

ния глаголов императивным) и обретает интонации, свойственные драматизмам. В «природном» и «человеческом» планах разыгрывается драма гибели. Смерть в природе предельно очеловечена (с помощью антропоморфных эпитетов и предикатов: «бесшабашней», «чашу горечи вчерашней — сегодняшней тоской превысьте»). Соединение героев призвано полностью отождествиться с природной смертью («Рассеемся в сентябрьском шуме! / Заройся вся в осенний шелест!»). Особенно многозначительна строка «Замри или ополоумей». Мотивы «временной смерти и временного безумия» [2, с. 89—90] неотделимы от сюжета о «лесном доме» и так или иначе восходят к (обрядам инициации) посвящения, во время которых герой должен как бы временно умереть, выпасть из привычного течения жизни, а затем возродиться как бы другим человеком, получить новое существование. В двух заключительных строфах происходит постепенное возвращение в бытовую реальность: фольклорный «язык» параллелизма-тождества сменяется расчлененным сравнением: «Ты так же сбрасываешь платье, / Как роща сбрасывает листья» (о параллелизме и сравнении как двух исторических моделях-языках поэзии см. [3, с. 189; 4, с. 6—9]).

Последняя строфа — своего рода поэтическое резюме, в котором «выявлена именно возможность возрождения, преодоления одиночества («Ты — благо гибельного шага»).

Но была ли осознана самим Пастернаком возможность интерпретации этого стихотворения через призму сказочного сюжета? Исследования творческой истории романа позволяют утвердительно ответить на этот вопрос. В. М. Борисов и Е. Б. Пастернак отмечают, что, работая над романом, Пастернак не только «широко использовал фольклорные источники: сборники уральского фольклора, „Народные русские сказки“ А. Н. Афанасьева, „Малахитовую шкатулку“ П. П. Бажова, собственные фольклорные записи», но и «внимательно читал» вышедшую в 1946 г. книгу В. Н. Проппа «Исторические корни волшебной сказки». Авторы цитируют письмо Пастернака от 9 ноября 1954 г. к Т. М. Некрасовой, в котором ориентация романа на поэтику сказки становится совершенно очевидной: «Теперь мне первая книга кажется вступлением ко второй, менее обыкновенной. Большая необыкновенность ее, как мне представляется, заключается в том, что я действительность, то есть совокупность совершающегося, помещаю еще дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти на грань сказки» [5, с. 242].

Сюжет стихотворения «Осень», таким образом, обнаруживает внутреннюю логику развития, уже не сводимую к сюжетам отдельных романских эпизодов, но при этом сопоставимую с глубинными смысловыми пластами романа в целом, где возможность духовного, нравственного возрождения для героев в катастрофически меняющемся мире — одна из самых важных проблем.

Подобная жанровая и родовая трансформация единого сюжетного инварианта характерна не только для текстов, условно группирующихся вокруг «Доктора Живаго», но, очевидно, для творчества Пастернака в целом, на всем его протяжении.

Проследим еще один ряд таких трансформаций. Наблюдения показывают, что стихотворение «Зимняя ночь» 1913—1928 гг. («Не поправить дня усилиями светилен...») находится, по-видимому, в ряду сюжетных версий, с которыми связаны прозаические произведения «Три главы из повести» (1922), «Повесть» (1929), а также роман в стихах «Спекторский» (1925—1931) и стихотворение «Двадцать строк с предисловием» (1929).

Что общего между «Зимней ночью», «Повестью» и «Спекторским»? Как и в случае с «Доктором Живаго», совпадает хронотоп. Герой «Повести» и романа в стихах Сергей Спекторский некоторое время служит губернатором в богатом особняке Фрестельнов. Сравним:

Булки фонарей и пышки крыш, и черным  
По белу в снегу косяк особняка: