

ПОЭТ И ВРЕМЯ: ИНФЕРНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ЦИКЛЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ПЯТЬ ПОВЕСТЕЙ»

Несмотря на то, что изучение христианских традиций в творчестве Б. Пастернака является одним из доминирующих аспектов в литературоведческих исследованиях о нем [14, 8], вопрос о христианстве поэта, по словам Л. Флейшмана, «принадлежит к числу наиболее болезненных, запутанных и спорных в литературоведении» [15, 731]. Впервые он был поднят после появления на Западе романа «Доктор Живаго» и, как пишет ученый, «рассматривался с тех пор почти исключительно в связи с этим произведением» [15, 731].

Действительно, если христианский характер творчества Пастернака в поздний период у исследователей не вызывает сомнений, то относительно раннего творчества поэта в литературоведении нет единого мнения. Так, одни говорят о «религиозном сознании, пронизывающем раннее творчество Пастернака» [16, 72], другие – что «религиозная проблематика оставалась явно периферийной для Пастернака в начальный период его творчества» [15, 731], третьи же вообще в раннем творчестве Пастернака видят богоборческие мотивы [4, 53] и даже «бурный рост демонизма, со временем переходящего в неприкрытый сатанизм» [8, 123]. Отметим, что последние утверждения явно противоречат словам автора о том, что он «жил больше всего в моей жизни в христианском устроении в годы 1910–1912, когда вырабатывались корни, самые основы моего видения вещей, мира, жизни» [5, 162].

Проблема, на наш взгляд, заключается в явной недостаточности специальных исследований, в которых раскрывались бы механизмы художественной реализации у раннего Пастернака его христианских идей. Данная работа находится в русле решения указанной проблемы. На материале цикла «Пять повестей» (из книги «Темы и вариации», 1916–1922) здесь осуществляется целостный анализ инфернальных мотивов, рассматриваемых прежде всего в плане интертекстуальных связей с Библией.

Итак, книгу стихов «Темы и вариации» (1916–1922) Пастернак писал практически одновременно с книгой «Сестра моя – жизнь: лето 1917 года» и поначалу хотел назвать её «Обратная сторона медали», имея в виду то, что она представляет собой «подоплеку, изнанку» предыдущей книги [10, I, 478]. Другими словами, вдохновение «утра революции» 1917 года сменяется здесь переживанием противоположных её проявлений, а именно: «тягостными мыслями о судьбе России, поражении в Первой мировой войне, жестокостях военного коммунизма, душевным мраком и тяжело переживаемым концом любви» [10, I, 478].

Действительно, в стихотворении «Вдохновение» говорится о создании «повестей, неизвестных весне¹», ведь образ весны/лета в «Сестре моей – жизни», с которой «Темы и вариации» составляют, по замыслу автора, единство «двух книг» [10, I, 478-479], является символом её

¹ Здесь и далее выделено мною – О. М.

жизнеутверждающего пафоса. (см. подзаголовок «Лето 1917 года»). А поскольку жанр «повести», согласно его древнерусским корням, представляет собой прежде всего повествование о действительных событиях – своего рода хронику того или иного исторического времени [6, 281], то пастернаковская «повесть» воспринимается как повествование об историческом времени не жизни, а смерти. Соответственно этому запечатленные в стихотворении детали современного поэту быта несут на себе отпечаток периода революционного террора: «амбразуры», «фура», «конвоир» и т. п. [10, I, 480]. Но, с другой стороны, эта «реалистическая» картина показана сквозь призму «субъективного биографизма» автора², метафорическим воплощением которого выступает здесь образ «каretty», в которой «под стихом» повестей в обстановке революционного города едет поэт. Благодаря явленным в его речи аллюзиям из Священного Писания, поэт обретает черты библейского провидца, который говорит под водительством Духа Святого, ср.:

Завтра, завтра *понять я вам дам,*

Как *рвались* из ворот *мостовые.*

[10, I, 164]

«Истинно *говорю вам: не останется*

здесь камня на камне; все будет

разрушено» (Мат. 24: 2).

Заметим также, что синонимический повтор «каretty» / «фургон» / «фура», а также «конвоир» / «часовой» актуализирует пушкинскую метафору «телеги жизни», которую Пастернак, однако, переосмысливает по-своему. Прежде всего он устанавливает отношения антагонизма между поэтом-пророком и сопутствующим ему «часовым» – аналогом пушкинского образа кучера-времени. Этот последний оказывается у Пастернака «конвоиром», т. е. пленяющим и несущим смерть противником. Помимо мотивов пленения, враждебности и смерти с образом времени здесь оказываются связаны мотивы тьмы («ночь») и пустоты. Последнее знаменательно, поскольку образ пустоты содержит в себе явную переключку с уже упомянутой главой из Евангелия от Матфея (24:37-39), см.: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели! Се, оставляется вам *дом ваш пуст*. Ибо сказываю вам: *не увидите Меня отныне»*. Мотив пустоты, таким образом, свидетельствует о вине бездуховности «города», о гневе Господнем и об оставленности этого места без благодати Божьей Любви. Созвучным обозначенному мотиву плача Господнего по Иерусалиму оказывается и евангельский контекст пастернаковского образа «*росистой хвойной скорбности*», в которую погружается охваченный революцией город. Имеется в виду эпизод о борении Христа в Гефсимании, где «душа Моя *скорбит смертельно»* (Мат. 26: 38) и «был пот Его как *капли крови, падающие на землю»* (Лук. 22: 44).

² Известно, что свой творческий метод Пастернак называл «субъективно-биографическим реализмом» [11, 159].

Что касается эпитета «хвойный³», то он здесь служит знаком извечной сущности Скорбящего – скорбящего по утрате смертными дарованного им бессмертия. Не имея дара вечной жизни, они для Бога уже мертвые, недаром в стихотворении говорится, что «город пуст», хотя при этом в последней строфе упоминается о множестве населяющих его людей («Сколько <...> / Рвется к окнам <...> рифмачей»).

«Последним смертным», т. е. еще не умершим духовно человеком, назван в стихотворении только герой-поэт. Причем для автора принципиально важно подчеркнуть существенное различие между одиноким «вдохновенным» («под стихом») поэтом-пророком и множеством духовно мертвых «рифмачей»-ремесленников, которые в евангельском контексте приведенного выше плача Христа и Его предсказаний о приближающемся «конце» воспринимаются как «лжепророки» («Ибо многие придут под именем Моим <...> и многих прельстят», Мат. 24: 5), более того уже в контексте собственного творчества Пастернака они воспринимаются как водимые силою бесовскою. Ср.:

«Памяти Демона»	«Вдохновение»
Не рыдал, не сплетал Оголенных, исхлестанных, в шрамах [10, I, 165]	Сколько бедных, истерзанных перьев Рвется к окнам из рук рифмачей! [10, I, 165]

Именно этот образ духовно мертвых людей получает продолжение в следующем стихотворении «Встреча» – в образе «сборища», с которого вечером уходит поэт (отрицательная коннотация слова актуализирует библейский контекст Псалма 1: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых <...> и не сидит в собрании развратителей»). Образ героя подчеркнуто тот же, что и в первом стихотворении: он узнается по своему «пророческому» слову-повтору «завтра». Кроме того, миссии поэта как духовного посланника соответствует и символика его местоположения в произведении: спускаясь по лестнице, герой метонимически сливается с ней – этим «мифопоэтическим образом связи верха и низа», который «создает условия для коммуникации между мирами (ср. «лестницу Иакова», по которой сходят и восходят ангелы, Быт. 28: 12–13)» [9, II, 50–51].

Согласно тому, что, по пророчеству библейского псалмопевца, «путь нечестивых погибнет» (Пс. 1), пастернаковское «завтра» также несет в себе пленение и смерть:

Оно с багетом шло, как ramoшник,
Деревья, здания и храмы
Нездешними казались, тамошними,
В провале недоступной рамы.
Они трехъярусным гекзаметром
Смещались вправо по квадрату.
Смещенных выносили замертво,

³ Данный эпитет актуализирует образ сосны, часто встречающийся у Пастернака. Согласно общепринятой традиции, сосна как «вечнозеленое и долговечное дерево, мало подверженное гниению, <...> служит символом долговечности и бессмертия» [18, 468].

Никто не замечал утраты [10, I, 166], более того, этот образ имеет «печать зверя» – число 666 (Отк. 13: 18), прочитываемое в «*трехъярусном гекзаметре*» (слово восходит к др.-гр. «шесть» и «мера»). Принципиально важным для автора является то, что предрекаемая пророком страшная картина описывает не отдаленное, а уже наступающее «завтра»: оно «призраком» «мелькает» в начинающемся рассвете, предсказание о нем свершается уже сейчас в революционном настоящем, является частью современного герою «ландшафта» («куском ландшафта /С <...> лестницы / Как рухнет»). Действительно, пейзажная зарисовка в стихотворении пронизана мотивами смерти и наказания – в образе потопа («вода рвалась»), пустого города («можно было до Подольска / Добраться, никого не встретивши»), оставленности (рефрен о «*шестом часе пополуночи*») акцентирует интертекстуальную связь с евангельским эпизодом о смерти Христа: «От *шестого же часа тьма была по всей земле <...>. А около девятого часа возопил Иисус громким голосом: <...> Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?*», Мат. 27: 45–46) и скорби («ветер воду рвал, как *вретнице*»). Кроме того, симптоматично, что «рука» у этого «ландшафта» «холодная».

Олицетворением демонического начала, господствующего теперь на земле, выступает в стихотворении «мартовская *ночь*», идущая рядом с поэтом и *спорящая* с ним. Достаточно вспомнить, что именно слово «сатана» переводится с евр. как «противник в суде, в споре или на войне» [9, II, 412]. Характерно, что сатана обозначен словом «март», т. е. названием месяца, которое восходит к имени древнеримского бога войны Марса [9, II, 145], что на символическом уровне связывает хронотоп данного произведения с непосредственными деталями военно-революционного времени первого стихотворения.

Итак, система образов обоих произведений строится на диалоге двоих: революционного времени-демона и поэта-пророка. Этот диалог обусловлен их внешним взаимодействием, физическим соприкосновением (они находятся рядом, сопутствуют друг другу), но согласия, внутреннего взаимопроникновения между ними нет (они противники). В предыдущей книге «Сестра моя – жизнь» в таком внутреннем единении герой-поэт находился со своей подругой (сестрой, невестой), образ которой, будучи тождественным образам природы, искусства, всего живого, выступал олицетворением духовной сущности вселенной. Об изменившейся участи этого важнейшего «участника» образной системы книги «Сестра моя – жизнь» говорится теперь в стихотворении «Маргарита» (заметим, что прообразом героинь обоих произведений является одно и то же лицо – Елена Виноград, в которую был влюблен молодой автор [10, I; 453, 480]).

Окружающий мир в этом произведении несет ту же печать демонического присутствия: он предстает «силком»-сетью для пленения душ, прельщает их «серебром» – видимым блеском плотских ценностей, ведущих, однако, к смерти духовной («одурял», «задыхаясь, ко рту подступал»). Символом этого обманчивого блеска, способного умертвить

человека, выступает здесь образ ядовитого вещества ртути, латинское название которого и на самом деле восходит к сочетанию «жидкое *серебро*», а в мифологическом плане связано с представлением о древнеримском боге торговли Меркурии, имевшем свойство усыплять людей, прикасаясь к ним своим волшебным жезлом. Действительно, как только героиня стихотворения повлеклась к серебру, то тут же «повалилась без сил». Данная ситуация имеет, с одной стороны, биографическую основу: здесь явно отразилось впечатление Пастернака от недавнего замужества Е. А. Виноград, вышедшей замуж за наследника Ярославской мануфактуры А. Н. Дороднова [10, I, 480]. С другой стороны, в стихотворении Пастернака эта ситуация отражает широкие интертекстуальные связи с европейской классической литературой: например, с образом блоковской Незнакомки – «светлейшей *звезды*», «весть о паденьи» которой провозглашает звездочет в тот момент, когда она отдалась прохожему «господину». Помимо мотива «паденья», отголосок этого произведения Блока в данном стихотворении видится нам и в образе «соловья» – традиционном символе поэта с его песенным даром, ведь именно «поэта» встретила и полюбила до своего «паденья» прекрасная Незнакомка. Кроме того, в названии пастернаковского стихотворения стоит имя «падшей» героини гетевской драмы – Маргариты, причем именно ее «паденье» в произведении немецкого классика связано с темой отравления и смерти⁴. Эти женские образы, сливаясь у Пастернака в один – в образ возлюбленной, призваны своим «паденьем» (смертью, сном) выразить идею оставленности мира Духом Любви, согласно упомянутому выше библейскому пророчеству: «Се, оставляется вам дом ваш пуст. Ибо сказываю вам: *не увидите Меня отныне*» (Мат. 24: 37–39). Отметим еще одну важную деталь: в этом женском образе как воплощении жизни присутствует мотив воительницы («амазонка»), однако ее воинские доспехи («шлем») сейчас бессильно повисли на ветвях. В условиях отсутствия какого-либо противоборства антагонистичное ей начало – демон – естественно обретает господствующее положение в мире (что и отражено в следующем стихотворении цикла – «Мefистофель»).

Особое место в системе образов произведения занимает образ соловья, воплощающий тему поэта-пророка (ведь птица является символом связи между землей и небом [18, 401], т. е. образом, выполняющим здесь ту же функцию, что и образ лестницы в предыдущем стихотворении) и его судьбы. Автор подчеркивает единство героя с Маргаритой-жизнью-Христом: они метонимически сближены в пространстве сада, уподоблены друг другу (соловей «Маргаритиных губ лиловей, / Горячей, чем глазной Маргаритин белок»), их поведение идентично – описано рефреном «разрывая кусты на себе, как силок». Как и его двойник-«амазонка», он тоже «бился», но в результате ее «паденья» остался в «силках» единственной живой душой. Отметим, что заявленная здесь, в ранней поэзии Пастернака, тема пленения

⁴ Имеется в виду эпизод из драмы Гёте «Фауст», когда Маргарита отравляет мать снотворным, полученным из рук своего соблазнителя.

художника временем-демоном является принципиально важной, лейтмотивной для всего его творчества: так, в 1956 г. автор также скажет о себе: «Ты – вечности заложник / У времени в плену»⁵.

Итак, в стихотворении «Мефистофель» знаковую роль играет даже количественное соотношение между явленными в нем образами демона и поэта. Последний представлен лишь одной единицей – практически последним в тексте словом «приятель» – в противовес «легиону» слов, выражающих господство бесовского начала в мире: оно прочитывается в сменяющих друг друга образах людской толпы как земного праха («массы пыли»), пустого жилища – города и дома – в день воскресенья, впрочем наполненного материальными благами («комоды», «шелковые шторы»), в образах смерча («Меж тем как вихрь – велосипедом / Летал по комнатным комодам»), широкого пути⁶ («Длиннейшим поездом линеек <...> стягивались к валу», «По залитой зарей дороге <...> / Пылили дьяволы ноги»), мрака («тень <...> / Ежевечерне оживала») и т. п. Сатана чуть ли не впервые после стихотворения «Памяти Демона» назван непосредственно – «дьяволом», его присутствие явлено в тексте неприкрыто, откровенно – в образе торжествующего свою победу громким «смехом» Мефистофеля.

В образе же героя-поэта здесь продолжает звучать мотив его пленения временем-демоном, шагающим, «приятеля *облапив*». Причем упоминание о дорожной «пыли» наталкивает на мысль об оставляемых шагающим следах. Согласно мифологическим представлениям, отпечатком копыта дьявола является пятиконечная звезда [13] – на момент написания произведения уже ставшая символом советской России, долженствующей победоносным революционным маршем пройти по всем пяти континентам мира. Это знаковое число-«отпечаток» Пастернак выносит в название цикла – о воцарившейся в стране Советов атмосфере бездуховности и смерти, о торжествующем дьяволе. Действительно, в письме, написанном в апреле 1920 г., т.е. в период активной работы над книгой, находим соответствующие высказывания автора о новой советской действительности: «<...> держут в проголодь и заставляют исповедовать неверье, молясь о спасении от вши, снимать шапки при исполнении интернационала и т. д. <...> Мертво, мертво все тут <...> приюте без Бога, без души, без смысла. Прав я был, когда ни во что это не верил» [10, VII, 351].

Для восприятия цикла как целого небезынтересным представляется тот факт, что стихотворения «Маргарита» и «Мефистофель» были опубликованы в сборнике «Булань» (1920) отдельно под названием «Два стихотворения из “Фаустова цикла”» [10, I, 480]. Действительно, фаустовская тема о совместном путешествии двоих – человека и беса, пытающегося уловить его душу, – в цикле «Пять повестей» является лейтмотивной, причем постепенно сгущаясь к концу произведения. Сначала этот мотив едва просматривается в

⁵ См. стихотворение «Ночь».

⁶ Образ «широкого пути» своими корнями восходит к евангельскому тексту: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мат. 7: 13–14).

неизменном соседстве этих образов, затем усиливается в актуализирующем немецкую тематику слове «ландшафт» и образе магии и колдовства («Восток шаманил»); заявленный же непосредственно в названиях следующих стихотворений этот мотив достигает максимальной концентрации в финальном произведении цикла «Шекспир», поскольку именно в нем становится «слышимым» разговор-«спор» между демоном и его «приятелем» (до этого данные персонажи практически были только «видны»).

Лондон с его крепостью в центре и «звоном подков» по сути представляет собой все тот же город, что и в предыдущем стихотворении, где люди стягивались к «валу» и по дороге «пылили дьяволы ноги». Само название «Лондон», восходящее то ли к древнеримскому личному имени со значением «неистовый», то ли к местному слову «Lond», которое переводится как «дикое место» [7], вполне согласуется с упомянутым образом города, где смерчем носятся лишь «дьяволы ноги» («вихрь – велосипедом / Летал»; заметим, что слово «велосипед» в переводе с лат. означает «быстрый» и «нога»). В образе Лондона доминируют те же мотивы пленения (образ Тауэра – тюрьмы), смерти (образ Вестминстера – королевской усыпальницы, «закутанной в траур»), потопа-наказания («встающий из вод», «копящие сырость»), небодрствования («бражных», «уснувшую»), пустоты («пустошь») и сытой телесности («обрюзгий / Как сползший набрюшник»).

Эти «демонические» атрибуты города распространяются и на его составную часть – трактир (так, например, мотив тюрьмы прочитывается в описании интерьерера – «оконце <...> / В свинцовых ободьях», мотив смерти – в образе бритвы у горла бреющегося, мотив небодрствования – во фразах «соснем на свободе», «на бочку!» и т. п.), у которого и остановилась, по видимому, «телега» героя (упоминается «извозчичий двор») и в котором снова слышен мефистофельский хохот («гогочет, держась за бока»). Обращает на себя внимание и заявленный тут же мотив «колдовства, магии, обладания, опьянения», т. к. именно такое значение имеет восходящее к индоевропейскому языку др.-англ. слово «эль». Причем состояние нетрезвости со свойственными ему галлюцинациями и обманом чувств подчеркнуто в произведении: бревна «бражные, как эль», «бочка», «пир», «полпинты». А поскольку тут же говорится, что герой писал накануне «ночью с огнем», то все происходящее здесь оказывается в интертекстуальном поле гетевского «Погребка Ауэрбаха», частью мистерии о бесовском искушении Фауста, в данном случае – «трактирной» славой «мира сего» (его «ширь» метонимически сливается с пространством «трактира»: меж ними «пять ярдов») – бездуховного мира, в котором властвует дьявол. Образ «сбесившегося» сонета, который прельщает поэта «благодом» признания в этом мире, знаменательно сближается в пространстве с библейскими символами «духа нечистого» – с тут же располагающимися на столе «подкисшим ранетом» (слово «ранет» в переводе с фр. означает «древесная лягушка»; ср.: «И видел я выходящих из уст дракона и из уст зверя и из уст лжепророка трех духов нечистых,

подобных *жабам*: это бесовские духи, творящие знамения», Отк. 16: 13–14) и «омаром», морским десятиногим чудовищем (ср.: «<...> и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами <...>. И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно», Отк. 13: 1, 5). В словах сонета вполне узнаваемо звучат интонации гетевского Мефистофеля – лицемерного льстеца и скептика, ср.:

<p>«Шекспир» Б. Пастернака «Я признаю /Способности ваши, но, <i>гений и мастер</i>, /<...> /Простите, отец мой, за мой <i>скептицизм</i> /Сыновний, но, <i>сэр</i>, но, <i>милорд</i>, мы – в <i>трактуре</i>» [10, I, 169].</p>	<p>«Фауст» И. В. Гете (пер. Б. Пастернака) «<i>Божок вселенной</i>, человек таков» [2, 20]. «Я дух, всегда <i>привыкший отрицать</i>» [2, 51].</p>
---	---

Показательно, что герой-Фауст как «приятель» Мефистофеля внешне наделен схожими чертами – «острит», «Цедит <...> убийственный вздор», однако внутренне он принципиально чужд искусителю – отвергая ложь предлагаемых ценностей, уходит «в дверь, запустя в привиденье салфеткой».

Наконец, примечательно в поэтической концепции Пастернака то, что Фаустом в его произведении оказывается Шекспир. Более того, посредством эпиграфа из стихотворения Пушкина «Поэту» («Ты царь, живи один...»), имевшем место в ранней редакции [10, I, 481], автор указывает на существование здесь соответствующей сюжетной параллели (см. у Пушкина: «Поэт! Не дорожи любовью народной...») и вписывает имя великого русского поэта в синонимический ряд, обозначенный непосредственно в самом тексте: Шекспир – Фауст – Пушкин. Благодаря же историко-биографическому контексту всего цикла, частью которого является стихотворение и о котором должна была напомнить первоначальная датировка «Москва. 9 января 1919 г.» [10, I, 481], становится очевидным, что «русским Фаустом» видит себя и лирический герой. Недаром одним из предполагаемых названий романа «Доктор Живаго» было «Опыт русского Фауста» [10, I, 481], кстати, небезынтересным представляется и тот факт, что имя героя романа «Юрий», ассоциирующееся с образом Георгия-победоносца, оказывается своего рода семантической параллелью к английской фамилии «Шекспир», которая может переводиться как «потрясающий копьем», кроме того, английский драматург действительно родился 23 апреля – в день св. Георгия [17].

Итак, фаустовскому сюжету свойственно повторяться в истории, в том числе и современной. В этом ключе показательна выдержка из письма автора к сестре Жозефине (январь 1925 г.): «Вот единственная, пожалуй, цель для человека в историческую пору: стараться, чтобы жизнь не стала призрачной; перебивать тенденцию к улетучиванию положеньями, наливающимися соком, весом, смыслом» [10, VII, 551]. Исследовательница А. Газизова пишет, что «самое доступное для этого лекарство» у Пастернака – память, так как «ею можно укрепиться, чтобы не исчезнуть на сквозняках скорых перемен» [1, 25]. А поскольку «записной тетрадью человечества» Пастернак считал Библию [12, 6], то вполне естественным выглядит то, что образ поэта у него

восходит к образу Христа – первого, кто в борении с дьяволом утвердил приоритет духовного, а не плотского начала в образе человека. Недаром в финале произведения звучит мотив «ухода» – разрыва предполагаемого союза героя и демона (ср.: «Тогда Иисус говорит Ему: *отойди от Меня, сатана*; ибо написано: «Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи»; Мат. 4: 10). Иными словами, Пастернак «манifestирует родовой характер субъективности, выступающим гарантией достоверности полученного знания» [3, 14] – знания о себе и о мире.

Таким образом, в основе цикла Б. Пастернака «Пять повестей» находится проблема взаимоотношений между поэтом и революционной эпохой. Художественный хронотоп, в рамках которого существует герой, насквозь пронизан инфернальными мотивами и служит средством реализации идеи о торжестве демонических сил «тьмы» в бездуховном мире объята Советской властью России. Герой-поэт, в образе которого явно прослеживаются черты человека «не от мира сего», наделенного пророческим даром, оказывается в ситуации пленения и «лукавого» искушения сатаной. При этом автор насыщает конкретный субъективный опыт своего лирического героя непреходящим смыслом, вписывая все совершающееся тут и теперь в широкое культурное пространство коллективной памяти человечества об извечной борьбе между добром и злом, светом и тьмой, Богом и дьяволом. Образ поэта в итоге интегрируется в цикле с образами Христа, Шекспира, Фауста, Пушкина, а образ революционного времени – с образами демона и Мефистофеля.

Литература

1. Газизова А. А. «Синтез живого со смыслом» (размышления о прозе Б. Пастернака) / А.А. Газизова. – М.: Знание, 1990. – 48 с.
2. Гете И. В. Фауст. Лирика / И.В. Гете. – М.: Художественная литература, 1986. – 767 с.
3. Евдокимова О.В. Гносеологические образы в лирике Б.Л. Пастернака 1920-х годов (на материале книг «Сестра моя – жизнь» и «Темы и вариации»): автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.В. Евдокимова. – Воронеж, 2006. – 16 с.
4. Иванова Н. Пастернак и другие / Н. Иванова. – М.: Эксмо, 2003. – 608 с.
5. Ивинская О. Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени / О. Ивинская. – М.: Либрис, 1992. – 464 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А.]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
7. Лондон / Википедия: Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Лондон>
8. Лотман М. Манделъштам и Пастернак (Попытка контрастивной поэтики) / М. Лотман. – Tallinn: Aleksandra, 1996. – 175 с.

9. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. Токарев С.А.]. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997 –. – Т. 1: А – К. – 1997. – 671 с.

Т. 2: К – Я. – 1997. – 719 с.

10. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Б.Л. Пастернак. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2003 – 2005 –. – Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912 – 1931. – 2003. – 576 с.

Т. 7: Письма 1905 – 1926. – 2005. – 824 с.

11. Пастернак Е. Лето 1917 года: «Сестра моя – жизнь» и «Доктор Живаго» / Е. Пастернак // Русская речь. – 1990. – № 1. – С. 3 – 16.

12. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак // Мир Пастернака / [сост.: Левитин Е.С.]. – М.: Советский художник, 1989. – С. 5 – 12.

13. Пентаграмма / Википедия: Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Пентаграмма>

14. Фатеева Н.А. Поэт и проза. Книга о Пастернаке / Н.А. Фатеева. – М. : Новое литературное обозрение, – 2003. – 400 с.

15. Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы / Л. Флейшман. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 784 с.

16. Франк В.С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака / В.С. Франк // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 72 – 77.

17. Шекспир / Википедия: Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Шекспир>

18. Энциклопедия: Символы. Знаки. Эмблемы / [авт.-сост.: Андреева В., Куклев В., Ровнер А.]. – М.: Астрель: АКТ, 2006. – 556 с.

Анотація

Мальцева О. Поет і час: інфернальні мотиви в циклі Б. Пастернака «П'ять повістей».

Аналізуються інфернальні образи в циклі Б. Пастернака «П'ять повістей» (із книги «Теми і варіації», 1916–1922), що розглядаються передусім в аспекті інтертекстуальних зв'язків твору з Біблією. Показується їх ідейно-художнє значення у вирішенні проблеми взаємовідносин між поетом та революційною епохою. Відмічається, що в образі поета наявні риси біблійного пророка, а в образі часу – демонічні атрибути. Особлива увага приділяється антагонізму в системі образів, мотиву полоніння героя часом як домінуючому в хронотопічній організації тексту.

Ключові слова: рання творчість Б. Пастернака, цикл, інтертекстуальність, біблійний мотив, інфернальний образ, культурна пам'ять.

Аннотация

Мальцева О. Поэт и время: инфернальные мотивы в цикле Б. Пастернака «Пять повестей».

Анализируются инфернальные образы в цикле Б. Пастернака «Пять повестей» (из книги «Темы и вариации», 1916–1922), рассматриваемые

прежде всего в аспекте интертекстуальных связей произведения с Библией. Показано их идейно-художественное значение в решении проблемы взаимоотношений между поэтом и революционной эпохой. Отмечается, что в образе поэта присутствуют черты библейского пророка, а в образе времени – демонические атрибуты. Особое внимание уделяется антагонизму в системе образов, мотиву пленения героя временем как доминирующему в хронотопической организации текста.

Ключевые слова: раннее творчество Б. Пастернака, цикл, интертекстуальность, библейский мотив, inferнальный образ, культурная память.

Summary

Maltseva O. Poet and Time: Infernal Motifs in the Cycle «Five Stories» by B. Pasternak.

In this article the infernal images in the Pasternak's cycle "Five stories" (from the book "Themes and Variations", 1916-1922) are analyzed. They are primarily considered in the aspect of intertextual connection of this work with the Bible. Their ideological and artistic value for a solution of the problem of relationship between the poet and the revolutionary epoch is revealed. The author remarks availability of biblical prophet traits in the image of poet and availability of daemonic attributes in the image of time. Special attention is paid to antagonism in the system of images, to the motive of hero's captivity by Time as the dominant in the chronotopical organization of the text.

Key words: B. Pasternak's early work, cycle, intertextuality, biblical motive, infernal image, cultural memory.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати доктором филологических наук, доцентом Мальцевым Леонидом Алексеевичем.