5: 80]. Отсюда видимая перекличка с первой частью стихотворения — то, что происходит между героями, тоже своего рода «игра», «искусство» обольщения. Их «вольность и разгул» — священны, потому что определены условиями жанра. О Клеопатре в трагедии Шекспира сказано:

В ней даже разнузданная похоть —
Священнодействие
[Шекспир 1960: 140].

Героев «Вакханалии» тоже можно назвать Антонием и Клеопатрой:

Море им по колено,
И в безумьи своем
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоем
[Пастернак 2003—2005/2: 187].

Похождения «кутилы и обольстительницы» вершились на фоне римских завоеваний, покорения Востока — сторону которого приняли любовники ради собственной «вакханалии». В третьей сцене второго акта Антоний говорит:

Скорей в Египет. Браков я хочу
Упрочить мир, но счастье — на востоке
[Шекспир 1960: 142].

Страсть шекспировских героев названа «живой», по силе она приравнивается к магии. Точно так же, претерпев «бешенство риска», пронесаясь через «похождений угар» [Пастернак 2003—2005/2: 183] Стюарт (как и Клеопатра, обладательница «убийственной красоты») «проигрывает» Елизавете. Но как и ей, «вертихвостке», все «ни по чем», так и им, «бесстыжим», нет дела ни до чего, кроме собственной страсти. Так, в двух частях стихотворения прослеживается синтаксический параллелизм:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх
Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?

К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 187].

В «танцовщице» выявляются черты Марии:

Эта тоже открыто
Может лечь на ура
Королевой без свиты
Под удар топора
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 186].

Героиня второй части названа «танцовщицей» и далее «балериной», тогда как героиня первой части — «стрекоза». Здесь уместно вспомнить басню Крылова, легкомысленная и артистичная («все пела» [Крылов 1969: 45]) героиня которой обрекается совестливым Муравьем на смерть, в его устах иронически подмененную «пляской» (последней).

Утром между героями «особый распорядок», ведь «теперь они оба / Словно брат и сестра» [Пастернак 2003—2005/2: 186]. Страсти больше нет, однако, будучи «двойниками», «разведенец» и «балерина» сохраняют связь. Наречение героев «братом и сестрой» наводит на мысль о книге стихов «Сестра моя жизнь», где сестрой становится и возлюбленная, и сама жизнь (природа и творящаяся история) на фоне революции весны и лета 1917 г.

Между героями «Доктора Живаго» и героями стихотворения также допустима косвенная параллель. В «Окончании» Юрию Живаго в кругу близких хочется сказать:

Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали [Пастернак 2003—2005/6: 478].

В «Вакханалии» смысл этой же фразы сужен: «Жизнь своих современниц / Оправдал он один» [Пастернак 2003—2005/2: 185]. Священны «дела их» еще и потому, что герои «двойники» — можно сказать, что «танцовщица», подобно своему обольстителю, одна оправдала жизнь своих современников.

Стюарт, актриса, танцовщица — это разные ипостаси единой героини «Вакханалии», а в известной мере — и той «вечной» женщины, что под разными именами и в разных обликах живет во всех творениях Пастернака. В герое «Вакханалии» можно осторожно отметить поданные с толикой иронии автобиографические черты. В стихотворении «Женщины в детстве» поэт признается в преданности всем женщинам, что встретились ему в жизни:

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо,
Перед ними я всеми в долгу
[Пастернак 2003—2005/2: 192].

Об особом, восторженном отношении Пастернака к женщинам, отразившемся и в «Вакханалии», также сохранились свидетельства в воспоминаниях. Так, О. В. Ивинская рассказывала о репетиции мхатовского спектакля (на премьере Пастернак не смог быть из-за болезни):

В феврале мы с Борей были на первых репетициях. Боря был знаком с актерами, занятыми в пьесе. Однако перед премьерой он неожиданно заболел и попал в Кремлевскую больницу. Пьеса прошла с большим успехом, отклики на спектакль были восторженными. Особо отмечали игру ведущей актрисы МХАТа Аллы Тарасовой в роли Марии Стюарт. Как «красавист» Боря восхищался статью и благородством Тарасовой и говорил мне: «Если Степанова играет Елизавету, то Тарасова с благородством живет в образе Марии Стюарт. Какая крепкая русская красота!»

Однажды зимой Боря не удержался и, восхищенный, бросился целовать юную красавицу, дочь Марины Баранович Настю, которая вбежала домой с мороза, вся румяная и лучистая. «Настя явилась вдруг, как Снегурочка из сказки, и околдовала меня», — радостно говорил Пастернак.

Тарасова в роли Марии Стюарт замечательно раскрыла на сцене тему жажды свободы и непобедимости женской красоты, что навело Пастернака на мысль о создании оды женщине.

Этой идеей Боря был увлечен еще с лета 1953 года. Тогда, после моего возвращения из лагеря и переселения в Измалково, его жизнь озарилась появлением новых стихов в тетради Юрия Живаго. Творческий и эмоциональный

подъем повлиял и на самочувствие Бори — оно стало улучшаться, во что Боря не верил после тяжелого инфаркта, случившегося с ним в конце 1952 года. В то время Пастернак задумал цикл стихов о силе красоты и свободы, которая может быть выражена в образе женщины, не сломленной тюрьмой. «Мария Стюарт» как раз возродила эту давнюю задумку [Мансуров 2009: 131].

О восторженности Пастернака женской натурой и его отношениях с женщинами А. Ю. Сергеева-Клятиц пишет:

Красота (многие современники в письмах отмечали именно красоту поэта. — Л. Л.) Пастернака во всех почти характеристиках его сочетается с творческим словом — дар неотделим в его случае от внешности, неразрывно связан с ней, в ней проявляется. <...> О себе же Пастернак говорил:

И так как с малых детских лет
Я ранен женской долей,
И след поэта — только след
Ее путей, не боле
[Сергеева-Клятиц 2015: 84].

По мнению исследователя, априорное чувство вины перед женщинами, воспевание их жертвенности и стремление «завоевать прощение» [Сергеева-Клятиц 2015: 84] может быть вызвано у Пастернака примером его матери, Розалии Исидоровны Кауфман, пожертвовавшей карьерой пианистки ради семьи. Так или иначе, преклонение Пастернака перед женщинами — как поэтическое, так и биографическое, можно увидеть в строках «Вакханалии»:

Дар подруг и товаров
Он пустил в оборот
И вернул им в подарок
Целый мир в свой черед.

Но для первой же юбки
Он порвет повода,
И какие поступки
Совершит он тогда!
[Пастернак 2003—2005/2: 185]

Итак, вторая часть «Вакханалии» на фоне первой может быть рассмотрена как «роман кутилы и обольстительницы», местами ироничный, местами сниженный, но в целом созвучный и равносильный «игре на века». Будучи «бесстыжими», Антоний и Клеопатра обречены на смерть, однако, ради своей страсти они готовы пожертвовать чем угодно, тогда как на самом деле она способна «переделать мир».

Символический «воскресительный» смысл появления цветов в «эпilogue» может объясняться еще и возможной переключкой с евангельским сюжетом:

А Мария стояла у гроба и плакала. И, когда плакала, наклонилась во гроб, и видит двух Ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь? Говорит им: унесли Господа моего, и не знаю, где положили Его. Сказав сие, обратилась назад и увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус. Иисус говорит ей: жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его [Ин. 20: 11—15].

Образ Магдалины в культурной традиции и диптихе Юрия Живаго — воплощение искупления греха, избавления и очищения, второго рождения. В стихотворении «Сосны» (1941) мир растительности — воплощение бессмертия:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены
[Пастернак 2003—2005/2: 107].

В финале «Сосен» темы бессмертия, эпохи и вечности вновь переходят в известную читателям Пастернака «театральную» тему:

А волны все шумней и выше,
И публика на поплавке
Толпится у столба с афишей,
Неразличимой вдалеке
[Пастернак 2003—2005/2: 108].

