

Т. Г. Гоца (Минск)

ВЕНЕЦИЯ КАК ГОРОД-СОН В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА

В первой четверти XX века, наряду с «петербургским текстом» русской поэзии, складывался и ее «венетцианский текст». Интерес поэтов Серебряного века к Венеции определяется необычностью, «инаковостью» этого города. Венеция для каждого была своей, но то, что объединяло русских поэтов в отношении к водному городу, – это поиск себя в нем, это признание его пространства «родным». В среде исследователей «венетцианского текста» закрепилось понятие русской венецианы, являющей собой «особый литературный пласт, благодаря которому в российском ментальном пространстве реализуется присутствие Венеции как необходимого душе уголка мира» [3, с. 11]. Для русских поэтов Венеция – не просто пространственно-временной и культурно-исторический топос, но и один из сакральных центров поэтической географии лирического героя.

К символической группе с характерным семантическим ореолом мистифицированной Венеции можно отнести венецианы А. Блока, О. Мандельштама, Н. Гумилева и Б. Пастернака. Венеция Б. Пастернака, в частности, представлена как таинственный город-сон.

Борис Пастернак посетил Венецию летом 1912 года по дороге из Марбурга в Москву. Путешествие в Венецию упомянуто в биографии поэта, написанной его сыном: «1912. Поздно вечером Пастернак приехал в Венецию, где пробыл четыре или пять дней. Жильем, точнее ночлегом, ему служила койка старушки-уборщицы на чердаке деше-

вой гостиницы в районе Академии» [6, с. 84]. Свое первоначальное впечатление от встречи с городом сам Б. Пастернак описал в «Охранной грамоте» так: «Когда я вышел из вокзального здания с провинциальным навесом в каком-то акцизно-таможенном стиле, что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно темное, как помой, и тронутое двумя-тремя блестками звезд. Оно почти неразличимо опускалось и подымалось и было похоже на почерневшую от времени живопись в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображение Венеции и есть Венеция. Что я – в ней, что это не снится мне» [4, с. 87].

Образ города-сна возникает в стихотворении Б. Пастернака «Венеция», написанном в 1928 году. Это переработка «Венеции» 1913 года, напечатанной в первом сборнике поэта «Близнец в тучах». Новая «Венеция» была переписана целиком, из первоначальной редакции сохранена только начальная строка и несколько отдельных слов. Стихотворение было сначала напечатано в журнале «Звезда», а затем вошло в книгу «Поверх барьеров» (1929).

Венеция предстает в стихотворении в метафорическом образе *размокшей каменной баранки*. Этот образ был раскритикован Иосифом Бродским, который предложил свою метафору: «У Пастернака Венеция плывет "*размокшей каменной баранкой*". Это совсем не так. Эти два острова и мостики между ними, скорее, напоминают двух рыб на синей тарелке» [2, с. 383]. Между тем в очерке «Люди и положения» Пастернак вспоминал: «... я писал стихотворение «Венеция» <...>. Город стоял предо мной, и круги, и восьмерки его отражений плыли и множились, разбухая, как сухарь к чаю» [4, с. 297]. *Разбухший сухарь* в стихотворении обернулся в *размокшую баранку*, а обрамляющие воду здания создали в воображении поэта образ баранки из камня. Важно заметить то, что по отношению к Венеции использован глагол «*плыла*»; в последней строфе Венеция тоже *бросалась вплавь*. Так Венеция в стихотворении персонифицируется: то она, подобно гондоле, умиротворенно, не спеша плывет по воде, то бросается в воду в образе венецианки.

В «Венеции» Б. Пастернака особое место занимают звуковые образы: сперва лирический герой просыпается от щелчка оконного стекла, затем он вспоминает, что слышал во сне крик, предположительно женский, который стихает к моменту пробуждения героя:

*Я был разбужен спозаранку
Щелчком оконного стекла.
Размокшей каменной баранкой
В воде Венеция плыла.*

*Все было тихо, и, однако,
Во сне я слышал крик, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще тревожил небосклон [1, с. 219].*

Звуковые образы встречаются и в других стихотворениях Пастернака, посвященных городам – Петербургу, Марбургу:

*Облачно. **Щелкает** лодочный блок.
Пристани **бьют** в ледяные ладоши.
Гулко бульжжник обрушивши, лошадь
Глухо въезжает на мокрый песок.*
(«Петербург») [5, с. 26]

... А в Марбурге

*Кто, **громко свища**, мастерил самострел,
Кто **молча** готовился к Троицкой ярмарке.*
(«Марбург») [5, с. 54]

Услышанный сквозь сон крик настораживает лирического героя, заставляя его вслушиваться в тишину предрассветной Венеции. Он ощущает присутствие звука, преобразовавшегося в зависший между небом и землей, а точнее водой, нематериальный знак. Композиторское мастерство Пастернака-музыканта отражается на его поэтическом таланте: звуковые образы на ассоциативной основе поэт претворяет в изысканные метафоры. В первой редакции стихотворения звук изображен в виде «трезубца вымерших гитар». Этот образ более полно раскрывается в «Охранной грамоте»: «Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не вошло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездье, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездьи Гитары» [4, с. 99].

Из первой редакции в «Венецию» 1928 года Пастернак переносит образ трезубца Скорпиона. Заглавная буква указывает на то, что под Скорпионом понимается зодиакальное созвездие, по форме напоминающее трезубец. Образ звука-созвездия поэт комментирует в письме

к родителям, где вспоминает, что чтение своих стихов перед Сологубом он начал именно с этого «венедианского стихотворения о городе, где чуткость достигает того напряжения, когда все готово стать осязаемым, и даже отзвучавшее отчетливо взятое арпеджио на канале перед рассветом повисает каким<-то> членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдьи звуков: ♪♪» [6, с. 423]. В следующей строфе звук приобретает более прозаическую характеристику и становится похожим на черную вилку:

*Теперь он стих и черной вилкой
Торчал по черенок во мгле.
Большой канал с косоу ухмылкой
Оглядывался, как беглец* [1, с. 219].

Большой канал – это главный проспект города, место парадных прогулок и праздников, путь для хозяйственных нужд и вывоза мусора. Он делит город на две части гигантской буквой «S», которую можно рассмотреть как *косу ухмылку*.

Аллитерация [ш], [с], [с`] в пятой строфе стихотворения передает шум «*голодных*» волн, омывающих берега Венеции:

*Туда, голодные, противясь,
Шли волны, шлендая с тоски,
И гондолы рубили привязь,
Точа о пристань тесаки* [1, с. 219].

В более поздней редакции пятая строфа отсутствует. Нужно отметить некоторые особенности этой строфы. Во-первых, использование поэтом просторечия *шлендать* по отношению к волнам в значении ‘ходить без дела, слоняться, шататься’. Во-вторых, нарушение акцентологической нормы в слове *гондола*, где в стихотворении ударение обусловлено ритмически и падает на первый слог. Возможно, эту строфу поэт посчитал несовершенной и исключил ее из последующей редакции.

Как уже было отмечено, звук, услышанный лирическим героем, – предположительно женский крик. Женщину поэт наделяет эпитетом *оскорбленная*. Образы венецианских женщин встречаются и в прозе Пастернака. В них мало женственности и красоты, они «скорее угрожавшие, чем сеявшие обольщение. Они оборачивались на ходу, точно с тем чтобы оттолкнуть и уничтожить. Вызывающе изгибая стан, они быстро скрывались под портиками. Когда они оглядывались, на вас уставлялось смертельно насурмленное лицо черного венецианского

платка. Их быстрая походка в темпе *allegro irato* странно соответствовала черному дрожанию иллюминации в белых царапинах алмазных огоньков» [4, с. 93]. Н. Меднис отмечает, что «в русскую литературную венециану прочно вошел образ венецианки с накинутой на плечи черной (вариант – темной) шалью, порой метонимически представляемый только через шаль» [3, с. 118].

В последней строфе стихотворения венецианка отождествляется с Венецией:

*Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой*

Бросалась с набережных вплавь [1, с. 219].

«Авторы ряда работ о творчестве Б. Пастернака размышляют о связи данной строфы с мотивом самоубийства. Между тем подобный контекст разрушает основы метафоры, а следовательно, и цельность образа Венеции-венецианки, которая подчеркивается множественным числом в последнем стихе – «с набережных»» [3, с. 121]. Сравнение Венеции с венецианкой имеет форму творительного падежа: «*Венеция венецианкой*». Такая же форма сравнения в стихотворении встречается еще четыре раза: *Размокишей каменной баранкой // В воде Венеция плыла; ... и он // Подобьем смолкнувшего знака // Еще тревожил небосклон; Он вис трезубцем Скорпиона; Теперь он стих и черной волкой // Торчал по черенок во мгле* [1, с. 219].

«Венеция» Бориса Пастернака – это попытка поэта выразить свои впечатления в первое утро после прибытия в этот город, это в некотором роде импрессионистическая зарисовка переходного момента между сном и реальностью. *Я был разбужен спозаранку* – так начинается стихотворение. Время пробуждения лирического героя – раннее утро. Все, что с ним происходило в это время, все его слуховые и зрительные впечатления (звук – знак) – еще не совсем реальность. В последней строфе реальная действительность, или *явь*, виднеется *вдали за лодочной стоянкой*. Венеция как город-сон по мере приближения реальности в образе венецианки бросается в воды лагуны и растворяется в ней. Только во сне лирический герой Пастернака может созерцать настоящую сущность таинственной Венеции, полной нераспознанных звуков и символических образов.

2. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М.: Эксмо, 2007.
3. Меднис, Н. Е. Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск: НГУ, 1999.
4. Пастернак, Б. Л. Люди и положения: повести, статьи, драматические произведения / Б. Л. Пастернак. – М.: Эксмо, 2007.
5. Пастернак, Б. Л. Сестра моя – жизнь: стихотворения, роман в стихах / Б. Л. Пастернак. – М.: Эксмо, 2010.
6. Пастернак, Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии / Е. Б. Пастернак. – М.: Советский писатель, 1989.