

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Научная статья

<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0308>

УДК 159.9

Опыт психологического анализа стихотворения Бориса Пастернака «Снег идет»

В.С. Собкин

Психологический институт Российской академии образования, Москва, Российская Федерация

Резюме

Актуальность. Постигание глубинных психологических смыслов искусства с помощью, с одной стороны, «вчитывания» в текст, а с другой — «вычитывания» авторских смыслов на сегодняшний день оказывается одним из наиболее глубоких и многогранных путей проявления психологии искусства. Представленный в статье анализ стихотворения Пастернака «Снег идет» открывает возможности рассмотрения разных уровней организации текста для понимания особенностей смыслообразования.

Цель. Психологический анализ содержания стихотворения Пастернака «Снег идет», анализ особенностей влияния на понимание смысла таких аспектов, как многозначность значения слов, использования цвета, пространственно-временных характеристик, ритма.

Методы. Используются методы структурно-семиотического и психолингвистического анализа поэтического текста для интерпретации смысла поэтического высказывания.

Результаты. Проанализировано своеобразие приемов «смыслового монтажа», основанных на использовании многозначности значений слова. Показано, как многозначность значений слова позволяет автору художественно оправдать тематические переходы в развитии содержания стихотворения. Проведен психологический анализ влияния композиционного приема объединения отдельных строк в ритмическую целостность на ориентировку читателя в выделении смысловой доминанты в тексте стихотворения. Охарактеризован феномен «удержания» и воспроизведения автором своих личных переживаний с помощью определенных ритмически организованных структур текста стихотворения, когда ритмически оформленная структура выступает как особое знаковое средство (подобно «узелку на память») для фиксации на подсознательном уровне значимых жизненных переживаний.

Выводы. Зафиксировано влияние феномена «двоения значений слова» как на актуализацию состояния личностной проблематизации у лирического героя стихотворения, так и на включение элементов жизненного контекста поэта, их «вливание» в смысловую структуру текста. Показана возможность использования принципов анализа цветовых предпочтений по методике М. Люшера на содержательную интерпретацию изменения психологических состояний лирического героя стихотворения в ходе развития сюжета.

Ключевые слова: стихотворение, психологический анализ, персонаж, цветовые предпочтения, переживание, роль ритма, авторский смысл, интерпретация текста.

Для цитирования: Собкин В.С. Опыт психологического анализа стихотворения Бориса Пастернака «Снег идет» // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51), С. 72–86. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0308>

PSYCHOLOGY OF ART

Scientific Article
<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0308>

Experiences of psychological analysis of Boris Pasternak's poem "Snow is Falling"

V.S. Sobkin

Psychological Institute of the Russian Academy of Education, Moscow, Russian Federation

Abstract

Background. The comprehension of deep psychological meanings of art by means of, on the one hand, "reading" into the text, and, on the other hand, "reading out" the author's meanings appears to be one of the most profound and multifaceted ways of manifesting the psychology of art today. The author's view on Pasternak's poem "Snow is Falling" opens up the possibility to touch the multilevel meanings of the work and to demonstrate the ways of text analysis at different angles.

Objective. Psychological analysis of the content of the poem by B. Pasternak "Snow is Falling", including the analysis of the influence of such aspects as multiple meanings of words, use of color, spatial and temporal characteristics, rhythm on understanding the meaning is the scope of the work.

Methods. The structural analysis of the poetic text and psychological interpretation of the meaning of poetic statements were used.

Results. The peculiarity of the methods of "meaning montage" based on the use of multiple meanings of words was analyzed. It is shown how the multiple meanings of the word allow the author to justify thematic transitions in the development of the poem content. Psychological analysis of uniting separate lines into the rhythmical totality on the reader's orientation in pointing out the semantic dominant in the text of the poem has been carried out. The phenomenon of "keeping" and reproducing personal experiences with the help of certain rhythmically organized structures of the text, when rhythmically designed structure acts as a special sign means (like a "knot for memory") to fix significant life experiences at subconscious level was characterized.

Conclusions. The influence of the phenomenon of "word double meanings" both on the actualization of the state of personal problematization in the lyrical hero of the poem and on the inclusion of elements of the poet's life context, their "infusion", into the semantic structure of the text has been recorded. The possibility of using the principles of color preference analysis by M. Lusher methodology for meaningful interpretation of changes in psychological states of the lyrical hero in the course of the plot development is shown.

Key words: poem, psychological analysis, character, color preferences, experience, role of rhythm, author's meaning, text interpretation.

For citation: Sobkin, V.S. (2023). Experiences of psychological analysis of Boris Pasternak's poem "Snow is Falling". *National psychological journal*, 18, 3 (51), 72–86. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0308>

«... ритм нам дан в пересечении со смыслом»
(Андрей Белый. Будем искать мелодии)

«Полоний: Что читает, милорд?
Гамлет: Слова, слова, слова...
Полоний: А в чем там дело, милорд?
Гамлет: Между кем и кем?»
(Вильям Шекспир. Гамлет)

«... не ожившее изнутри слово ничего не говорит душе»
(К.С. Станиславский. Работа актера над собой)

Введение

Стихотворение Бориса Пастернака «Снег идет» датировано 1957 годом и включено им в последний лирический цикл своих стихов «Когда разгуляется» (1956–1959). Возможно, предчувствием близкой смерти (Пастернак скончался 30 мая 1960 г.) обусловлено и появление эпиграфа ко всему циклу из книги Марселя Пруста «Обретенное время»: «Книги — это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочтешь стершиеся имена» (Пастернак, 2015, с. 136).

Почему взят именно этот эпиграф? Зачем Пастернаку нужен именно такой смысловой камертон, определяющий тональность противоречивых переживаний лирического героя этого цикла стихов; тональность, которую, в свою очередь, должен уловить и на которую должен откликнуться читатель? Да и нужно ли для психологического анализа лишь одного стихотворения обращать внимание на эпиграф ко всему циклу?

Мне — «да». Нужно, поскольку психологическая проблема «утраты» и «обретения» времени, заданная Прустом уже в самих названиях его произведений («В поисках утраченного времени» и «Обретенное время») явно переключается с ключевой темой стихотворения «Снег идет»: «Может быть, за годом год / Следуют, как снег идет, / Или как слова в поэме?» (Пастернак, 2015, с. 171).

Но есть и другой аспект. Интуитивно я понимаю, что основной, глубинный смысл стихотворения связан с «психологической топологией пути», — той главной темой, которую обсуждал Мераб Мамардашвили в своих «Лекциях о Прусте» (Мамардашвили, 2015). Причем, в конечном счете, чтение художественного текста (книги), по его мнению, — это «чтение самого себя», чтение в себе, а автор уходит на второй план, его «имя», возможно, и «сотрется». Во многом, в подобном «вчитывании» смысла («вбирании смысла словом» по Л.С. Выготскому) и состоит «техника» смыслового анализа, ярким примером которой является «читательская критика» Л.С. Выготского, развернутая в его «Этюде о Гамлете».

И все же остается вопрос о доминанте: «вчитывание» (проекция, «чтение себя») или «вычитывание» смысла (интерпретация авторского текста). Насколько важен сам текст; текст, как «машина по производству чувств», запускающая и определяющая содержание и характер личных читательских переживаний? На мой взгляд, важны оба момента. Более того, на определенных этапах восприятия художественного произведения особые «рефлексивные выходы», связанные с анализом смысловой значимости использования того или иного художественного средства (шире, — *приема*) просто необходимы. Особенно в ситуациях авторских провокаций («игры» с текстом), что является характерным моментом для целого ряда жанров.

И, наконец, еще ряд традиционных тем. Насколько важно и правомерно ли учитывать реальный жизненный контекст автора при интерпретации смысла конкретного художественного произведения? Например, надо ли для понимания стихотворения «Снег идет» иметь в виду такие факты, как перенесенный Пастернаком в 1952 г. тяжелый инфаркт миокарда, обостривший личностное переживание вопросов жизни и смерти; драму его отношений в этот период с двумя женщинами — женой Зинаидой Нейгауз-Пастернак и Ольгой Ивинской; отказ в публикации романа «Доктор Живаго» в «Новом мире» (1956) и начавшийся политический скандал с изданием романа в Италии

(1957)? Нужно ли для понимания текста стихотворения установление его взаимосвязей с другими стихотворениями поэта? Если да, то что добавляют подобные «переключки» для понимания творческого процесса, как внутреннего диалога автора? Косвенно я буду касаться этих вопросов.

О материале

В основу статьи положен мой доклад «Темпо-ритм как средство кодирования смысла в творчестве актера» (прочитан на конференции «Ритм и пластическая культура личности» 28.10.2022). Центральное место в нем занимал разбор стихотворения Пастернака «Снег идет» (см. Приложение). Выбор этого стихотворения в качестве материала для анализа значения ритма в процессе смыслового понимания текста объясняется двумя причинами. Одна из них касается *техники* ритмической организации стихотворения. В этом отношении ритм, с одной стороны, отчетливо структурно задан и поддерживается не только рифмами и размерами стиховых строк, но и рефреном («снег идет, снег идет...») на протяжении чтения всего стихотворения; с другой стороны, — само психологическое переживание ритма, точнее темпо-ритмическое «проживание» времени собственной жизни, становится ключевой *содержательной* темой размышлений лирического героя стихотворения («Может быть, за годом год / Следуют, как снег идет, / Или как слова в поэме?»).

Другая причина обращения к стихотворению связана с личным воспоминанием. Много лет назад (в 1970 г.) я с моей хорошей знакомой Мариной Елагиной оказался на творческом вечере Сергея Юрского, который проходил в Концертном зале имени П.И. Чайковского. В обширную концертную программу было включено чтение произведений разных авторов: А.С. Пушкина, М.А. Булгакова, Ф.М. Достоевского, М.М. Зощенко, Д.И. Хармса. И среди них — «Снег идет» Пастернака. Я был околдован! Сергей Юрский закружил меня в снежном буряне, подчинил мое дыхание особому ритму, и я полетел... Острое переживание противоречия между музыкальной легкостью строк и трагизмом жизненного выбора («перекрестка поворот»), возникшее у меня тогда, сохранилось и сегодня — полвека спустя, когда я вспоминаю то чтение С. Юрского. И, вместе с тем, остаются открытыми профессиональные психологические вопросы: «Как он это сделал? Почему у меня возникли эти острые переживания?».

Проблематизация

В том докладе я уделил основное внимание именно актерским аспектам техники чтения стихотворения, порождению смысла в *живом речевом высказывании*. Замечу, что значимость актерской психотехники, как

особой практики для изучения психологических механизмов смыслового понимания речи и кодирования смысла, в рамках культурно-исторического подхода отмечалась неоднократно. Причем подчеркивалось, что в основе *внешне-технических* моментов (выделение смысловых кусков, определение логических пауз и их длительности, фиксация ударных слов и др.) лежит глубокая *внутренняя психологическая* работа с текстом: общий анализ коммуникативной ситуации («автор — лирический герой — слушатель»), определяющий жанр высказывания, его интонацию; представление о характере («образе») лирического героя, его мировоззрении, ценностных ориентациях, нравственной позиции; мотивационно-целевой анализ собственно речевых действий (высказываний); событийный анализ общей линии поведения, связанный с разрешением внутренних конфликтов; общий рисунок эмоциональных переживаний (самочувствие, градус эмоциональных проявлений), характеризующий темпо-ритмическое своеобразие существования актера в роли и др. (Выготский, 2019; Кнебель, Лурия, 1971; Собкин, 2006, 2010, 2015, 2020, 2022 и др.).

В ходе доклада я имел возможность иллюстрировать отдельные перечисленные моменты с помощью видеозаписей разных способов исполнения стихотворения «Снег идет» Сергеем Юрским¹ и Сергеем Никитиным², чтобы зафиксировать своеобразие их смыслового прочтения текста. Тогда для меня главным было, пожалуй, обратить внимание слушателей на важное значение интонационных моментов в расстановке смысловых акцентов; показать возможности *ритмической игры* со смыслами. При этом я придерживался (и придерживаюсь сейчас) того различия, которое вводил Андрей Белый между метрической стиховой нормой, ее конкретной ритмической реализацией в стихотворении (отклонения от нормы) — и индивидуальной мелодией, возникающей при чтении.

Показать именно это *темпо-ритмическое* существование актера в стихе как мелодию (особую интонацию) лирического героя было для меня главным. И здесь принципиальное значение имеют представления К.С. Станиславского о значении темпо-ритма для создания *внешнего и внутреннего сценического самочувствия*; «игре с ритмом» в творчестве актера, как способе его воздействия на зрителя. Для пояснения приведу несколько важных, с моей точки зрения, цитат из его главы «Темпо-Ритм» в книге «Работе актера над собой»: «... ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий» (Станиславский, 1955, с. 151); «... темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и

внутреннее содержание, которое питает чувство. В таком виде темпо-ритм хранится в нашей памяти и пригоден для творческой цели» (там же, 151); «... темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов» (там же, 156); «...когда, как у Гамлета, в душе борются решение с сомнением, одновременное соединение нескольких разных ритмов становится необходимым. В этих случаях несколько разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обостряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство» (там же, 158); «... темпо-ритм всей пьесы — это темпо-ритм всего сквозного действия и подтекста <...> артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы» (там же, 167). Приведенный выписок вполне достаточно для того, чтобы показать сложность психологической деятельности по реконструкции того подтекста, который определяет чтение (и понимание) стихотворения, поскольку «не ожившее изнутри слово ничего не говорит душе».

О методе

Поскольку в статье, в отличие от доклада, я не могу использовать варианты видеозаписей чтения стихотворения разными исполнителями, то основной акцент при анализе текста будет сделан на семантических аспектах. Сама же «техника» анализа относительно проста и предусматривает выявление именно *смысловых* моментов, мотивационно-целевых особенностей использования автором тех или иных художественных средств и приемов на разных уровнях организации текста стихотворения. Подобная *установка на смысл и подтекст* здесь принципиальна, поскольку задает особый ракурс рассмотрения художественных деталей как смысловых единиц. При этом я стараюсь излишне не мельчить «единицы анализа», следуя совету Пастернака: «Не занимайся точками в пункте / И зерен в мере хлеба не считай!».

Конкретно интерпретация стихотворения будет разворачиваться относительно рассмотрения нескольких достаточно общих тем («ритм и рефрен», «двойные значения слов», «цвет и переживание героя», «окно и ситуация выбора», «время и церковный календарь», «путь героя»). В конечном счете подобный анализ ориентирован на реконструкцию скрытого сюжета стихотворения: *путь героя*, выпадающего в разные ценностно-ориентированные пространства — смена хронотопов по М. Бахтину (Бахтин, 1975). Такой, по выражению Сергея Эйзенштейна, «взволнованный рассказ» и определяет партитуру смысловых переживаний в процессе углубленного чтения стихотворения (Эйзенштейн, 2016).

¹ <https://www.yandex.ru/video/preview/6239888359258923628>

² https://www.youtube.com/watch?v=ZRMbhIoCW7g&ab_channel=%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%93%D1%80%D1%8B%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2

Результаты

О множественности словесных значений. В тексте стихотворения несколько раз Пастернак использует своеобразный прием, косвенно рассчитанный на возможность *одновременного* понимания читателем разных значений того или иного слова. Причем это не та «словесная игра», которая основана на неадекватном и неожиданном использовании одного из словесных значений в неподходящем контексте; как, например, в случае остроты (Фрейд, 1991). Дело здесь в другом. На мой взгляд, поэт учитывает возможность понимания читателем подобного *двоения значения слова* в качестве основы для построения особой композиции стихотворения. Использование многозначности слова, расчет на актуализацию в сознании читателя другого (скрытого) значения, позволяет ему развернуть как разные (и порой неочевидные) *линии развития сюжета*, так и *художественно оправдать* отдельные тематические переходы по мере чтения стихотворения. Это своеобразный прием «смыслового монтажа», основанный на использовании многозначности значений слова. Поясню это на ряде примеров.

1. «Выбор» как смысловой конфликт лирического героя. Обратимся к первому четверостишью. Здесь все, на первый взгляд, просто и понятно. Дается исходное описание ситуации, места действия: лирический герой стихотворения стоит у окна, за окном непрекращающийся снегопад... «буран», а в доме уютно и тепло. Кстати, и «цветок герани» в обыденном сознании — это символ уюта, гармонии, здоровья и благополучия; символ простого семейного счастья. Более того, по народным поверьям герань — оберег семейного очага от внешних вмешательств: «герань на окне — мир и согласие в семье».

И, вместе с тем, в этом простом домашнем уюте — с «геранью на окне» — явно ощущается какое-то беспокойство. Причем оно не столько там, за окном (в «буране»), а именно здесь, в самом доме, который, казалось бы, защищен, повторюсь, той же «геранью» от действия дурных внешних сил. Откуда же это чувство? Может быть, оно рождается из-за аллитерации этого жесткого «р»: герани — переплет». Возможно, здесь, в этом сближении («монтаже») двух слов и проявляется противоречие состояний спокойствия и тревоги. Это дает основание более внимательно отнестись к последней строке четверостишья: «За оконный переплет»... Может быть, она, завершая первую строфу, говорит еще о чем-то, помимо простого описания исходного места действия?

«Переплет!» Ну конечно, ведь есть же и другое значение этого слова, помимо обозначения конструктивного элемента оконной рамы или технического объединения отдельных страниц в единый блок (книжный переплет). Это значение совершенно иное, относящееся к характеристике сложной, запутанной, неприятной и опасной жизненной ситуации. «Попал в переплет» — попал в ситуацию, из которой часто

не видно выхода; психологическая ловушка, из которой нет сил выбраться. Это второе значение слова «переплет» при чтении первой строфы пока скрыто, но оно все отчетливее проступает при чтении второй строфы:

*Снег идет, и всё в смятеньи,
Всё пускается в полет, —
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.*

И здесь также важна последняя строка, где вновь мы сталкиваемся с аллитерацией согласной «р». Но связь слова «переплет» с последней строкой второго четверостишья не только определяется этой звонкой согласной «р». Вся инструментальная строка направлена на недвусмысленное подчеркивание ее связи со словом «переплет». Сравним слова «переплет» и «перекрестка»; рифму **переплет / поворот**, которые содержательно связывают первую и вторую строфы стихотворения. Таким образом, здесь Пастернак, используя ряд художественных приемов, как мы видим, сближает эти три слова в единый смысловой комплекс. Делает он это явно неслучайно. Но какое «утаенное» пока еще для нас содержание мы теперь должны *вычитать*?

Итак, если следовать простым словарным определениям, слово «перекресток» обозначает пересечение дорог, улиц; «поворот» же на перекрестке определяется решением о выборе направления движения (куда идти или ехать). Но эти значения обоих слов относятся к характеристике *физического пространства*. Так же, как и «оконный переплет» (конструктивный элемент рамы). Однако, если мы теперь соединим в единую цепочку все три слова («переплет — перекресток — поворот»), то актуализируются другие значения: «переплет» — сложная, запутанная, безвыходная ситуация; «перекресток» — опасное место пересечение событий, судьбы»; «поворот» — кардинальное изменение, изменение на противоположное, перелом.

Таким образом, уже в первых двух четверостишьях, описывая внешнюю ситуацию (*место действия*), Пастернак параллельно в неявном виде, опираясь на множественность значений слов, объединяет слова на основе этих «вторых значений» в определенный смысловой комплекс. Это позволяет ему обозначить особую внутреннюю тему стихотворения; тему, которая связана с проблемой принятия кардинального решения в сложной, практически безвыходной жизненной ситуации. Причем эта тема, как *внутренний смысловой камертон*, удерживается и звучит на протяжении всего стихотворения. Более того, трагичность ситуации выбора выступает на первый план и звучит уже как заключительный аккорд в последней строке всего стихотворения: «Перекрестка поворот». Замечу, что в том выступлении Сергея Юрского, о котором я писал в начале статьи, трагизм ситуации лирического героя стихотворения, «технически» специально подчеркивался путем усиления сонорного звучания звонкой согласной «р». Но относительно

психологического выстраивания действия трагизм ситуации выбора был обозначен исполнителем (с моей точки зрения) уже в самом начале; к фиксации этого состояния как цели актерского действия Сергей Юрский и шел на протяжении чтения стихотворения.

2. *От движения в пространстве к движению во времени.* В 6 строфе используется слово «стопами». Значение его очевидно и связано с шаговым движением, что и определяется всей строкой: «В ногу с ним, стопами теми». Такое словарное определение лежит на поверхности. Но к нему следует добавить смысловой нюанс, связанный со стилистикой словоупотребления, поскольку устаревшее «поступь» характеризует медленное, торжественное движение. Замечу, что, с одной стороны, подобный темпо-ритмический образ движения стилистически соответствует и возвышенной тональности как предыдущей первой строки этой 6 строфы («снег идет, густой-густой»), так и написанной до этого, стихотворной строки «сходит наземь небосвод» (3 строфа). Но, с другой стороны, подобный ритм явно противоречит «крадущемуся, играющему в прятки» движению, своеобразие которого специально подчеркивается аллитерацией здесь согласной «р» (4 строфа) и отнюдь не размеренному состоянию «полета», «смятенья» (2 строфа). Таким образом, использование слова «стопа» в значении, которое характеризует особый размеренный темпо-ритм шагового движения, играет важную функциональную роль в общей композиции стихотворения, выступая своеобразным смысловым триггером, обеспечивающим неосознаваемый читателем возврат к предыдущим строфам стихотворения. Подобное использование определенного значения слова для обеспечения смысловой связанности разных фрагментов стихотворного текста крайне важно.

Но помимо темпа, словом «стопа» фиксируется еще одно важное значение движения: «ходьба след в след». Подобное движение характерно для ситуаций неопределенности, когда важно не сбиться с пути, не сойти, например, с занесенной снегом «в буране» дороги. Но это, в свою очередь, позволяет актуализировать и другое значение слова, когда «идти по стопам» означает следование примеру; действие в соответствии с правилом, моральной нормой, руководствуясь личностным образцом и представлением о «должном». А это, замечу, отсылает нас уже к основной смысловой теме всего стихотворения: самоопределение лирического героя в ситуации выбора.

Между тем, слово «стопа» имеет и другие значения. Причем одно из них, крайне важное для нашего анализа стихотворения, касается обозначения повторяющейся *ритмической единицы стиха*, состоящей из определенного следования слогов (ударных и безударных; долгих и коротких). Это второе, «двоящееся» значение слова неявно фиксирует уже отмеченное нами выше противоборство движений и состояний: «торжественности — смятенья». Но дело не только в этой отсылке к уже описанному конфликтному состоянию, а в том, что это иное (первоначально не-

явное для читателя значение слова «стопа» как ритмической единицы) теперь актуализируется и выступает на передний план. Для более ясного понимания, приведу полностью 6 строфу:

*Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?*

Как мы видим, *физическое движение в пространстве* («в ногу с ним, стопами теми»), сменяется темпо-ритмической характеристикой времени: его «темпом» («ленью» и «быстротой»). И это уже иная, новая тема. Более того, это второе значение слова «стопа» — как *структурной единицы стиха* — становится смысловой доминантой и для следующей 7 строфы, определяя, тем самым, новую тематическую линию в развитии содержания всего стихотворения, где ключевым выступает уже вопрос о соотношении проживания реальных событий собственной жизни и их отображения в искусстве:

*Может быть, за годом год.
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?*

Таким образом, проведенный анализ позволил выделить разные функциональные возможности использования Пастернаком многозначности слова в поэтическом тексте. Так, если одно из значений (связанное с движением в пространстве) ориентировано на обеспечение композиционного единства отдельных строф, то другое (значение, связанное с ритмом стиха и временем), — задает новую сюжетную линию, неявно предвосхищая переход к новой теме: теме жизненного пути. И здесь, и это, пожалуй, главное в приведенном примере, сам переход к другому значению слова воспринимается читателем как изменение смысловой доминанты психологического состояния лирического героя; «двоение значений слова» оказывается не просто авторской *игрой со словом*, а способом фиксации состояния личностной проблематизации у лирического героя стихотворения. Эта тема вообще характерна для многих стихотворений Пастернака.

3. *Значение слова и культурные аллюзии: тема любви.* Выше я уже отметил значения символа «герань»: уют; оберег, охраняющий прочность семейной жизни. Но есть и другое, также распространенное в культуре: символ любви, верности; «роза для бедных». Да и бытовое название герани — «журавельник» — связано с легендой, где на месте погибшего от несчастливой любви журавля выросли из капели его крови ярко красные цветы. Так, *может быть*, само начало стихотворения, характеризующее психологическое состояние героя — его жизненный «переплет», связано с любовной драмой? Может быть, в самом названии цветка уже содержится намек на любовную тему,

которая явно не обозначена, но которую мы интуитивно чувствуем?

Если обратиться к тексту 1 строфы, то возможно, помимо названия цветка, есть другие подсказки, намеки на особую жизненную *событийность*, в которой уже в самом начале повествования находится лирический герой стихотворения. Может быть, совсем не случайно и эта рифма в первой строфе: «буране / герани»? Обратимся в этой связи к словарному определению: «буран — название метели при сильном ветре и низкой температуре воздуха» (Советский энциклопедический словарь, с. 178). Итак, «буран», а еще, чуть дальше (в 3 строфе) появляются слова: «хлопья», «небо». Возможно, здесь и содержится аллюзия, намек на тот отрывок из повести «Капитанская дочка», который мы еще в школе учили наизусть: «Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!..» (Пушкин, 1957, с. 406). Замечу, что именно встреча Петра Гринева в этом буране с Пугачевым оказалась важнейшим *событием* в его судьбе и в судьбе Маши Мироновой, в развитии всей любовной линии отношений героев повести. Буран — *снежная метель*. Она — метель — также оказывается тем ключевым, *поворотным событием* и для двух других пушкинских героев повести «Метель» Марьи Гавриловны и Владимира Бурмина.

Приведенные примеры показывают, что связь с помощью рифмы двух слов «герани / буране» позволяют Пастернаку актуализировать их первоначально неявные значения: *символа любви* и *поворотного события* в жизненной драме героя. Подобный смысловой комплекс дает возможность ощутить экстраординарность любовной жизненной ситуации, в которой находится лирический герой стихотворения. Понимание психологического своеобразия этой «исходной ситуации» героя, в существенной степени определяет дальнейшее прочтение стихотворения «Снег идет».

Замечу, что в определенном отношении используемая мною здесь «техника» интерпретации значений слов сходна со способами, которые использовал Л.С. Выготский при обсуждении вопросов об изменении смысла слова, и о том, как слова изменяют свой смысл. Особый интерес при этом представляют его соображения о «влипании» смысла, «вбирании смысла словом» (Выготский, 2021, с. 348–350). Но, в отличие от Л.С. Выготского, который связывал смысл с контекстом или анализировал особенности смыслообразования в эгоцентрической речи ребенка, я делаю основной акцент на особенностях художественной речи; тех приемах, которые используются не столько сами по себе, но именно при организации и разворачивании смысла в структуре художественного целого. И, в этом отношении, для меня важно через слово (его многозначность) попытаться понять психологическое своеобразие жизненной ситуации

героя, содержательные особенности его переживаний. Но не только это. Важно также охарактеризовать возможности смыслового понимания произведения читателем; возможности, которые заложены в многозначности значений слов.

О цвете: опыт реконструкции внутренних переживаний героя. Рассмотрение вопросов, касающихся использования цвета в художественной литературе, можно встретить в разнообразных по своей направленности работах (литературоведческих, лингвистических, культурологических и др.). Отличаются, соответственно, цели, задачи и методы исследования. При работе над данной статьей особый интерес для меня представляли те подходы, где использование цвета рассматривается как характеристика особенностей творчества того или иного автора, его мироощущения; где цвет выступает как одно из средств выражения эмоциональных состояний героев и способов воздействия на читателя.

В этом отношении обращает на себя внимание монография Н.А. Фотиевой. В ней рассмотрению живописи в творчестве Пастернака посвящена специальная глава. Проведя суммарный частотный анализ используемых цветов в корпусе всех поэтических произведений Пастернака, она установила, что основными доминантами здесь выступают белый (22%) и черный (21%), а далее среди основных следуют красный (15%), фиолетовый (17%), синий (10%); остальные цвета встречаются уже существенно реже. При этом сравнительный анализ частотного распределения цветов в поэзии Пастернака и стихов героя романа «Доктор Живаго» выявил лишь одно, но, на мой взгляд, достаточно существенное различие: явно повысилось упоминание белого (31%) и красного (25%) и снизилось использование черного цвета (11%) (Фотиева, 2003). Это различие показалось мне интересным в связи с возможностью особой линии в интерпретации содержания стихотворения «Снег идет».

Здесь важно обратить внимание на то, что стихи Юрия Живаго посвящены главной героине романа Ларе, прототипом которой являлась возлюбленная Бориса Пастернака Ольга Ивинская. Их роман начался в 1946 г. и отношения сохранялись вплоть до конца жизни поэта. Пастернак жил на два дома: со своей официальной женой Зинаидой Нейгауз-Пастернак на даче в Переделкино, но постоянно встречался с Ольгой, которая снимала дом в соседнем поселке Переделки. Пешком минут 30–40; сам хаживал. Да и место — «перекрестка поворот» — установить теперь легко: от дачи направо и вниз к Самаринскому пруду. Проясняется и смысловое значение перекрестка: трагический выбор между двумя женщинами. Таким образом, приведенный пример сравнительного частотного анализа цветовых доминант дает основание обратиться к реальному жизненному контексту поэта. Это важно для психологического анализа стихотворения, поскольку открывает возможность включения реальных обстоятельств его жизни при

интерпретации отдельных смысловых моментов в построении сюжета. Иными словами, речь идет о включении элементов жизненного контекста поэта, их «вливание» в смысловую структуру текста (уточняя, в определенной степени, подтекст всего речевого высказывания).

Итак, цветовую гамму стихотворения «Снег идет» определяют три цвета: белый, черный и красный. Причем два из них — *белый и черный* — явно обозначены (названы) автором: «к белым звездочкам в буране» и «черной лестницы ступени». Третий же (*красный*) не назван, но он косвенно присутствует, — *крово-красные* «цветы герани». Кстати, теперь понятно, почему этот цвет присутствует «косвенно». Дело в том, что в культуре красный цвет символизирует любовную страсть. Но в данном случае, с учетом жизненного контекста поэта, его любовь связана с нарушением общепринятых норм: связь незаконная. Является она запретной и для лирического героя стихотворения; это тайная связь, поэтому красный цвет прямо и не называется, он табуирован.

В этой связи, кстати, понятно и значение «черной лестницы». Это не основная лестница, а черный вход в дом со двора, который с улицы не видно; она не для посторонних глаз. По ней в широком пальто-«салопе», а в таком в Переделкино и ходил Пастернак, «прячась» и «крадучись» спускается лирический герой, идя на тайное свидание. Кстати, по психологической интонации это близко к строчкам Марины Цветаевой: «И у черной, / Лестницы есть свой час»; «И у черной / Лестницы — карта звезд» (Цветаева, 1988, с. 282).

Но, может быть, к внутреннему психологическому состоянию героя можно подойти и непосредственно через анализ цветовой гаммы?

Следует подчеркнуть, что белый, черный и красный — это устойчивые культурные коды в символике цвета. Причем в зависимости от контекста (религиозного, политического, эстетического) им могут приписываться и противоположные коннотации. Причем сочетания этих цветов задают определенные смысловые значения и символические оппозиции. Например, «белое — черное» характеризует противопоставление «жизнь / смерть», «целомудрие / греховность»; сочетание «красного и белого» символизирует жизненную силу, жизнеспособность; пара «красное — черное» традиционные цвета траура. Однако меня интересует в данном случае не символическое значение цвета, а реконструкция через цвет возможного психического состояния героя. Понятно, что речь здесь идет лишь о гипотезе, которая может быть полезной для понимания угаданного автором смысла текста.

В этом отношении особый интерес могут представлять данные о тех личностных психологических состояниях, которые связаны с предпочтениями различных цветовых выборов. С этой целью обратимся к интерпретации этих трех цветов в проективном цветовом тесте исследования личности Макса Люше-

ра, где с помощью цветовых предпочтений дается диагностика субъективных эмоциональных состояний.

Следуя методике интерпретации теста цветовых выборов (Собчик, 2012), рассмотрим возможные психологические состояния лирического героя в тех трех строфах стихотворения (1, 2, 8), где есть упоминание цвета.

В 1 строфе встречается сочетание белого (серого) и красного (правда неявно) цветов. По тесту Люшера подобное цветовое сочетание характеризует отход от контактов (переутомление). Для субъекта характерно ощущение жизненных трудностей, усталость; это временная блокировка активности. Но при этом характерна внутренняя напряженность, вызванная конфликтом разнонаправленных тенденций, где важное значение имеет мотивация успеха.

Текст 2 строфы связан с выходом героя из комнаты на *черную* лестницу. Здесь можно говорить об *удержании* в его сознании красного («след» цветов герани) в сочетании с черным («черная лестница»). Такая взаимосвязь цветов по тесту Люшера свидетельствует о высокой мотивации достижения, потребности в обладании, доминировании, эротических желаниях. Для состояния субъекта характерно стремление к самореализации, установка на противодействие препятствующим обстоятельствам, склонность к риску. Все это указывает на то, что по внутреннему психологическому самочувствию это состояние существенно отличается от эмоционального состояния героя в ситуации 1 строфы. Здесь цель определена, выбор сделан, действие внутренне мотивировано.

Кстати, замечу, что отличие состояний героя в 1 и 2 строфах проявляется и в изменении ритма стихотворения на уровне структуры чередования мужских (М) и женских (Ж) рифм, соответственно: МЖЖМ и ЖМЖМ. Помимо этого, напряженное состояние героя проецируется и на его восприятие внешнего мира: «...все в смятеньи / Все пускается в полет...» (2 строфа).

Но, вместе с тем, подчеркну, что проведенный дополнительный анализ изменения цветовых соотношений по ходу разворачивания сюжета стихотворения, позволяет существенно уточнить содержательную партитуру изменения эмоциональных состояний лирического героя, подтвердив, в определенной степени, правомерность гипотезы о внутренней проблематизации им своей жизненной ситуации в связи с любовными взаимоотношениями. На мой взгляд, близкое к этому внутреннему состоянию лирического героя стихотворения «Снег идет» открыто выражено и в строках из тетради Юрия Живаго: «Ты — благо гибельного шага, / Когда житье тошней недуга, / А корень красоты — отвaga, / И это тянет нас друг к другу».

Наконец в 8, последней строфе стихотворения, также возникает упоминание цвета: «убеленный пешеход». Скорее всего, он видится на черном фоне (непрекращающийся ночной снегопад). Подобное сочетание выбора черного и серого цвета по тесту

Люшера свидетельствует о негативно-протестной реакции, напряженности, стрессе. В целом, это пессимистическая оценка ситуации. И, вместе с тем, здесь проявляется сопротивление внешним обстоятельствам, стремление отстоять собственную позицию пассивным противодействием, отходом от привычного круга контактов. Замечу, что именно этот трагизм ситуации выбора и пытался передать в своем выступлении, о котором я упоминал выше, Сергей Юрский, обыгрывая последнюю фразу: «перекрестка поворот».

О пространстве и времени. Итак, лирический герой стихотворения спустился вниз по черной лестнице и вышел из дома. Причем, с этого момента (3 и 4 строфы) происходит резкое изменение в самом характере описания ситуации. Если в 1 строфе (да, пожалуй, и во 2) оно строится в реалистической манере (снегопад, окно, цветок на подоконнике, черная лестница), то теперь «все пустилось в полет» и читатель попадает в чудесный, созданный в воображении лирического героя мир. Причем этот мир, то пространство, в котором оказался герой, выйдя из дома, обладает явно выраженной субъектностью, когда неживая природа оживает: небосвод «сходит наземь», небо «крадется», «играет в прятки». Почему, в чем причина подобной кардинальной перестройки сознания? Что вызвало этот анимизм, это стремление к одухотворению природы?

В какой-то степени такое изменение можно объяснить эмоциональным возбуждением героя в связи с предстоящим тайным свиданием; его желание запретной встречи связано с «маскировками», замещениями и проекциями собственного «Я» на внешние предметы: «это не Я в широком пальто, а небосвод в «заплатанном салопе»; «это не Я тайком спускаюсь по лестнице, а это небо «крадется», «играет в прятки». Здесь открыто проявляется своеобразная карнавализация ситуации. Кстати, при чтении этих двух строф (3 и 4) и у читателя возникает неосознанное желание *перевоплотиться* в вымышленного героя, внутренне «проиграть» это *крадущееся* движение; меняется, соответственно, и внутренняя интонационная партия чтения. Вспоминаю, что Сергей Юрский в своем выступлении, о котором я упоминал выше, при чтении этих двух строф специально утрировал наивный, чудаковатый характер своего персонажа, изменял ритм чтения, переходя практически к «пропеванию» отдельных стиховых строк.

Но, между тем, в структуре стихотворения есть один фрагмент, который позволяет иначе (не только влюбленностью) обосновывать это особое состояние сознания лирического героя. Разгадка, на мой взгляд, дана в следующей, 5-й строфе. В ней обращает на себя внимание строка: «Не оглянешься — и святки... «Святки» — святые дни (25 декабря — 6 января); по православному *церковному календарю* это 12 дней, определяющие период между Рождеством и Крещением. Отсюда можно сделать вывод о том, что структура ощущения лирическим героем своего жи-

зненного времени определяется религиозным календарем, особым духовным состоянием предчувствия Рождественских праздников.

В этой связи замечу, что слово «святки» (5 строфа) Пастернак рифмует со словом «прятки» (4 строфа), тем самым содержательно объединяя эти две строфы. Таким образом, с помощью рифмы он как бы возвращает читателя назад, связывая предчувствие Рождества с особым мироощущением героя, его отношением к природе при выходе из дома. Причем сама рифма — «прятки» — по своему содержанию ориентирует читателя на детское (наивное, непосредственное) отношение к миру. Более того, неслучайна и используемая в этой строке характеристика состояния действия, — «не оглянешься», что позволяет еще точнее определить тот краткий промежуток времени перед Рождеством, когда герой вышел из дома. Это время Сочельника. Но Сочельник — это то время, когда мир окутан особой тайной, когда приоткрывается дверь в потусторонний мир, когда возникает острое желание заглянуть в будущее; время, когда оживают поверья, и для человека мир природы оказывается живым, «говорящим», наполненным особыми приметам; время, когда возникает острая потребность в *гаданиях* на свое будущее. Таким образом, внутренние переживания героя в 3 и 4 строфах связаны с особым ощущением своеобразия пространственно-временных отношений, особым — по М. Бахтину — хронотопом рождественских дней (Бахтин, 1975).

Завершая этот раздел, подчеркну, что 5 строфа играет совершенно особую содержательную роль в композиции всего стихотворения. Она функционально не только заставляет читателя невольно вернуться к предыдущим двум строфам, обосновывая тем самым своеобразие самочувствия лирического героя, его предрождественских переживаний в период Сочельника (предыдущие две строфы — 3 и 4), но и ориентирует на дальнейшее развитие сюжета стихотворения. Осуществляется это за счет возврата к *светскому календарю* — наступлению Нового года: «Только промежуток краткий, / Смотришь, там и *новый год*». Подобный переход означает выход уже в иной хронотоп, в иное ценностно ориентированное социальное время-пространство. Так, с переходом к светскому календарю актуализируются размышления героя (6 и 7 строфы) о темпе проживания собственной жизни, ее содержательной наполненности, сюжетно-событийной канве собственной биографии и ее отражении в творчестве: «Может быть, за годом год / Следуют, как снег идет, / Или как слова в поэме?». Замечу, что заданный лирическим героем риторический вопрос о собственной жизни, является и своеобразным «приглашением» читателя для проблематизации им и своей жизненной позиции. Здесь лирический герой открыт для читателя, а читатель, в свою очередь, может задать, поставив себя на место героя, этот же вопрос и самому себе.

Таким образом, для Пастернака острота переживаний, связанных с наступлением Рождества, акту-

ализирует и потребность постановки предельных вопросов о смысле собственной жизни. В этой связи напомним, что стихотворение «Снег идет» включено им в сборник «Когда разгуляется» (1956–1959), где сама тема поиска себя, личного самоопределения выступает одной из центральных. Приведу лишь три примера. Вот первые строчки, которыми и открывается весь сборник: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути / В работе, в поисках пути, / Сердечной смуте». Второй пример — завершающая строфа из стихотворения «Ночь»: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты вечности заложник / У времени в плену». И, наконец, третий пример строки из «Нобелевской премии»: «Но и так, почти у гроба, / Верю я, придет пора — / Силу подлости и злобы / Одолеет дух добра».

И в этой связи, расширяя контекст обсуждения стихотворения «Снег идет», замечу, что пять лет спустя (в 1962 г.) уже другой нобелевский лауреат — Иосиф Бродский — в Сочельник, в предчувствии Рождества в своем «Рождественском романсе» затронет эту же тему жизненного самоопределения поэта: «как будто жизнь качнется вправо, / качнувшись влево».

О ритмических особенностях. В начале статьи я отметил, что первоначальным стимулом для ее написания был мой доклад, посвященный проблеме ритма в искусстве. В нем, опираясь на идеи С. Эйзенштейна о ритмическом монтаже как средстве эмоционально-смыслового воздействия, я сопоставлял рефрен «снег идет» в стихотворении Пастернака со знаменитой сценой движения строя солдат по бульварной лестнице в Одессе из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». При этом в качестве центральной темы мною обсуждался вопрос о темпо-ритме как средстве передачи авторской интонации, что определяет также и мелодию чтения стихотворения при его актерском исполнении. Именно мелодия стиха, понятая как интонационный жест, и задает ощущение индивидуальной смысловой целостности стихотворения (Белый, 1966).

Продолжая эту тему, здесь я рассмотрю два других аспекта. Один касается функции рифмы для обеспечения структурной целостности стихотворения на уровне его ритмической организации; другой — о роли рефрена, как способа эмоционально-ритмического удержания и развития основной смысловой темы. Для анализа этих особенностей ритмическая организация стихотворения «Снег идет», на мой взгляд, весьма показательна. Кстати, по поводу ритмического своеобразия поэзии Пастернака добавлю, что еще в начале 1920-х гг. Л.С. Выготский, при рассмотрении проблем соотношения формы и содержания в искусстве, специально отмечал, что в поэзии Пастернака мы имеем «давно невиданный в русской поэзии образчик изысканных ритмических построений» (Выготский, 2019, с. 85).

1. *О соотношении мужских и женских рифм.* Выше, обсуждая проблему словесных значений, я обращал

внимание на то, что рифма позволяет содержательно объединить не только строки внутри стиховой строфы, но является и важным средством, обеспечивающим смысловую связь между строфами. Это позволяет Пастернаку выстроить своеобразную смысловую динамику развития сюжета в процессе чтения стихотворения: читатель за счет возникновения новых семантических связей между рифмами может вернуться и переосмыслить уже им прочитанное, либо напротив, за счет многозначности рифмуемого слова, предвосхитить потенциальную возможность нового тематического поворота в развитии сюжета.

Здесь же я намеренно отвлекусь от значений (семантики) рифмуемых слов и сделаю акцент лишь на их *ритмических* особенностях. При этом основное внимание будет уделено учету двух параметров. Первый из них касается особенностей ударений в рифмуемых словах, то есть определения мужских (М) рифм (когда ударение падает на последний слог) и женских (Ж) рифм (ударение падает на предпоследний слог). Второй параметр связан с учетом распределения мужских и женских рифм внутри стихотворной строфы, то есть разных типов чередования ударных и безударных окончаний рифмуемых слов, определяя, тем самым, либо попарные рифмы (ММЖЖ), либо перекрестные (ЖМЖМ), либо опоясывающие (МЖЖМ).

Учитывая эти два параметра, рассмотрим, как распределены мужские и женские рифмы по восьми строфам стихотворения «Снег идет»:

1-я строфа (МЖЖМ); 2-я (ЖМЖМ); 3-я (МЖЖМ); 4-я (МЖЖМ); 5-я (МЖЖМ); 6-я (МЖММЖ); 7-я (ММЖ); 8-я (МЖМЖМ).

По поводу приведенного схематического описания ритмической структуры стихотворения можно высказать три соображения.

Во-первых, как мы видим, каждая из первых пяти строф структурно состоит из четырех строк (это классический катрен). Однако после 5-й структура строф существенно меняется: 6-я представляет собой пятистишие (квинтет), 7-я — состоит из трех строк (терцет), а 8-я — вновь из пяти (квинтет). В этой связи напомним, что (как я отмечал выше) после 5 строфы происходит кардинальный содержательный поворот в развитии сюжета. Основной темой теперь становятся *не действия героя* в тех или иных ситуациях (перемещение из реальных пространственно-временных отношений в хронотоп рождественских дней), а его *размышления* о времени, о своей жизни (6 строфа). Причем, повторюсь, подобный выход лирического героя в рефлексивную позицию оказывается связан с «торможением» его внешней поведенческой активности. Но подобное содержательное изменение основной темы стихотворения явно отразилось и в перестройке на уровне его (стихотворения) ритмической организации: устойчиво воспроизводимый в пяти предыдущих строфах катрен (четырёхстишие) сменился на квинтет (пятистишие). Таким образом, кардинальное изменение темы отразилось и на пере-

ходе к новой структурной ритмической организации строф.

Во-вторых, обращает на себя внимание чередование мужских и женских рифм в 6 и 7 строфах. Здесь важно, что трехстрочная 7 строфа по расположению мужских и женских рифм (*ММЖ*) структурно повторяет три последние строки в предыдущей 6 строфе, написанной квинтетом: *МЖММЖ*. Но напомним, что эти три строки в обеих строфах являются формулировками вопросов лирического героя, обращенных к самому себе: вопросов о времени собственной жизни, о соотношении личной биографии и искусства. Подобная устойчивая ритмическая организации этих риторических вопросов (повтор: «может быть?..») подчеркивает их смысловую значимость для лирического героя. Но повтор ритмической структуры этих двух вопросов, в свою очередь, усиливает и их воздействие на читателя; риторические вопросы героя могут быть отнесены читателем (в силу механизма идентификации с героем) и к самому себе. Таким образом, мы видим, как композиционный прием объединения отдельных строк в ритмическую целостность и ее повтор ориентирует читателя на выделение смысловой доминанты в тексте стихотворения; здесь ритм выполняет функцию как расстановки смысловых акцентов, так и роль активизации механизма идентификации с героем.

В-третьих, из представленного выше описания ритмической организации последовательности строф стихотворения видно, что первые пять строф написаны катреном. Причем четыре четверостишия (1, 3, 4 и 5 строфы) имеют инвариантную структуру: *МЖЖМ*. В них мужские рифмы (ударение на последнем слоге) являются опоясывающими. Но при этом от них кардинально по своей ритмической структуре отличается 2 строфа, написанная с использованием перекрестных женских и мужских рифм: *ЖМЖМ*. Здесь иное сочетание ударных и безударных окончаний стиховых строк. В содержательном отношении подобное ритмическое отличие 2 строфы связано с особым смысловым акцентом на описании характера психологического состояния героя (его «смятеньи», его жизненном «повороте»). Но пока, в начале чтения стихотворения, для читателя подобный подтекст не очевиден. Хотя, подчеркну, именно на ритмическом уровне отличие этой строфы от остальных четверостиший Пастернаком задано, и бессознательно оно ощущается.

Продолжая анализ, можно заметить, что точно такое же распределение перекрестных рифм *ЖМЖМ* из 2 строфы повторено в последних четырех строках всего стихотворения (8 строфа). Причем здесь точно воспроизводятся первая («Снег идет, и все в смятеньи») и последняя («Перекрестка поворот») строки 2 строфы. Таким образом, в конце стихотворения повторяются не только ключевые строки из начальной 2 строфы (те строки, которые характеризуют содержание эмоционального состояния лирического героя), но воспроизводится и ритмическая структура

чередования рифм из 2 строфы. Это позволяет сделать вывод о том, что Пастернак задает своеобразную «рамку» начала и конца стихотворения как на семантическом, так и на ритмическом уровне. Понятно, что подобный повтор не является точным воспроизведением, но детали, касающиеся различий, оставим пока в стороне.

2. *О рефрене*. Словосочетание «снег идет» вынесено в заглавие. Рефреном звучит оно и на протяжении чтения всего стихотворения, повторяясь в 1, 2, 3, 6 и 8 строфах. Это своеобразный лейтмотив, удерживающий его основную мелодию, каждый раз обогащаясь все новым значением и смыслом.

Замечу, что рефрен «снег идет» появляется в начале именно тех строф, которые характеризуют определенный смысловой поворот в развитии сюжета: переход лирического героя из одного хроноста в другой. Поэтому каждый раз это не просто интонационный повтор, возвращающий к предыдущему эмоциональному состоянию лирического героя, а, напротив, обозначение нового эмоционального звучания, нового смысла семантически инвариантной фразы «снег идет». Иными словами, каждый раз произнесение этой фразы оказывается своеобразной «живой интонационной пробой», ориентировкой на новый личностный смысл, который будет представлен в соответствующей строфе. По сути дела, именно на этот феномен *живой интонационной пробы* в поэтическом тексте указывал Андрей Белый, отмечая, что «ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла». Таким образом, определение интонации в соответствии со значением (семантикой) и ритмической структурой слова превращает стиховую строку в *интонационный жест смысла*, выражающий общую мелодию стихотворения (Белый, 1966).

Проиллюстрирую это одним примером. Так, в начале последней, 8 строфы мы сталкиваемся с троекратным употреблением фразы «снег идет»: «Снег идет, снег идет, / Снег идет, и все в смятеньи». Это троекратное повторение сочетания двух слов («снег идет») и определяет своеобразие той *мелодии*, которая характеризует эмоциональное состояние лирического героя, его мироощущение. Причем замечу, что подобный троекратный повтор «снег идет» не встречается ни в одной из предыдущих строф стихотворения.

Но, впрочем, это не совсем верно. Так, обратившись к графике стиха (самой записи текста), мы обнаружим, что фраза «снег идет» *троекратно* встречается не только в конце, но и в самом начале. Действительно, сначала она читается как название стихотворения, а уже затем следует ее повтор в первой строке. Но, если не рассматривать название стихотворения отдельно от первой строки, а попытаться определить целостную *интонационную мелодию* этого троекратного произнесения фразы «снег идет» уже в самом начале, то тогда начало и конец стихотворения свяжутся в одно единое ритмически организованное смысловое целое. Иными словами, здесь мы сталки-

ваемся с весьма своеобразным приемом авторского кодирования смысла на уровне ритмической организации стихотворения. Причем рефрен задает своеобразную ритмическую «рамку» всего стихотворения, объединяя единую мелодией его начало и конец.

И, наконец, выскажу еще одно соображение, касающееся использования рефрена в стихотворении «Снег идет». Здесь я имею в виду «удержание» и воспроизведение автором своих личных переживаний с помощью определенных ритмически организованных структур текста стихотворения; ритмически оформленная структура выступает как особое знаковое средство (подобно «узелку на память») для фиксации на подсознательном уровне значимых жизненных переживаний. В этом отношении *изысканность ритмических построений в поэзии Пастернака* (сошлюсь здесь еще раз на Л.С. Выготского) позволяет поэту не только находить адекватное ритмическое выражение для соответствующего жизненного переживания, но и использовать «само цитирование ритмов», выстраивая своеобразный гипертекст, объединяющий собственные разные стихотворения на ритмическом (мелодическом) уровне.

Поясню. Выше я предположил, что скрытым подтекстом начальных строф стихотворения «Снег идет» является эмоциональное состояние лирического героя, связанное с его уходом на *тайное* свидание. Причем в основе этого сюжета, как было сказано выше, лежит реальная личная ситуация Пастернака. В этой связи, мое внимание привлекли два стихотворения, где рефрен имеет явно выраженное смысловое значение, определяя эмоциональную партитуру переживаний их лирического героя. Одно из них, это стихотворение «Вторая баллада» с рефреном «как только в раннем детстве спят». Данное стихотворение написано в 1930 г., в период, когда у Пастернака начался роман со своей будущей второй женой Зинаидой Нейгауз. Другое — «Зимняя ночь» — стихотворение из тетради Юрия Живаго со знаменитым рефреном «Свеча горела на столе, / Свеча горела». Напомню, что прототипом героини романа Лары и является Ольга Ивинская. Таким образом, личные отношения с двумя любимыми женщинами при создании посвященных им стихов оказались ритмически зафиксированы у Пастернака с помощью рефрена, используемого в жанре баллады (рефрена, который располагается в конце строфы).

Итак, с одной стороны, использование рефрена в определенной степени подтверждает (но уже на ритмическом уровне организации стихотворения) мою догадку о включении в подтекст стихотворения «Снег идет» личных отношений Пастернака с Зинаидой Нейгауз и Ольгой Ивинской. Это особый ритм, характерный для его отношений с ними; ритм, который фиксируется балладным рефреном, и в качестве мелодии преследует лирического героя стихотворения «Снег идет», идущего на тайное свидание.

С другой, — есть одна существенная деталь. Она состоит в том, что рефрен в стихотворении «Снег идет»

дается не в конце строф, а в их начале (анафора), что характерно для другого жанра — поэмы. Кстати, указание на поэму специально подчеркивает и Пастернак в отдельной строке: «Или как слова в поэме?» (7 строфа). Чем вызваны подобные трансформации в расположении рефрена; переход от баллады к поэме? На мой взгляд, поскольку свидание «тайное», то Пастернак хотел избежать прямых ассоциаций с обстоятельствами своей личной жизни при чтении стихотворения. Поэтому, сохраняя рефрен как основу ритмической структуры любовного переживания, он, в то же время, «маскирует» текст, переходя от балладной формы к поэме.

«Я отошел к окну и заплакал» (Борис Пастернак «Письмо к Рильке», 12.04.1926).

Напомню, стихотворение начинается с описания переживаний героя, стоящего у окна; переживаний, в которых доминирует его противоречивое отношение к разбушевавшейся природе. Это, как я уже отмечал, «исходная ситуация», запускающая развитие основного сюжета стихотворения.

Надо заметить, что *сам образ окна в художественном мире Пастернака* занимает важное место. Появляясь неоднократно в разных поэтических текстах, этот образ выполняет разные функции: от простого физического описания, до фиксации разных в смысловом отношении зон контакта; от фиксации бытовых ситуаций, собственных состояний (болезненные ощущения, слезы, плач и др.), межличностных отношений, до столкновения человека с макромиром, где предметы даны во «вздыбленном» состоянии, где происходит контакт человека с беспредельностью мира. Детальный социолингвистический анализ функций окна в поэтике Пастернака дан в фундаментальной монографии А.К. Жолковского, в которой показано, как «работает» окно у Пастернака (Жолковский, 2011).

Здесь же я подхожу к теме окна несколько иначе, принимая в качестве основной для своего анализа идею М. Бахтина о том, что культура «познает себя на границе» (Бахтин, 1975); границе, которая позволяет зафиксировать разнообразные содержательные оппозиции, фиксирующие различия «своего — чужого». В этом отношении я полагаю, что «ситуация у окна» в стихотворении «Снег идет» выступает как своеобразная зона контакта лирического героя с самим собой; граница, на которой он осуществляет свое личностное самоопределение относительно пройденного жизненного пути, событий своей биографии.

Особый интерес здесь представляет последняя, 8 строфа. Напомню, что на основе соотношения в ней черного и белого цветов я отмечал, что это может свидетельствовать о своеобразном внутреннем психологическом состоянии героя: его сопротивлении внешним обстоятельствам, стремлении отстоять собственную позицию, желании пересмотреть сложившиеся взаимоотношения. Но теперь я хотел бы обратить внимание на значение слова «убеленный». «Убеленный» — не как засыпанный снегом, если сле-

довать общей сюжетной канве стихотворения, а «убеленный» в том основном словарном значении, как «убеленный сединой». Старый, проживший жизнь, испытавший много горя, человек.

Замечу, что если принять это значение слова, то тогда меняется не только образное понимание последней строфы, но и образная структура, общий замысел стихотворения. Действительно, можно представить, что герой и не отходил от окна; не вышел в буран, реально не шел ни к какому перекрестку, а на протяжении всего длящегося времени стихотворения стоял у окна. И так, за окном стемнело, и на этом черном фоне окно «превратилось» в зеркало, стало отражать предметы внутри комнаты. В этом окне-зеркале лирический герой и увидел себя, убеленного сединами человека. Но тогда образная концепция стихотворения выглядит совершенно иначе: это не реальное движение (оно загорможено), герой никуда не идет, а находится все время у окна. И само окно — это уже экран, на котором в фантазии героя прокручивается фильм: «Снег идет».

В этой связи вспоминается мысль Андрея Тарковского из его работы «Запечатленное время» о том, что кино начинается в момент, когда перед внутренним взглядом режиссера возникает *образ* фильма. А это особый образный строй, своя система мыслей, свой взгляд на вещи (Тарковский, 2002). Можно предположить, что этот образ *отраженного в экране окна* убеленного сединами лирического героя, размышляющего о смысле своей жизни, и определил замысел стихотворения.

Заключение

Приведенный в статье анализ направлен на выявление тех смыслов, которые можно «вычитать» из

текста стихотворения «Снег идет». Подчеркну, что в основе этого способа рассмотрения текста лежит схема: «автор — лирический герой — текст — интерпретатор (исследователь)». Между тем, напомним, что в начале статьи я отмечал то особое впечатление, которое произвело на меня чтение этого стихотворения Сергеем Юрским. Однако механизмы подобного воздействия чтеца-исполнителя здесь мною практически не затронуты. Это скорее предварительная «режиссерская» экспликация для выстраивания партитуры актерского исполнения. Поэтому здесь надо перейти к иной схеме анализа: «актер — текст — лирический герой — слушатель (зритель)». Но для реализации подобного подхода необходимо, с одной стороны, определить те жанровые особенности структуры текста, которые характеризуют своеобразие отношений автор — текст — читатель в интимной лирике поэмы Пастернака, в отличии, например, от оды (см. Тынянов, 1977). Справедливости ради отмечу, что частично я этот аспект рассматривал, обсуждая вопрос о соотношении ритма и семантики в их отнесенности к общей структуре стихотворения, его мелодии.

С другой стороны, не затронутым оказался круг вопросов, связанных непосредственно с психологическими аспектами актерского воздействия на зрителя. При этом кардинальное значение здесь имеют те из них, которые связаны с определением сверхзадачи, выстраиванием партитуры актерских действий, темпо-ритмом целостного существования актера, особенностями создания образа лирического героя и моделированием зрителя. Все это необходимо для создания «взволнованного рассказа». Но это, замечу, уже принципиально другая линия психологического исследования, где основным предметом анализа выступает психология актерской деятельности общения. И здесь, на мой взгляд, возможна программа уже экспериментальных психологических исследований.

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
Белый А. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1966.
Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: АСТ, 2021.
Выготский Л.С. Психология искусства. М.: АСТ, 2019.
Жолковский А.К. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
Кнебель М.И., Лурия А.Р. Пути и средства кодирования смысла // Вопросы психологии. 1971. № 4. С. 77–83.
Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015.
Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна / публ., вступл. и комм. В. Забродина // Вопросы театра. Prosaenium. 2016. № 1–2. С. 281–297.
Пастернак Б.Л. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том шестой. М.: Изд. Академии наук, 1957.
Собкин В.С. «Ах, «Бедная Лиза», Ах» – опыт психологического анализа повести Н.М. Карамзина // Национальный психологический журнал. 2020. № 2 (38). С. 109–147 <https://doi.org/10.11621/npj.2020.0210>
Собкин В.С. Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского. М.: Институт социологии образования РАО, 2015.

- Собкин В.С. Мультфильм как средство социально-психологического анализа морально-нравственного развития ребенка (по материалам исследования 1985 и 2006 гг.) // Социология дошкольного воспитания. Труды по социологии образования. Т. XI, Вып. XIX. М.: Центр социологии образования РАО, 2006. С. 73–10.
- Собкин В.С. «Трагикомедия исканий» Льва Выготского: опыт реконструкции авторских смыслов. М.: МГУ, 2022.
- Собкин В.С., Маркина О.С. Фильм «Чучело» глазами современных школьников. Труды по социологии образования. Т. XIV, Вып. XXV. М.: Институт социологии образования РАО, 2010.
- Собчик Л.Н. Метод цветных выборов — модификация восьмицветового теста Люшера: практическое руководство. СПб.: Речь, 2012.
- Советский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1984.
- Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский, собр. сочинений в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955.
- Тарковский А.А. Запечатленное время. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова: Эксмо-Пресс, 2002.
- Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр / Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–254.
- Фотиева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Тбилиси: Мерани, 1991.
- Цветаева М.И. Поэма лестницы. / Сочинения: в 2 т. Т. 1. Минск: Народная асвета, 1988. С. 377–390.

References

- Bakhtin, M.M. (1975). Questions of Literature and Aesthetics. Researches of different years. Moscow: Khudozhestvennaya literature. (In Russ.).
- Belyi, A. (1966). Poems and poems. Moscow: Soviet writer, 1966. (In Russ.).
- Fotieva, N.A. (2003). Poet and prose: a book about Pasternak. Moscow: New Literary Review. (In Russ.).
- Freud, Z. (1991). Wit and its relation to the unconscious. Tbilisi: Merani. (In Russ.).
- Knebel, M.I., Luria, A.R. (1971). Ways and means of coding meaning. *Questions of Psychology*, 4, 77–83. (In Russ.).
- Mamardashvili, M.K. (2015). Psychological Topology of the Way. Vol. 1. M.: Merab Mamardashvili Foundation, (In Russ.).
- Mounting Attractions, or 90 Years Later. The original version of S. Eisenstein's article (2016). V. Zabrodin (Ed.). *Theater issues. Prosaenium*, 1–2, 281–297. (In Russ.).
- Pasternak, B.L. (2015). Small collection of works. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus. (In Russ.).
- Pushkin, A.S. (1957). Complete Works in ten volumes. Volume six. Moscow: Izd. of the Academy of Sciences. (In Russ.).
- Sobkin, V.S. (2020). "Ah, 'Poor Liza', Ah" — the experience of a psychological analysis of the story of N.M. Karamzin" *National Psychological Journal*, 2 (38), 109–147. <https://doi.org/10.11621/npj.2020.0210> (In Russ.).
- Sobkin, V.S. (2020). "The tragicomedy of searches" by L.S. Vygotsky: The experience of reconstruction of the author's meanings. Moscow: MSU. (In Russ.).
- Sobkin, V.S. (2015). Commentaries on Lev Vygotsky's Theatrical Reviews. Moscow: Institute of Sociology of Education RAO. (In Russ.).
- Sobkin, V.S. (2006). Cartoon as a means of socio-psychological analysis of moral and moral development of the child (on the materials of the study in 1985 and 2006). *Sociology of Pre-school Education. Works on Sociology of Education*. Vol. XI, issue XIX. Moscow: Center for Sociology of Education RAO. (In Russ.).
- Sobkin, V.S., Markina, O.S. (2010). The film "Scarecrow" through the Eyes of Modern Schoolchildren. In: Proceedings of Sociology of Education. Vol. XIV, issue XXV. Moscow: Institute of Sociology of Education RAO. (In Russ.).
- Sobchik, L.N. (2012). The method of color selection — a modification of the eight-color Lusher test: a practical guide. SPb.: Rech. (In Russ.).
- Soviet Encyclopedic Dictionary (1984). Moscow: Soviet Encyclopedia. (In Russ.).
- Stanislavsky, K.S. (1955). The actor's work over himself. In *Collected Works in 8 vols*. Vol. 3. Moscow: Art. (In Russ.).
- Tarkovsky, A. (2002). Sealed Time. Archives, Documents, Memoirs. Moscow: Podkova: Eksmo-Press. (In Russ.).
- Tsvetaeva, M. (1988). Poem of the Ladder. / Works: in 2 vols. Vol. 1. Minsk: Narodnaya asveta. (In Russ.).
- Tynyanov, Y.N. (1977). Ode as an oratorical genre. Moscow: Nauka. (In Russ.).
- Vygotsky, L.S. (2019). *Psychology of Art*. Moscow: AST. (In Russ.).
- Vygotsky, L.S. (2021). *Thinking and speech*. Moscow: AST. (In Russ.).
- Zholkovsky, A.K. (2011). Pasternak's Poetics. Invariants, structures intertexts. Moscow: New Literary Review. (In Russ.).

Поступила: 20.06.2023
Получена после доработки: 25.06.2023
Принята в печать: 01.07.2023

Received: 20.06.2023
Revised: 25.06.2023
Accepted: 01.07.2023

Приложение / Appendix

Снег идет

Снег идет, снег идет. (1-я строфа)
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.
Снег идет, и всё в смятеньи, (2-я строфа).
Всё пускается в полет, —
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.
Снег идет, снег идет, (3-я строфа)
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.
Словно с видом чудака, (4-я строфа)
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.

Потому что жизнь не ждет. (5-я строфа)
Не оглянешься — и святки.
Только промежутки краткий,
Смотришь, там и новый год.
Снег идет, густой-густой. (6-я строфа)
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?
Может быть, за годом год (7-я строфа)
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?
Снег идет, снег идет, (8-я строфа)
Снег идет, и всё в смятеньи:
Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.



ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / ABOUT THE AUTHOR

Владимир Самуилович Собкин — доктор психологических наук, профессор, академик РАО, руководитель Центра социокультурных проблем современного образования Психологического института Российской академии образования, sobkin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2339-9080>

Vladimir S. Sobkin — Dr. Sci. (Psychology), Professor, Academician of RAE, Head of the Center for Socio-Cultural Problems of Modern Education, Psychological Institute of the Russian Academy of Education, sobkin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2339-9080>