



В. Н. Альфонсов

В.Н.Альфонсов

Поэзия Бориса Пастернака

ББК 83.3Р7 А59

Редактор М. И. Дикман

Художник М. Е. Новиков

Альфонсов В.

А 59 Поэзия Бориса Пастернака. Монография.- Л.: Сов. писатель, 1990.- 368 с.
ISBN 5-265-01492-6

Одна из первых советских книг о Борисе Пастернаке, выходящая к 100-летию со дня рождения поэта, рассматривает его художественную систему в тесных связях с русской и мировой культурой XX века.

(С) Издательство ISBN 5-265-01492-6 сСоветский писатель*. 1990 г.

Памяти Евгения Мухнова - художника

Борис Леонидович Пастернак (1890-1960), «талант исключительного своеобразия», как сказал о нем М. Горький, внес незаменимый вклад в русскую поэзию советской эпохи и мировую поэзию XX века. Высокое мастерство и неповторимая тональность стихов выдвинули Пастернака на одно из первых мест в мощном поэтическом движении 1910-1920-х годов, на стыке исторических эпох, и обеспечили ему очевидную репутацию в поэзии последующих десятилетий. Однако эти две стороны - мастерство и тональность, поэтика и пафос - далеко не всеми и не всегда

воспринимались в единстве. Для многих современников они распадались, вступали в противоречие, да и внутри каждой из них виделся свой запутанный узел. Главной причиной тому была сложность поэтического строя Пастернака, «непонятность» его стихов: форма их многим, в частности и Горькому, казалась не в меру субъективной, самодовлеющей, в ущерб содержанию или в отрыве от него. Поэзия Пастернака долгое время была предметом споров и разноречивых, зачастую резко осудительных оценок. Сегодня эти споры, в основном, дело прошлое, облик Пастернака все яснее предстает в своей внутренней, органической целостности. Но и сегодня, конечно же, он не разгадан до конца. Вряд ли кто будет в наше время с ходу и всерьез «отрицать» Пастернака, но перед каждым-думаю, что так,-перед каждым при чтении Пастернака возникают те или иные трудные проблемы.

В общем-то оно и хорошо. Пастернак недоступен для тех, кто ждет от стихов подтверждения очевидного, того, что он и без стихов знает; кто свое «не понимаю» произносит без внутреннего смущения, не ставя при этом задачи непременно постараться понять; кто, тем более,-бывает и такое,-скажет «не понимаю» с неким даже превосходством над «непонятым» автором. Перед читателем заинтересованным, способным углубиться в стихи Пастернак в заостренной форме ставит вопрос об особых свойствах поэтического сознания - не только вопрос «как читать стихи», но и «как стихи пишутся, создаются». И вполне возможно, что после Пастернака другие, кажущиеся простыми стихи откроют перед читателем свои тайны и секреты, которых он, обманутый их простотой, раньше не замечал. А Пастернак... Пастернак по мере привыкания к нему обязательно станет проще и доступнее.

На этот счет, однако, существуют разные точки зрения в плане историко-литературном. Пастернака, поэта действительно исключительного, ни на кого не похожего, нередко относят к авангарду, к тем явлениям искусства XX века, которые «взрывают» привычные представления об искусстве. Сама «непонятность» его в таком контексте становится по-своему понятной, в том смысле, что предполагает какие-то небывалые способы восприятия стихов.

Настоящая книжка противостоит такому толкованию. Я не верю в революции, которые якобы происходят в искусстве, двигают или убивают искусство. «Непонятные» стихи бывали и до Пастернака, и кто-то из ближайших современников тоже видел в них сокрушение основ. Потом к ним привыкали, многие из них становились классикой - не за счет ломки читательского восприятия, а путем его естественного углубления и обогащения.

Эту книжку я писал без малого двадцать лет. Писал с перерывами, но можно сказать, что и постоянно: вникал, продумывал, сомневался, переделывал. Неоднократные попытки напечатать ее в завершеном на конкретный момент варианте по посторонним причинам раньше не удались. Нет худа без добра - было время не раз все взвесить, выработать определенный, по крайней мере для себя самого, подход к материалу.

Своеобразие и мастерство Пастернака чаще всего в критике демонстрируют посредством разрозненных цитат, вырывая из текста наиболее характерные образы, строфы, строчки. Я стремился по возможности дать разбор целых стихотворений, показать движение поэтической мысли. Так очевиднее главное: стихи Пастернака преображают действительность, но они прекрасно «знают», что и как они преображают,- в основе их всегда конкретная предметная или психологическая реальность, с которой Пастернак и имеет дело, которой бесконечно дорожит.

Отдаю себе отчет, какая опасность возникает при «объяснении», конкретном толковании стихов Пастернака: легко получить анализ «наоборот» - от образа к «реалиям». Стихи Пастернака не ребус, чтение их никак не может быть сведено к

разгадыванию. В процессе неторопливого общения с его поэзией понимание многих образов и деталей приходит со временем и как-то само собой - в какой-то момент постигаешь, что дело здесь не в «субъективистском произволе», как о том писали критики, а в чрезвычайной, неожиданной, почти сверхъестественной чуткости наблюдения и впечатления. В литературоведческом разборе невозможно воспроизвести этот длительный, как правило, процесс, приходится объяснять стихи, в какой-то мере лишая читателя той радости соучастия в творчестве, которую щедро дарит Пастернак, - приходится, чтобы расшатать представление, будто многие стихи Пастернака вообще не поддаются прочтению. Одно утешение - что Пастернак неисчерпаем, всего не объяснишь и что это лишь этап восприятия: главное - выход к развернутой системе Пастернака, к неповторимо-оригинальному и целостному миропониманию. Оно рождается, движется, разрастается вместе со стихами, стихи - не средство его выражения, а способ его самоосуществления. «Сестра моя - жизнь» назвал Пастернак свою, может быть, самую органичную книгу (1922). И это сразу - образ, он концентрирует содержание книги и одновременно растворяется в ней, в ее причудливой и бесконечно богатой структуре. Идею книги можно пересказать языком понятий, но это будет бледная тень по сравнению с тем «разливом» жизни, который настаивает и захлестывает нас в самих стихах. Не прорываться сквозь форму к смыслу, а в ней самой открывать реальность жизненную, мировоззренческую, философскую, - так вообще читаются стихи, любые стоящие стихи; в случае с Пастернаком этот процесс усложнен, но в принципе он остается тот же.

Путь Пастернака-поэта имеет свою логику, вершины полного торжества и трудные, противоречивые моменты. В этой книге сохранена хронологическая канва; анализируя мотивы и поэтику

Пастернака, я стремился показать своеобразие разных этапов его эволюции. Но в строгом смысле книга не является монографией, в ней преобладает проблемный подход к материалу. В центре внимания здесь мировосприятие и творческий метод Пастернака в их движении и целостности. Материал расположен неравномерно, что-то выдвинуто вперед, а что-то затронуто вскользь. И хронологические рамки часто нарушаются в целях подчеркивания сквозных и основополагающих для Пастернака принципов и направлений поэтической мысли.

Жизнь Пастернака не изобиловала внешними событиями. Она рассказана им самим в автобиографической прозе «Охранная грамота» (1930), «Люди и положения» (1956) и лирически выражена в стихах. В книге даны самые необходимые биографические сведения и отдельные подробности, важные для понимания конкретных стихотворений.

Приношу глубокую благодарность Е. Б. Пастернаку и Е. В. Пастернак, которые открыли мне доступ к материалам, внимательно, с пониманием отнеслись к моей работе и высказали по ней целый ряд важных соображений и пожеланий.

«СЕСТРА МОЯ - ЖИЗНЬ»

О центральной идее лирики Пастернака
1913-1931 гг.

I

Про название книги Пастернака «Сестра моя - жизнь» Марина Цветаева, подчеркивая исключительность Пастернака, сказала, что так не говорят, так к жизни не обращаются. Это неверно: говорят, обращаются.

Так обращался к жизни - к брату солнцу, сестрам птицам, брату собственному телу - средневековый монах Франциск Ассизский. Пастернак, кстати, это должен был знать: жизнеописание Франциска Ассизского - «Цветочки святого Франциска Ассизского» -

вышло в русском переводе в 1913 году с предисловием С. Н. Дурылина, а Дурылин был одним из первых, кто поддержал Пастернака в его ранних поэтических опытах.

И в наше время мироощущение Пастернака имеет определенные аналогии. Причем опять-таки не только в художественном творчестве. Принцип «благоговения перед жизнью» стал основой учения и жизненной практики Альберта Швейцера. Решая вопрос, что является основой добра - «приятие» жизни или «неприятие» ее, Швейцер выбрал «приятие», и оно, в силу максимальности и прямоты всей программы, выросло в «благоговение». И тоже: Пастернак знал о Швейцере и высказывал свое преклонение перед личностью великого гуманиста XX века.

Впрочем, это всего лишь аналогии. Идя таким путем, можно, наверное, зафиксировать определенный тип сознания, достаточно распространенный, но в каждом случае редкостный, по-своему удивительный. В условиях жестокой жизненной борьбы люди этого типа часто казались чужаками, отчасти неменяемыми, «не от мира сего», хотя «мир сей» был, как правило, предметом их любви и забот.

Но к Пастернаку можно идти и с другого конца - не от выделенного особого типа сознания, а от широкой надличной сущности самого искусства, поэзии. «Благоговение перед жизнью» - так или иначе - заложено в самом искусстве, в живости реального восприятия, силе «пяти чувств», оно сказывается и тогда (случай, отличный от Пастернака), когда искусство в романтическом порыве опровергает и «взрывает» мир. Весь облик Пастернака в этом отношении - живое воплощение поэзии как удесятенной восприимчивости, разряжаемой в ответном чувстве (в стихах). «Готовый навзрыд при случае», жил он, однако, не от случая к случаю: он сплошь был «случаем», постоянным - и всегда мгновенным. «Милый Пастернак,- писала ему Цветаева,-Вы- явление природы. (...) Бог задумал вас дубом, а сделал человеком, и в Вас ударяют все молнии (есть - такие дубы!)...» Дуб - не громоотвод, не иное тело в природе, с особой, привнесенной функцией. Он та же природа. Когда

Пастернаку понадобилось дать «определение поэзии», он не нашел ничего другого, как единым взглядом, и слухом, и осязанием - невыборочно, подряд -охватить окружающее:

Это - круто налившийся свист. Это - щелканье сдавленных льдинок, Это - ночь, леденящая лист, Это - двух соловьев поединок.

Это - сладкий заглохший горох, Это- слезы вселенной в лопатках, Это - с пультов и флейт - Фигаро Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях, И звезду донести до садка На трепещущих мокрых ладонях...

(^Определение поэзии»)

Поэзия Пастернака - поэзия дорог и разворачивающихся пространств. В ней «пахнет сырой резедой горизонт», открыты окна и двери, в ней всегда есть даль, которая зовет.

* Зовет выйти из комнаты:

Кто тропку к двери проторил, К дыре, засыпанной крупой, Пока я с Байроном курил. Пока я пил с Эдгаром По?

(сПро эти стили»)

Из сада:

И к заднему плану, во мрак, за калитку В степь, в запах сонных лекарств

Струится дорожкой, в сучках и в улитках, Мерцающий жаркий кварц.

(* Зеркало»)

Зовет в просторы безбрежные, мировые, первозданные:

И Млечный Путь стороной ведет На Керчь, как шлях, скотом пропылен. Зайти за хаты, и дух займет: Открыт, открыт с четырех сторон.

Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами. И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топчя мирозданья.

(*Степь»)

Все цитаты - из книги «Сестра моя - жизнь», но с таким же успехом подобную подборку, и не одну, можно дать из любой последующей книги.

Это больше чем мотив.

Отметим сразу, что Пастернаку вовсе не свойственно романтическое «бегство из дома», связанное с презрением к быту. У него и в четыре стены, в «коробку с красным померанцем», могут вместиться вся жизнь, весь мир. Расширение пространства в его стихах, даже и до космических масштабов, служит не тому, чтобы расколоть весь мир на две враждебные половины (быт и бытие, малое и большое), - не разрыв, а связь влечет Пастернака, не противопоставление, а соединение. И не самоутверждение выводит человека в широкий мир - скорее, мир сам вбирает и втягивает человека в себя, не требуя от него взамен презрения к «малому», повседневному.

Открытие мира у Пастернака всегда есть восстановление единства мира.

В «Охранной грамоте», вспоминая свои ранние годы, Пастернак подробно описал, как рождается поэзия из перебоев жизненных рядов, из взаимодействия одних явлений и чувств - тех, которые забегают вперед, - с другими, которые отстают.

Жизнь движется неравномерно - не всеми сторонами сразу, не целиком. В каждый конкретный момент ее центр для человека - в чем-то особо одухотворенном или субъективно важном, неотменимом. По-видимому, оно и служит предметом поэзии? Для многих поэтов - да, у Пастернака получается по-другому.

«Всего порывистее неслась любовь. Иногда, оказываясь в голове природы, она опережала солнце. Но так как это выдавалось очень редко, то можно сказать, что с постоянным превосходством, почти всегда соперничая с любовью, двигалось вперед то, что, вызолотив один бок дома, принималось бронзировать другой, что смывало погодой погоду и вращало тяжелый ворот четырех времен года. А в хвосте, на отступах разной дальности, плелись остальные ряды. Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть его к живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем. К особой яркости, ввиду дали своего отката, звали наиболее отечные, нетворческие части существованья. Еще сильнее действовали неодушевленные предметы. (...) Копясь в последнем отдалении живой вселенной и находясь в неподвижности, они давали наиполнейшее понятие о ее движущемся целом, как всякий кажущийся нам контрастом предел»

Искусство, грубо говоря, - это подтягивание отставших рядов путем их одухотворения. Не сосредоточенность личности в себе (в страсти или проблеме), а постоянная соотнесенность ее с прочим миром, включая прозу жизни. Пастернак - противник романтического самоутверждения, построенного на разрыве, и в этом он обычно верен себе.

Было бы нелепо заключить, что он попросту зовет художника к отказу от себя во имя косных вещей и обихода. Вещи, обиход, равно как и целый мир, втягиваются в орбиту страсти, в ее атмосферу:

И сады, и пруды, и ограды, И кипящее белыми воплями Мирозданье - лишь страсти разряды. Человеческим сердцем накопленной.

(^Определение творчества»)

Сколько раз эти стихи цитировались как свидетельство субъективного идеализма Пастернака. Между тем воплощенный в них порыв вдохновения несет мысль, которая в отстоявшемся виде закрепилась у Пастернака в характеристике глубинной,

всепроницающей и всегда неповторимой связи с реальным миром, отличающей великих художников: «Гений есть кровно осязаемое право мерить все на свете по-своему,

1 Проза и стихи Пастернака, за исключением нескольких случаев, цитируется по изданию: Пастернак Борис. Избранное в двух томах. М.. 1985. В тексте дается название произведения. Публикация писем, печатавшихся в разных изданиях, особо не оговаривается. Роман «Доктор Живаго» цитируется по журналу «Новый мир» (1988, 1-4).

чувство короткости со вселенной, счастье фамильной близости с историей и доступности всего живого» («Поездка в армию», 1943). В поэзии самого Пастернака «сады, пруды и ограды», одухотворяясь прикосновением страсти, не становятся всего лишь ее подобием, знаками - они и сохраняют и утверждают реальность своего бытия. «Страсти разряды» - как гроза в мире обихода. Но гроза, важная для Пастернака сама по себе, еще больше важна для него тем, что мир благодаря ей омыт и обновлен. Высший синкретизм искусства, утверждает Пастернак на примере живописи Возрождения, достигается тогда, когда «становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне - исполнитель, исполненное или предмет исполненья» («Охранная грамота»). И, пусть это просто совпадение, всем отмеченным здесь аспектам единой мысли сопутствуют у Пастернака конкретные имена: порыв вдохновения в стихотворении «Определение творчества» освящен именем Бетховена, характеристика гения отсылает к Шекспиру и Льву Толстому, «тождество художника и живописной стихии» - к Веронезе и Тициану.

На протяжении всего пути Пастернак настойчиво полемизировал с романтизмом, видя в романтизме «целое мировосприятие» - «пониманье жизни как жизни поэта» («Охранная грамота») и «всегда удающееся, потому что ничем не проверяемое, начало произвольности» («Шопен»). При этом он романтизму мог противопоставлять художников, которые в традиционном понимании являются романтиками (Шопена и Блока, например),- в «глубине биографического отпечатка», свойственного им, он видел «высшую ступень авторской точности», реалистическое «сходство с натурой», «чувство земной уместности». В «Охранной грамоте» Пастернак писал о сознательной ломке своей поэтической манеры в самом начале творчества - он, по его словам, отказался от романтического самовыражения, дабы избежать сходства с поразившим его Маяковским. Сказано с излишней определенностью, хотя сознательная выработка манеры - в духе поэтических исканий начала века. Но если даже было так, то «неромантическая поэтика» Пастернака имела и другие предпосылки, литературно-художественные и биографические. С другой стороны, и его поэзии присущи, по-своему, романтические черты. Отметим пока что: в полемике с романтизмом Пастернак вырабатывал свое понимание правдивости, художественной точности. Его центральная идея, так счастливо высказавшаяся названием книги «Сестра моя - жизнь»,- вовсе не умозрительного свойства. Она бесконечно «подробна» в поэтических воплощениях, подробна, как сама жизнь, «существованья ткань сквозная».

2

В письме к М. А. Фроману от 17 июня 1927 года Пастернак писал: «...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общежитии оно для меня от рожденья слилось с обиходом».

Пастернак родился в Москве 29 января (10 февраля) 1890 года. Отец его - известный художник Л. О. Пастернак, мать - пианистка Р. И. Кауфман. Будущего поэта формировала атмосфера, максимально насыщенная в художественном отношении.- музыка, живопись, литература,- музыкой он сам успешно занимался и в юности

готовился к музыкальному поприщу. Пастернак с детства усвоил понятие об «общем смысле всего искусства» и внутренней однородности его воплощений. Это не исключало острых коллизий выбора, переход от музыки к поэзии составил драму его самосознания в молодые годы. Этот переход к тому же имел промежуточное звено, осуществлялся «через» философию, которую Пастернак тоже профессионально изучал. Он учился на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета (окончил в 1913 году), в целях усовершенствования философских знаний была предпринята в 1912 году поездка в Германию, в Марбург. Музыка, живопись, философия позже сказались в творчестве Пастернака глубоко и взаимосвязанно. Идея целого и взаимозаменяемости его частей легла в основание эстетики Пастернака и по-своему преломилась в его поэтической системе, принципе «взаимозаменяемости образов», их «движущегося языка» в пределах целой мысли произведения.

Художественная атмосфера его детства не знала очевидной вражды направлений. В ней главенствовала традиция - в универсальном, всеохватном, «не поддающемся обмеру» содержании (Лев Толстой) или в «каком-нибудь из решительных своих исключений», «смелом до сумасшествия» новаторстве, подобном весеннему обновлению природы (так был воспринят Скрябин). Традицией была пропитана сама среда, интеллигентский быт «вне рамок творчества и мастерства, в плоскости идей и нравов поколения.

как цвет и лучшее выражение его повседневности». Пастернак, понятно, не сразу стал «говорить про всю среду», ему еще предстояло на крутых поворотах истории осознать ее незаменимость для себя. В юности он мог с запальчивостью отрицать «письменность нетворческого быта», а в начале литературного пути, оказавшись в кругу футуристов, в какой-то мере поддавался требованиям групповой идеологии. Но он скоро преодолел эту «чистую и насыщенную субъективность», навсегда оставив за собой «главное и прирожденное» - чувство целостности искусства, соотносящееся с чувством целостности бытия, однородности жизни. Культ Толстого в отцовском доме, рано прочитанный Рильке, импрессионистическая живопись, предпочитающая эмоциям конкретную точность мгновенного наблюдения, - многое исподволь вело Пастернака к тому, чтобы не отождествлять творчество с биографией художника, а приписать его самой природе.

Первые стихи Пастернака относятся, по-видимому, к 1909 году. Но еще долго, на протяжении нескольких лет, он «смотрел на свои стихотворные опыты как на несчастную слабость и ничего хорошего от них не ждал» («Охранная грамота»). И лишь в 1913 году он стал писать стихи «не в виде редкого исключения, а часто и постоянно, как занимаются живописью или пишут музыку» («Люди и положения»). В конце года вышла книга «Близнец в тучах» (помечена 1914 годом), в начале 1917 года - «Поверх барьеров». Эти книги составили первый период творчества Пастернака, период поисков своего поэтического лица.

В ранних стихах Пастернак воздерживался от особо акцентированных эмоциональных состояний: такие состояния «выборочны» и «произвольны» по отношению к предмету стихотворения. Вспоминая позже о том, как летом 1913 года создавались стихи «Близнеца в тучах», Пастернак писал: «Я старался избегать романтического наигрыша, посторонней интересности. Мне не требовалось громыхать их с эстрады... (...) Я не добивался отчетливой ритмики, плясовой и песенной, от действия которой почти без участия слов сами собой начинают двигаться ноги и руки. (...) ...моя постоянная забота обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину» («Люди и положения»).

Принцип раннего Пастернака был тематический, а не исповедальный. Равновесию и равноправию содержательных элементов в пределах темы («новой картины» или «новой мысли») соответствовала ровная интонационно-ритмическая структура. Интонация могла быть повышенной, даже торжественной, как, например, в стихотворении «Эдем» («Когда за лиры лабиринт...»), но и тогда она ровно, без перепадов, охватывает целое стихотворение (в данном случае ее высокий строй обусловлен архаическим характером лексики и синтаксиса). Стихотворение, считал Пастернак, должно отчетливо чувствовать свои границы, оно само по себе, в единстве всех компонентов, есть свершившееся событие, герметичный космос. На практике это могло обернуться очевидной конструктивностью стиховой постройки, и Пастернака потом удручало «голое движение темы» в ранних стихах (письмо к О. Мандельштаму от 24 сентября 1928 года). Переделывая ранние стихи в конце 20-х годов, он снимал заведомо сконструированные словесные обороты и усиливал элементы эмоционального воздействия, как бы торопя, задним числом, свою действительную поэтическую эволюцию. В ряде случаев переделка практически привела к созданию новых стихов, но субъективно Пастернак не писал заново, с новой творческой установкой, - он старался придать стихам характер «хрестоматийно-институтских документации» своей ранней манеры. Они были для него этапом пройденным, но неотменимым и существенным в общей логике уже осознанного пути.

Ранний Пастернак стремился к «материальной выразительности» в рамках «объективного тематизма», и это прежде всего осуществлялось в структуре образа. Поэтический образ соответствует действительности, но соответствие это - особого свойства. Образ строится на ассоциативном сближении предметов, явлений, состояний (сочетании далеких по значению слов). Он конкретен в локальных пределах темы и одновременно передает внутреннюю целостность, нерасчленимость жизни. «Материальная выразительность», по словам Пастернака, - это «много-смысленная, всеосмысленная точность» (письмо к С. Боброву от 13 февраля 1917 года).

В стихотворении «Вокзал» движение темы, а вокзал и есть тема, осуществляется в серии образов-картин, рассчитанных прежде всего на зрительное восприятие: «дымящиеся гарпии» (паровозы), самый вокзал, который «в пепле, как тог-tuum carit, // Ширяет крылами» (образ первоначального варианта) и т. д. Одновременно разворачивается ряд состояний лирического «я», соответствующих отъезду, проводам, некоему обобщенному чувству вокзала. Дается сводный объем событий (троекратное «бывало»), и доминирует при этом мотив разлуки, прощания. В концовке раннего варианта обнажалась общая коллизия, романтическая в своей основе, но акцентированная в другом, «неромантическом», ключе:

И трубы склоняют свой факел Пред тучами траурных месс О, кто же тогда, как не ангел. Покинувший землю экспресс?

И я оставался и грелся В горячке столицы пустой, Когда с очевидностью рельса Два мира делились чертой.

«Там» - и «здесь». Дорога - столица. Небо (ангел) - земля. Привычная оппозиция, но она не доведена до привычного же романтического противопоставления, и «пустая» (о столице) - скорее в значении опустевшая, ставшая пустой - связь с ситуацией вокзала (разлука), а не оценочный знак. Психологические состояния в стихотворении не стремятся к эмоционально-заразительному пределу, они больше обозначены, чем выражены, тема преобладает над эмоциями, поэту важно целое в контрастности, но и в равновесии частей. На уровне оппозиции «небо - земля» содержание касается области символистских измерений, но сама очевидность двоимирия, лишенная метафизической тайны, простая, как рельс, как разлука (а в «сюжетном» плане порожденная разлукой),

делает всю коллизию фактом непреложной данности, уравнивает «там» и «здесь» - это буквально сформулировано в заключительном двустишии.

Переделка стихотворения в 1928 году шла по линии прояснения и усиления экспрессивно-выразительных акцентов психологического плана. Стихотворение приобрело большую эмоциональную открытость, но сохранило внутреннюю неоднозначность целого образа и составных частей.

Проводы - в новом варианте третьей строфы:

Бывало, лишь рядом усядусь - И крышка. Приник и отник. Прощай же. пора, моя радость! Я спрыгну сейчас, проводник.

В конкретном плане «спрыгну» значит «сойду», «выйду» - после торопливого прощания в вагоне («приник и отник»), когда уже трогается поезд. Но в этом «спрыгну», в контексте с предшествующим «Прощай же...», чудится и нечто большее - будто на полном ходу, под откос. Вспоминается из «Охранной грамоты», как Пастернаку однажды в подобной ситуации отказало «уменье прощаться». Провожая любимую из Марбурга, он бежал за вагоном отходящего поезда и в конце перрона вскочил на подножку «только для того, чтобы проститься». «Разъяренный кондуктор преградил мне дорогу, в то же время держа меня за плечо, чтобы я, чего доброго, не вздумал жертвовать жизнью, устыдившись его резонов». Далее в стихотворении драматическая нота выводится на поверхность текста:

Бывало, раздвинется запад В маневрах ненастий и шпал И примется хлопьями цапать. Чтоб под буфера не попал '.

Курсив здесь и далее в стихах мой.-В. А.

Полностью изменена при переделке концовка:

И глухнет свисток повторенный. И издали вторит другой. И поезд метет по перронам Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь. И вот уж, за дымом вослед, Срываются поле и ветер,- О, быть бы и мне в их числе!

Снята оппозиция «небо - земля», прямое обозначение космической всеохватности. Она и в раннем тексте была «не по-символистски» сбалансирована, сведена к очевидной жизненной реальности, но в основе своей, именно как предмет поэтического переосмысления, сохраняла генетическую связь с идеей романтического двоими-рия. Концовка 1928 года являет слишком традиционный лирический мотив, чтобы претендовать на роль замыкающей формулы емкого мировоззренческого значения. Однако приглядимся - и в ней содержится по-своему загадочная двупланность. «За дымом вослед», вместе с полем и ветром - это вослед уходящему поезду, «туда», вдаль, за горизонт? По инерции, заданной предшествующими строками о прощании, концовка читается так. Но ведь поле и ветер - это уже невокзал, это «там», «за», в пути. Поле и ветер «срываются» и мчатся «за дымом вослед» больше при взгляде изнутри вагона, мчатся назад. В системе Пастернака такого рода совмещение разных планов не то что возможно - оно обычно («многосмысленная точность»). Читая стихи Пастернака, мы обычно этого не замечаем (не «разбираем» стихи, как здесь), но их внутренняя объемность и впечатляющая сила во многом определены таким совмещением. В стихотворении о вокзале - «несгораемом ящике встреч и разлук» - нет встречи как «сюжетной» ситуации, и одновременно - встреча есть. В образе вокзала и заключена встреча с жизнью в концентрированном объеме, «целая история отношений», как комментировал Пастернак в «Людах и положениях» (подчеркнем это «целая»).

Восприятие мира через данное, очевидное, наглядное - принципиально для Пастернака. В самом начале поэтического пути, в 1912 году, он нашел для выражения

своей позиции очень емкие слова (правка 20-х годов лишь усилила заложенную в них идею):

И, как в неслыханную веру. Я в эту ночь перехожу, Где тополь обветшало-серый
Завесил лунную межу,

Где пруд как явленная тайна, Где шепчет яблони прибой, Где сад висит постройкой
свайной И держит небо пред собой.

(*Как бронзовой золой жаровень. »)

Вера - в реальный мир. Тайна - явленная. Небо - пред собой. Ключевые слова взяты из символистского словаря, но в них решительно подчеркнуто предметное, осязаемое значение.

Свои первые литературные шаги, еще до «Близнеца в тучах», Пастернак делал если не в русле символизма, то, безусловно, в соприкосновении с ним. Он примыкал к кружку молодежи, образовавшемуся при издательстве «Муса-гет», и выступил на этом кружке с докладом «Символизм и бессмертие». Представление о докладе дает позднейший пересказ его идеи в очерке «Люди и положения». «Доклад основывался, - вспоминает Пастернак, - на соображении о субъективности наших восприятий, на том, что ощущаемым нами звукам и краскам в природе соответствует нечто иное, объективное колебание звуковых и световых волн. В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, что это субъективность человеческого мира, человеческого рода». В неразделимом единстве «предельно субъективного и всечеловеческого» Пастернак и видел (допускал) «извечный круг действия и главное содержание искусства». Поэтому «счастье существования», испытанное художником, «в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям». Отсюда «бессмертие», вынесенное в заглавие доклада. «Доклад назывался «Символизм и бессмертие» потому, что в нем утверждалась символическая, условная сущность всякого искусства в том самом общем смысле, как можно говорить о символике алгебры».

Прозрачнее не скажешь, - вряд ли, думается, так же ясно было сказано поначалу, в самом докладе. В ряде случаев Пастернак, воспроизводя свое раннее понимание того или иного предмета, сам отмечает естественную проясненность суждения о нем, пришедшую с годами, но при сохранении первоначального чувства, ощущения. В «Охранной грамоте», например, он пишет о своей встрече с итальянской живописью в 1912 году: «Я глядел на это зрелище глубже и более расплывчато, нежели это выразят теперь мои формулировки... Но впечатления сами отложились у меня сходным образом в течение лет, и в своем сжатом заключении я не удалюсь от правды». Такого рода «сжатым заключением», надо полагать, явился и пересказ доклада «Символизм и бессмертие». Как же он, вкупе с другими данными, поясняет отношение Пастернака к символизму?

Пастернак говорит о символической сущности всякого искусства, вообще искусства. Его мысль конечно же опиралась на символизм как современное направление, взятое, кстати, тоже широко, - на «молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, передовое, захватывающее, оригинальное», как сказано в «Охранной грамоте». Но она не меньше вытекала из его философских занятий той поры, не имевших отношения собственно к символизму. Касаясь различных предметов художественного и философского ряда, Пастернак постоянно обращается к соотношению всеобщего (исторического, мирового) и конкретного, индивидуального (человека, поколения, направления). При этом он не настаивает на последовательном, историческом

нарастании особых (символических) свойств познания - для него важнее бесконечная повторяемость самой ситуации познания, каждый раз новой и всегда вековой.

В «Охранной грамоте», говоря о марбургской философской школе и не углубляясь в специальное содержание «Когеновой системы» («...Я не собирался, да и не взялся бы говорить о ее существовании»), Пастернак отмечает притягательную для него структуру мышления школы - соединение оригинальности и историзма, новизны и традиции. Марбургская школа, по словам Пастернака, не была скована «терминологической инерцией», она «обращалась к первоисточникам, т. е. к подлинным распискам мысли».- любую мысль любой эпохи она брала «на месте и за делом», как факт непосредственного открытия, «непрекращающегося авторства» культуры. Возводя в достоинство школы то, что ей «была чужда отвратительная снисходительность к прошлому», Пастернак проводит идею внутренней однородности открытий, совершаемых философией в разные времена в живом контакте с живой действительностью. «Однородность научной структуры была для школы таким же правилом, как анатомическое тождество исторического человека».

Как это близко к другому рассуждению Пастернака, в той же «Охранной грамоте», - о месте каждого нового поколения в потоке «общего времени». «На свете есть смерть и предвиденье. Нам мила неизвестность, наперед известное страшно, и всякая страсть есть слепой отскок в сторону от накатывающей неотвратимости. (...) Нагибаясь на бегу, спешили сквозь вьюгу молодые люди, и хотя у каждого были свои причины торопиться, однако больше всех личных побуждений подхлестывало их нечто общее, и это была их историческая цельность, то есть отдача той страсти, с какой только что вбежало в них, спасаясь с общей дороги, в несчетный раз избежавшее конца человечество». Здесь основа фило-софско-исторической концепции Пастернака, воспринимавшего исторический процесс прежде всего через смену поколений, и, конечно, зерно его мысли об исторической функции искусства. «А чтобы заслонить от них (молодых людей.- В. А.) двойственность бега сквозь неизбежность, чтобы они не сошли с ума, (...) по всем бульварам караулила сила, страшно бывалая и искушенная, и провожала их своими умными глазами. За деревьями стояло искусство, столь прекрасно разбирающееся в нас, что всегда недоумеваешь, из каких неисторических миров принесло оно свою способность видеть историю в силуэте». Искусство «страшно похоже на жизнь», жизнь во вселенском объеме, бессмертную, как природа. И оно же, как каждая конкретная жизнь, «бессмертно в воспроизведении». Каждое поколение начинает жизнь заново, и художник, в контексте многих высказываний Пастернака, видит все «по-новому и как бы впервые». Он «начинает собою» вековое - искусство, вселенную,- единство новизны и традиции проистекает не из теоретической эстетики, а из подспудной двойственности нашего чувства бытия.

Поколение, которому принадлежал Пастернак, начинало в пору символизма, но «историческую цельность» ему выпало обрести в иную эпоху, когда все самое таинственное и непостижимое в мире предстало не в виде предчувствий и пророчеств, а обрушилось лавиной действительных катаклизмов. «Мальчишкам близкого мне возраста было по тринадцати лет в девятьсот пятом году и шел двадцать второй год перед войною. [...] Их детская возмужалость и их призывное совершеннолетие сразу пошли на скрепы переходной эпохи» («Охранная грамота»). Молодые люди «спешили сквозь вьюгу» навстречу своей судьбе, и куда бы она их ни занесла, в какие бы фантастические положения ни поставила, им пришлось с предельной остротой ощутить именно реальность своего существования. Поэтическим «оправданием тиража» - избранником поколения - стал для Пастернака молодой Маяковский. Рассказывая в «Охранной грамоте» о том, как Андрей Белый слушал чтение Маяковским «Человека». Пастернак рисует, в сущности, передачу эстафеты. В

неожиданно прямую, а по времени наследственную связь с символизмом поставлена им позже и Цветаева: «...За вычетом Анненского и Блока и с некоторыми ограничениями Андрея Белого, ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые» («Люди и положения»).

Искусство символизма много дало Пастернаку, в первую очередь Блок и Андрей Белый (Белый, по-видимому, больше как прозаик). В каком-то отношении Пастернак вообще, на протяжении всего своего пути, был ближе к символизму, чем другие наши поэты послесимволист-ской эпохи. Имею в виду присущий ему пафос высоких, на веру принятых онтологических начал - чувство одушевленной вселенной. Слова о «звуковых и световых волнах» в пересказе доклада «Символизм и бессмертие» отчасти вводят в заблуждение, уводят в сторону, они лишь отдаленно намекают на это чувство, в поэзии выраженное тоньше, субъективнее, одухотвореннее-молитвеннее, наконец. Но у Пастернака оно перерастает в обожествление самой жизни, оно не постановка вопроса о смысле и цели, а ответ на него. И в начале творчества, и особенно потом Пастернак недоверчиво относился к символизму как теоретически обоснованному миропониманию. Для него искусство символично в целом как «движение самого иносказанья», когда «особенности жизни становятся особенностями творчества» («Охранная грамота»). И Блока, начиная с любимых им стихов второго тома, Пастернак воспринимал по существу вне символизма и романтизма, видя в поэтической системе Блока почти сплошь богатство и точность восприятия, «ту свободу обращения с жизнью и вещами на свете, без которой не бывает большого искусства»]. Он подчеркивает «орлиную трезвость Блока, его исторический такт, его чувство земной уместности, неотделимой от гения» (статья «Поль-Мари Верлен»). и ставит поэтику Блока в соответствие с эпохой нарастающих, глубинных исторических перемен. «Прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих, прятки, взбудораженность. юрко мелькающие фигурки, отрывистость - как подходил этот стиль к духу времени, таившемуся, сокровенному, подпольному, едва вышедшему из подвалов, объяснявшемуся языком заговорщиков, главным лицом которого был город, главным событием - улица» («Люди и положения»).

С символизмом Пастернак соприкасается не системой отвлеченных построений, а определенными свойствами своей натуры. В «Стихах о Прекрасной Даме» он видел печать «теоретического затмения Блока» и одновременно - «готовность к подвигам, тягу к большому». Последнее имело для него глубоко личный смысл. Он сам с малых лет был охвачен «тягой к провиденциальному». «В настоящей жизни, полагал я, все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия» («Люди и положения»). В ранг предназначений свыше он возводил конкретные события и даты. В детстве, 6 августа 1903 года. Пастернак пережил не

1 Пастернак о Блоке. Сообщение и публикация Е. В. Пастернак.- Блоковский сборник, И. Тарту, 1972. С. 448.

счастливый случай - падение с разогнавшейся лошади, приведшее к увечью. С этим событием у него связалось осознание творческого призвания - начало серьезного занятия музыкой. Ровно десять лет спустя, 6 августа 1913 года. Пастернак в письме к А. Л. Штиху (образец его ранней автобиографической прозы) вспоминал «тринадцатилетнего мальчика с его катастрофой 6-го августа»: «Вот как сейчас лежит он в своей не-затвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и обратно - события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония - обстановкою и веществом события. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения, как внушенные состояния, которые

оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путях принесло с собою новое: способность распоряжаться непрошеным, начинать собою то, что до тех пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа». Впоследствии, по-видимому, значение этой даты многократно возросло потому, что «шестое августа по-старому» - это день Преображения (ср. позднее стихотворение «Август») - его собственное преобразование символически связалось с датой христианского календаря.

Все это, разумеется, далеко от символизма как системы. Важна сама идея предназначения, без которой невозможно понять творческое миропонимание Пастернака. И все это имело прямое отношение к его поэтическому дебюту. Разрыв с музыкой, уже свершившийся к 1913 году, расце-

нивался как измена предназначению. Утрата могла быть возмещена - если вообще могла быть возмещена - только новым творчеством, новым осознанием призвания, с той же неуклонной верой «в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания» («Люди и положения»). Мотив призвания проходит через весь сборник «Близнец в тучах», становится его внутренней темой. В стихотворении, обращенном к тому же А. Л. Штиху, вполне конкретный «пробег знакомого пути» (поездка по городу или за город) возведен в ранг высоких осуществлений долга, и это шире условностей дружеского послания, ибо соответствует общей тональности сборника, той атмосфере необходимого выбора, решения, в которой сборник создавался:

Сегодня с первым светом встанут Дети уснувшие вчера,
Мечом призывов новых стянут Изгиб застывшего бедра.

Они узнают тот, сиротский, Северно-сизый, сорный дождь,
Тот горизонт горнозаводский Театров, башен, боен, почт.

Они узнают на гиганте Следы чужих творивших рук.
Они услышат возглас: «Встаньте Четой зиждительных услуг.»

Увы, им надлежит отныне Весь облачный его объем
И весь полет гранитных линий
Под пар избороздить вдвоем.

(«Вчера, как бога статуетка...»)

В. Альфонсов

33

Стихотворению был предпослан эпитафия из Сафо: «Девственность, девственность, куда ты от меня уходишь?» Тема второго рождения, столь важная потом у Пастернака, подспудно жила в нем с самого начала, она коренится в самом факте его запоздалого, в двадцать три года, поэтического дебюта, связанного с пересмотром всей предшествующей жизни.

Ту же проблему выбора, самоопределения - в широком историко-эстетическом плане - поставили перед Пастернаком условия поэтического движения 1910-х годов. Проходила смена поэтических направлений, поток футуристического авангарда постепенно увлек молодого поэта в один из своих рукавов - в самый спокойный, правда, - в умеренно футуристическую группу «Центрифуга». Не здесь ли разгадка той мно-госмысленной материальной выразительности, к которой он стремился и в которой нередко видят формалистический произвол, способный разве что озадачить читателя? Или с другого конца, но тот же вопрос: может быть, поиск сцепления далеких по смыслу слов, поначалу не связанный у Пастернака с футуризмом как направлением, закономерно вел его к футуризму, в футуризме находил свое обоснование?

Пастернак впоследствии сам говорил о печати скоропреходящего времени, лежащей на его ранних стихах: «...так это все безусловно, так рассчитано на общий поток

времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призыв!» (письмо к О. Мандельштаму от 24 сентября 1928 года). И как все-таки трудно объяснить его через авангард, как неубедительны на этот счет попытки критиков, с каким бы знаком, оправдания или хулы, они ни проводились. Даже в рамках общо поставленной проблемы, не затрагивающей самобытности его натуры, в рамках вопроса о традициях и новаторстве Пастернак несводим к тем решениям, которые предлагал футуризм. В. Брюсов не зря отнес Пастернака к «порубежникам», к тем, у кого футуризм «сочетается со стремлением связать свою деятельность с художественным творчеством предшествующих поколений»

«Я читал Тютчева...», - так начинает Пастернак воспоминание о работе над «Близнецом в тучах», и в сборнике различимы моменты близости к Тютчеву. Контакты с футуристическим крылом литературы - с Маяковским, Хлебниковым, а также с Северянином очевидны в книге «Поверх барьеров», соответствующей периоду «Центрифуги». Особенно заметно воздействие Маяковского. Но все это не было механическим сочетанием, сложением частей - шел трудный поиск своей, вместительной и осмысленной, формы. Проблема «отношения к слову» и неотделимая от нее проблема содержательности формы породила в начале века острые теоретические и поэтические споры. Пастернак решал эту проблему в широком мировоззренческом аспекте. По поводу «Поверх барьеров» он писал К. Локсу 27 января 1917 года: «Нельзя писать в той или другой форме, но нельзя также писать и так, чтобы написанное в приливах и отливах своих формы не дало, то есть не подсказало созерцателю своего упрощенного, моментального, родного, однопланетного, земного и близкого самой моментальности внимания очерка; потому что нет того дива на земле, перед

1 Брюсов В. Год русской поэзии.-Русская мысль, 1914. кн. VI, <разд.> 20. С. 16.

которым встало бы в тупик диво человеческого восприятия; надо только, чтобы это диво было на земле, то есть в форме своей указывало на начало своей жизненности и на приспособленность своего сожития со всей прочей жизнью*. Прекрасные слова. По основательности и емкости мысли они, наверное, опережают реальные результаты «Поверх барьеров», предваряют уже совсем близкую «Сестру мою - жизнь». И поясняют позицию Пастернака в футуризме. Он, конечно, как и футуристы, поэт «после» символизма. Но его взгляд на искусство как на орган восприятия - «неноваторский» с точки зрения авангарда и отделяет его от футуризма.

Поэтому и стремление раннего Пастернака создать стихотворение, завершенное в себе, как бы встающее в ряд явлений внешнего мира, лишь относительно может быть сближено с футуристическим пониманием произведения как «вещи». Слишком разнятся мировоззренческие предпосылки и совсем уж несоединимы предполагаемые результаты. В системе футуризма, широко говоря, творчество «вещей» средствами искусства несло идею нового, рукотворного мира, «второй природы» взамен природы перевозданной. Пастернак внутренне чужд идее переделки мира, его поэзия ориентирована на вечные законы природы, единосущна с природой. Свое представление о стихотворении как особом и органичном явлении, стоящем в природном ряду, он, наверное, на идеальном уровне мог бы выразить словами, сказанными Рильке об изваяниях Родена («Огюст Роден»): «Ему (изваянию.-В. А.) подобало иметь свое собственное, надежное место, установленное не по произволу; подобало включиться в тихую длительность пространства и в его великие законы. Его следовало поместить в окрестный воздух... придать ему устойчивость и величие, проистекающие просто из его бытия, а не из его значения». Стихи Рильке, который стремился воплотить эту идею в своей поэзии, Пастернак начал переводить еще до «Близнеца в тучах», а позже из «Книги образов» Рильке он перевел два стихотворения,

которые прекрасно поясняют принцип «объективного тематизма» - дают «новую картину» и «новую мысль» («За книгой» и «Созерцание»).

В стихах периода «Близнеца в тучах» и «Поверх барьеров», во многом еще незрелых, раз за разом пробивается поэтическая мысль, удивляющая как раз своей зрелостью, в том отношении, что ей суждено было стать доминирующей, определяющей во всей поэзии Пастернака. «Очам и снам моим просторней // Сновать в туманах без меня», - это сказано в раннем варианте «Венеции» и развито в целом ряде стихотворений. Субъектом стихов объявлена жизнь, а поэт взят жизнью «напрокат», как орудие, средство выражения, «уст безвестных разговор».

Отношение поэтического слова к миру вещей раскрывается у молодого Пастернака через материальные свойства слова - предметную осязаемость, звучание и т. д., - и оно же, это отношение, есть своего рода внутренняя тема, самым поэтом осмысливаемая и постигаемая. Она не является преднамеренным заданием стихотворения, а вырастает вместе с ним. Стихотворение развивает лирическую ситуацию или рисует погоду, а в результате рождается мысль, дается открытие в масштабе самой широкой проблемы: поэзия и действительность.

С миром вещей у Пастернака родственные связи. Это не экспрессионистический принцип раннего Маяковского, дававшего фантастическую деформацию вещей, сорванных силою его гиперболических страстей с привычных мест, искореженных и орущих. У Пастернака вещи тоже несут определенное «чувство, но это чувство, так сказать, добровольное, присущее им самим в силу их близости и расположенности к человеку:

Сегодня мы исполним грусть его - Так верно встречи обо мне сказали, Таков был лавок сумрак, таково Окно с мечтой смятенною азалий.

О, город мой, весь день, весь день сегодня Не сходит с уст твоих печаль моя!

(«Сегодня мы исполним грусть его...»)

Возникает мотив «подобий». В «Близнеце» (еще не был написан «Марбург») он проведен в стихотворении «Встав из грохочущего ромба...». Гетевское «Alles Vergangliche ist nur ein Gleichniss» («Все преходящее - только подобие») Пастернак замыкает в осязаемой психологической сфере:

О, все тогда - одно подобье Моих возроптавших губ. Когда из дней, как исподлобья, Гляжусь в бессмертия раструб.

Универсальная, онтологического свойства оппозиция «преходящее - вечное» у Пастернака сохранена («дни - бессмертие»), но она увидена из самосознания «возроптавшего» человеческого «я», получила субъективное выражение, отразившееся и на мире вещей. Впрочем, самосознание «я» направлено сразу в две стороны, к противоположным пределам. Поэт волен вставить себя во внешний мир и даже продиктовать себя миру («Взглянув в окно, даю проспекту//Моей походкою играть...»), но здесь же, во внешнем мире, он всего лишь «ненареченный некто», растворен до полной безымянности, неразличимости. В его слове, «в кольце поэмы», отпечатались немота и грозы мира, - в принципе его поэма написана раньше самой природой, ее «глухими наитиями» и «неизбываемыми дождями». Переделывая стихотворение в конце 20-х годов, Пастернак усилил именно эту сторону, перенеся сам драматизм психологической коллизии на внешний мир, на природу (в стихотворении - север):

Он весь во мгле и весь - подобье Стихами отягченных губ, С порога смотрит исподлобья, Как ночь, на объясненья скуп.

Мне страшно этого субъекта, Но одному ему вдогад, Зачем, ненареченный некто, - Я где-то взят им напрокат.

В «Поверх барьеров» та же идея вдохновенно вылилась в мгновенную образную формулу, занявшую, однако, место среди самых устойчивых «определений поэзии», данных Пастернаком:

Поэзия! Греческой губкой в присосках Будь ты, и меж зелени клейкой Тебя б положил я на мокрую доску Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы. Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги.

(* Весна»)

Так рождался и складывался единственный в своем роде образ поэзии, сводимый к идее теоретического плана (искусство есть орган восприятия) и одновременно вскрывающий глубокие и стихийные жизненные основания, на которых идея вырастала и осознавала себя. Широчайшим полем ее творческого осуществления стала поэзия Пастернака во всем объеме. Но и в пределах стихотворений, где поэзия сама является темой, тавтологическая настойчивость общей идеи предстает у Пастернака в разнообразии конкретных образных воплощений, ориентированных на обиходную «прозу» жизни и, конечно, на природу.

Поэзия, я буду клясться

Тобой, и кончу, прохрипев:

Ты не осанка сладкогласца,

Ты - лето с местом в третьем классе,

Ты - пригород, а не припев.

Отростки ливня грязнут в гроздьях И долго, долго, до зари Кропают с кровель свой акростих. Пуская в рифму пузыри.

(«Поэзия». 1922)

В ранних сборниках Пастернака этот образ поэзии пробивал себе дорогу среди других, отстоявшихся в традиции. Есть здесь и райская лира («Эдем»), и модернизированные поэтические застолья («Пиршества»), и «нищенское ханство» поэтов-изгоев («Посвященье» в «Поверх барьеров», впоследствии «Двор»).

И есть интереснейшая попытка - намек на живого современника как эталон чрезвычайных свойств и масштабов поэтического призвания,- «Мельницы» в «Поверх барьеров».

Стихотворение разворачивается как пейзаж, равно космический и очеловеченный. В тишине ночи, взрываемой лишь лаем собак, «семь тысяч звезд» ведут свой вечный безмолвный разговор, ассоциативно уподобленный невнятному бормотанию старухи за вязаньем:

Как губы шепчут, как руки вяжут, Как вздох невнятен, как кисти дряхлы, И кто узнает, и кто расскажет - Чем, в их минувшем, дело пахло?

И кто отважится, и кто осмелится,

Звездами связанный, хоть палец высвободить...

В этом чутком затишьи замерли мельницы. Неподвижные - пока не налетит «новый ветер».

Тогда просыпаются мельничные тени, Их мысли ворочаются, как жернова, И они огромны, как мысли гениев, И тяжеловесны, как их слова;

И, как приближенные их, они приближены Вплотную, саженные, к саженым глазам, Плакучими тучами досуха выжженным Наподобие общих могильных ям.

И они перемалывают царства проглоченные, И, вращая белками, пылят облака - И в подобные ночи под небом нет вотчины, Чтоб бездомным глазам их была велика.

Ритм (с обязательной паузой внутри каждого стиха) - как тяжело-замедленные повороты мельничных крыльев. Это, надо полагать, входило в задачу стихотворения. Но стихи «узнаваемы» и в другом отношении. Почти портретными чертами

(«саженные глаза», «вращая белками») и не слишком скрытыми цитатами (ср.: «Ямами Двух могил // вырылись на лице твоём глаза») здесь как бы воссоздается образ Маяковского; во всяком случае стихи, восходящие к реальным впечатлениям от харьковской степи, писались явно с мыслью о нем. Но мысль, обращенная на титанический образец, сохранила характерный для Пастернака поворот. Гении-мельницы («о даже мельницы!»* - подчеркнуто Пастернаком) в безветрие «окоченели на лунной исповеди», им нужна энергия, заключенная в самой природе, нужен ветер, чтобы прийти в работу - «перемалывать» и «проглатывать». Маяковский принят с поправкой на живую природу, самого Маяковского мало интересовавшую. «Воздушною ссудой живут ветряки», - доскажет Пастернак в позднем варианте 1928 года. При переделке стихотворения, очень существенной, он снимет «цитатные» места - зато напечатает «Мельницы» (в «Новом мире» в 1928 году) с посвящением Маяковскому.

Ошибочно представление, весьма распространенное, будто Пастернак писал стихи, повинувшись мгновению, случаю, и столь же случайно, без участия разума, на уровне «первичных ощущений», возникали в стихах сцепления слов. Можно, конечно, сослаться на него самого: «И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд», - сказано в самом начале («Февраль. Достать чернил и плакать!..») и потом многократно повторено на разные лады. Словесная игра, неистощимая детскость мировосприятия многими отмечались в его поэзии. «Он наделен каким-то вечным детством...» - знаменитые слова Ахматовой, слова восхищенные и высокие, но в устах всезнающей «взрослости», с позиции превосходства, это «вечное (читай: затянувшееся) детство» нередко получало другой оттенок, другую оценку - благосклонно-снисходительную, а то и настороженную, осудительную.

Случайности в системе Пастернака отведена огромная роль, об этом дальше придется много говорить, - но это категория целостного миропонимания, выношенного и продуманного. Позже он скажет в связи с Верленом: «Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника медиумической крошкой, испорченным ребенком, который не ведает, что творит. (...) Нет, Верлен великолепно знал, что ему надо и чего недостает французской поэзии...» («Поль-Мари Верлен»). Знал и Пастернак. Его «детскость» как свойство поэтического восприятия, первородного, неожиданного, незахвачанного, «детскость» как художественный феномен - ничего общего не имеет с бездумностью. Разумеется, она коренится в определенных свойствах характера, натуры, но поэтическое качество, адекватное этим свойствам, пришло как раз не в начале, не сразу. В ранних сборниках больше останавливает нечто противоположное - выбор и расчет, рациональная выработка манеры, печать интеллектуального напряжения, в котором жил Пастернак и которое прекрасно выражено в его тогдашних письмах. Непроизвольность высказывания «взахлеб», мгновенные образы-озарения пришли и стали поэтическим качеством с обретением полной раскованности - свободы и мастерства. «Детскость» Пастернака - признак его творческой самобытности и зрелости, обретенной в книге «Сестра моя - жизнь».

В ранних сборниках принцип «объективного тематизма и мгновенной, рисующей движение живописности» утверждал себя в сложном поиске, имел свои победы и потери. Это особенно заметно в «Поверх барьеров», самой экспериментальной книге Пастернака. Подробности внешнего мира, на ходу обрастающие прихотливыми ассоциациями, зачастую движутся в ней толпами, это нарушает устойчивую интонационно-ритмическую структуру, которая в «Близнеце» была в согласии с четким строфическим членением стиха. Задача изобразительная в ряде стихотворений «Поверх барьеров» становится самодовлеющей, ритм «вязнет» в толпящихся образах, а

попытка извлечь из этого своеобразный эффект - перейти к стиху по метрическим признакам «прозаическому» - не представляются до конца убедительными, потом Пастернак таких стихов, за редкими исключениями, не писал. Открытия, предваряющие зрелого Пастернака, - да что предваряющие! - уже образцы - достигаются больше на другом пути: усилением открытого эмоционального начала. Эмоциональный напор укрощает избыточную изобразительность, направляет ее по определенному руслу, интонационно-ритмическая волна охватывает просторный период в несколько строф, а то и целое стихотворение:

Я понял жизни цель и чту Ту цель, как цель, и эта цель - Признать, что мне
невозмогу Мириться с тем, что есть апрель,

Что дни - кузнечные мехи. И что растекая полосой От ели к ели, от ольхи К ольхе,
железный и косой,

И жидкий, и в снега дорог. Как уголь в пальцы кузнеца, С шипеньем впившийся
поток Зари без края и конца.

Что в берковец церковный зык. Что взят звонарь в весовщики, Что от капли, от
слезы И от поста болят виски.

Была здесь поначалу еще строфа, между 3-й и 4-й, с резкой и явно вторичной образностью («И фартук мясника - закат»), заставляющей вспомнить Маяковского и Давида Бурлюка, но и она не нарушала интонационно-ритмического и синтаксического целого.

Похоже - по общему принципу - построены «Душа» («О, вольноотпущенница, если
вспомнится...») или знаменитая «Метель» с неповторимой «раскачкой» ритма и, соответственно, темы. Особую организующую роль в стихах Пастернака начинает играть синтаксис, усложненный, порой громоздкий, но, если приглядеться, на удивление «правильный» по своим конструкциям и тем убедительный, способный «держат» стихотворение, не дать ему рассыпаться хаосом разделенных, логически не связанных образов. Эту особенность синтаксиса (интонации, голоса) Пастернака отметили ближайшие его современники. «Он был бы непонятен, если б этот хаос не озарялся бы единством и ясностью голоса. Так, его стихи, порой иероглифические, доходят до антологической простоты» «Интонация переносит читателя, как буер - через полынью» .

Так складывалась поэтическая система Пастернака. Завершается ранний период стихотворением «Марбург».

1 Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., «Первина», 1923. С. 62.

2 Шкловский В. Поиски оптимизма. М., «Федерация», 1931. С. 116.

«Марбург» написан в 1916 году, переделан в 1928-м, а в отдельных элементах совершенствовался и дальше. Сложность задачи, встающей при разборе «Марбурга», обусловлена как раз наличием редакций, разделенных многими годами поэтического пути. «Марбургом» завершался сборник «Поверх барьеров» 1917 года, и его не обойти при разговоре о раннем Пастернаке, но это был, как оказалось, первоначальный текст, существенно переработанный потом. Как поступить? - не разбирать же стихотворение дважды. Дать единый разбор, но построить его на сравнении редакций? Это превратило бы «Марбург» в частный случай эволюции Пастернака, один из многих в рамках той переделки, которой было подвергнуто в 1928 году более сорока ранних стихотворений. Нет, масштабы тут другие - не частный случай.

«Марбург» был открытием Пастернака - уже в «Поверх барьеров» 1917 года. Можно сказать, не принижая ряда других, может быть, даже более совершенных по тому времени стихотворений, что именно в «Марбурге» Пастернак увидел жизнь «поновому и как бы впервые», то есть достиг зрелой оригинальности поэтической мысли. Новое рождение - это в «Марбурге» и тема, и нечто большее. Как тема оно дано в

лирической ситуации, любовном потрясении. Шире, как принцип миропонимания и поэтики, оно выражено в композиции стихотворения, раскрытой вовне, в «белое утро» бесконечного мира. Найденная в раннем «Марбурге», эта композиция разрабатывалась, достигала принципиального значения во многих последующих стихотворениях - в

«Сестре моей - жизни» и дальше. И обратная связь: возвращаясь к «Марбургу», Пастернак вносил в него то новое, что было осознанным приобретением нового творческого этапа. В 1928 году за плечами были «Сестра моя- жизнь», «Темы и вариации», - их опытом, как ответной данью, обогатился «Марбург». Будучи во многих отношениях первотолчком, «Марбург» стал и прекрасным результатом; отдав себя в широкое течение поэзии Пастернака, он вместе с тем возвысился в нем (и благодаря ему) как незабываемый остров - классический образец. Его место и при начале, и в конце. Он единый - при наличии вариантов.

Поэтому в разборе, представленном здесь, главный акцент проставлен не на различии редакций (это само собой, это важно и по ходу дела учтено), а на том ключевом, на открытии, что составляет, при известной недоговоренности, сущность уже раннего «Марбурга» и получило совершенное выражение в позднем тексте. Не будем мудрить - отметим специфику раннего «Марбурга» и обратимся к основному, позднему тексту. Собственно, так мы и читаем «Марбург» в собрании сочинений - на месте ранней редакции, но по тексту, принятому в качестве основного. В случае с «Марбургом» это логично, ибо яснее раскрывает его глубинную суть и его значение для всего творчества Пастернака.

В чем же заключается эта суть?

В «Охранной грамоте» читаем: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем. Помимо этого состоянья все на свете названо.

Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство».

Это - о «действительности, смещаемой чувством», о вещах, ставших подобием страсти. Здесь акцент - на страсти, преобразившей мир.

Однако там же (и даже с похожей начальной фразой) высказана другая мысль - о великой непреложности внешнего мира, заново открытой и остро почувствованной: «Меня окружали изменившиеся вещи. В существо действительности закралось что-то неиспытанное. Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить. [...] Я должен был где-то в будущем отработать утру его доверье. И все кругом было до головокруженья надежно, как закон, согласно которому по таким ссудам никогда в долгу не остаются».

Врачующая непреложность мира - сколько раз писал о ней Пастернак.

На свете нет тоски такой. Которой снег бы не вылечивал.

(«Январь 1919 года»)

Противоречие? Нет. Человек познает мир через собственную личность, страсть. Человек познает себя через непреложность общего хода вещей.

Оба отрывка взяты из той части «Охранной грамоты», которая повествует о драме неразделенной любви, пережитой Пастернаком в 1912 году в Марбурге. С этим событием и связан «Марбург». Раньше оно нашло лирическое отражение в стихотворении 1913 года «Зимняя ночь», посвященном И. В.- Иде Высоцкой, реальной героине марбургской истории:

Далеко не тот, которого вы знали, Кто я, как не встречи краткая стрела? А теперь - в зимовий гложущем забрале - Широта разлуки, пепельная мгла.

А теперь и я недогнувшей портьерой Тяжко погребу усопшее окно, Спи же, спи же, мальчик, и во сне уверуй, Что с тобой, былым, я, нынешний, - одно.

«Тот удар - исток всего», - подчеркнет Пастернак при переделке «Зимней ночи» в 1928 году.

Обрисовывая любовную ситуацию в экспозиции «Марбурга» 1916 года, Пастернак, несколько неожиданно, придал ей типовой характер. Отдаленно она напоминает любовные положения поэм Маяковского, а экспрессивная поэтика несет следы перекрестного воздействия Маяковского и Северянина:

Вы поздно вставали. Носили лишь модное, И к вам постучавшись, входил я в танцкласс, Где страсть, словно балку, кидала мне под ноги Линолеум в клетку, пустившийся в пляс.

Что сделали вы? Или это по-дружески, Вы в кружеве вьюжитесь, мой друг в матинэ? К чему же дивитесь вы, если по-мужески - - мне больно, довольно, есть мера длине,

тyani, но, не слишком, не рваться ж струне,

мне больно, довольно -

стенает во мне Назревшее сердце, мой друг в матинэ?

Далее в стихотворении можно отметить и другие, подобного рода, детали: «О, в день тот, как демон, глядела земля», «Лишь ужасом белым оплавится дом» (ср. у Маяковского: «Морда комнаты выкосилась ужасом»). Повышенной экспрессивностью отмечены в ранней редакции почти кладбищенские по значению образы «окаменелостей» - памятник-тополь («каменный гость») или другое, «бредущее», изваяние - лунатик со свечой и сомкнутыми глазами, воображаемый, но (заметим) отвергаемый вариант конечного состояния героя.

От экспрессивного зачина и заметно вторичных строк Пастернак потом отказался - зато ни малейшей поправки во всех редакциях не потребовала, к примеру, знаменитая строфа, которую Маяковский (в статье «Как делать стихи?») назвал гениальной:

В тот день всю тебя от гребенок до ног, Как трагик в провинции драму Шекспирову, Носил я с собою и знал назубок, Шатался по городу и репетировал.

И не только она. Сохранились каркас, основа, главная мысль. Уже в первоначальном тексте «Марбурга» любовный сюжет вырастает в сюжет миропонимания. Сразу были определены в «Марбурге» главные образы-мотивы: инстинкт-подхалим; бессонница, которую герой «знает тверже грамматики»; белое утро, узнаваемое в лицо. Они-то и оказались постоянными, опорными в разных редакциях стихотворения. Начало им дает и одновременно их обобщает, концентрирует тема нового, второго рождения, составляющая глубинное содержание «Марбурга» и намеченная тоже сразу, в первоначальном тексте:

Вчера я родился. Себя я не чту Никем, и еще непривычна мне поступь...

«Всякая любовь есть переход в новую веру», - сказано в «Охранной грамоте».

Так каждому сердцу кладется любовью Знобящая новость миров в изголовье.

(«Из ПОЭМЫ»)

Правя «Марбург» в 20-е годы. Пастернак усилил тему второго рождения в качестве определяющего начала и стержня произведения. Не открыл (на новом этапе), а именно усилил. Обращаясь теперь к основному тексту, будем помнить об этом решающем, внутреннем единстве редакций «Марбурга».

Я вздрагивал. Я загорался и гас. Я трясся. Я сделал сейчас предложение, - Но поздно, я сдрейфил, и вот мне - отказ. Как жаль ее слез! Я святого блаженней.

Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен Вторично родившимся. Каждая малость Жила и, не ставя меня ни во что, В прощальном значении своем подымалась.

Плитняк раскалялся, и улицы лоб Был смугл, и на небо глядел исподлобья Булыжник, и ветер, как лодочник, греб По липам. И все это были подобья.

Так предстает в «Марбурге» двойное содержание окружающих человека вещей. Вещи - сами по себе, они не ставят человека «ни во что» («равнодушная природа», говоря словами Пушкина), и они же - подобья, соучастники нового рождения человека в страсти, несущие на себе ее отпечаток.

Мера «смещения» вещей страстью - разная в разных редакциях «Марбурга». Но в идее целого стихотворения, на разных этапах его творческой истории, неизменно торжествует спасительная стабильность мира, вещи в конечном счете.

обретая дополнительный смысл, как бы возвращаются на свои места, страсть рождает новое знание о мире. Применительно к любовной истории, пережитой в Марбурге, Пастернак в «Охранной грамоте*» писал об этом новом мире так: «Это был именно тот взрослый мир, к которому я с детских лет так яро ревновал В-ую, по-гимназически любив гимназистку. Вернувшись в Марбург (после внезапной поездки в Берлин, случившейся во время проводов сестер Высоцких из Марбурга.- В. А.), я оказался в разлуке не с девочкой, которую знал в продолжение шести лет, а с женщиной, виденной несколько мгновений после ее отказа. Мои плечи и руки больше не принадлежали мне. Они, как чужие, просились от меня в цепи, которыми человека приковывают к общему делу. Потому что вне железа я не мог теперь думать уже и о ней, и любил только в железе, только пленницу, только за холодный пот, в котором красота отбывает свою повинность. [...] Я разумею то, чего не знают дети и что я назову чувством настоящего*».

«Как жаль ее слез!» - всего-то и сказано на эту тему в «Марбурге». Момент мимолетный, штрих, никак не соизмеримый с текстом из «Охранной грамоты», но штрих важный, хотя бы в плане сравнения редакций. Он напрочь снимает то «обвинение» в адрес любимой, которое не резко, не как у Маяковского: «Радуйся, радуйся, ты доконала!» -- но все же звучит в типовой экспозиции «Марбурга» 1916 года. Это изменение тоже в логике целого Пастернака. И у него в любовные стихи может ворваться чувство оскорбленное и мстящее, «зуб за зуб» («Разрыв» в «Темах и вариациях»), но неизмеримо больше в них сострадания к «женской доле» и начала самозабвенно-воздающего. «Чувство настоящего» сводит индивидуальное к «артельно-хорово-му» и одновременно поднимает на высоту вселенского. Иначе не понять «странный» поворот любовной темы в «Марбурге».

«Чувство настоящего», драматическая порука, соединившая человека с миром, спорит у Пастернака с романтически-произвольным представлением о мире. Родившись благодаря страсти, оно в то же время и «вылечивает» страсть. Душевное потрясение и связанная с ним романтическая обида (я страдаю, а мир стоит) оборачиваются новой верой в жизнь. Она, эта вера, произрастает и изнутри человека как элементарный, почти позорный инстинкт самосохранения, как голос здоровья. Надо быть Пастернаком, чтобы в стихотворение о страсти, не боясь принизить страсть, ввести такую «прозу». «Инстинкт-подхалим» - сродни стабильности мира, он вне страсти, вне исключительности. Через инстинкт герой Пастернака общается с миром как его часть, тогда как страсть стремится отделить его от мира:

Инстинкт прирожденный, старик-подхалим, Был невыносим мне. Он крался бок о бок И думал: «Ребятня зазноба. За ним, К несчастью, придется присматривать в оба».

«Шагни, и еще раз», - твердил мне инстинкт. И вел меня мудро, как старый схоластик, Через девственный, непроходимый тростник Нагретых деревьев, сирени и страсти.

«Научишься шагом, а после хоть в бег», - Твердил он, и новое солнце с зенита Смотрело, как сызнова учат ходьбе Туземца планеты на новой планиде.

В «Марбурге» утверждала себя «неромантическая поэтика» Пастернака. Она формировалась в напряженном поиске, в сложном взаимодействии с искусством

далеких предшественников и живых современников, прежде всего Маяковского. Построим дальнейший разбор на сравнении, памятуя при этом, что поэтическая истина многомерна, что она выступает в разных, а то и противоположных воплощениях.

Не только экспозиция раннего «Марбурга», о чем уже говорилось, - «Марбург» в целом дает повод для такого подхода. Можно отметить некое соответствие сюжетно-композиционных ходов и перекличку мотивов в «Марбурге» и в поэмах Маяковского, конкретно в «Флейте-позвоночника»: муки любви (объяснение с любимой и метания героя по городу), мотив самоубийства, ночь бессонницы (творчества), культурно-исторические ассоциации и т. д.

Речь не о прямом контакте (влиянии). Следы воздействия Маяковского очевидны в раннем «Марбурге», но «Марбург» слишком самобытен, чтобы придать этому существенное значение. К тому же очевидное на первый взгляд может и не быть таковым на деле. С ходу как-то само собой думается (я тоже так считал), что строки раннего «Марбурга» «Сейчас, вспоминаю, стоял на мосту // И видел, что видят немногие с мосту» отсылают к соответствующему образу в «Человеке» Маяковского. Это ошибка. Ранний «Марбург» написан раньше «Человека», и если есть тут связь, то обратная - от Пастернака к Маяковскому.

Речь, с другой стороны, не о какой-то прямой полемике. Восторгаясь Маяковским, Пастернак не хотел быть похожим на него и «возбранил себе» романтическое самовыражение. Но «Марбург», конечно же, писался не в пику Маяковскому, а сам по себе, да и спор Пастернака с романтизмом как «целым мировосприятием» был тогда в самом начале. «Марбург» имел свои собственные истоки, биографические и творческие. Поэтические принципы, воплотившиеся в «Марбурге», подготавливались всем развитием раннего Пастернака. Хочу подчеркнуть, что проводимое здесь сопоставление не преследует цели акцентировать соревнование двух поэтических систем, - хватит и того, что обе они составляют прекрасное достояние нашей поэзии. «Флейта» оттеняет особенности «Марбурга» (как и наоборот) - это и составляет суть их сравнения в данном случае.

Романтическая природа «Флейты-позвоночника» обнажена как нигде у Маяковского.

Версты улиц взмахами шагов мну. Куда уйду я, этот ад тая! Какому небесному Гофману выдумалась ты, проклятая?!

И небо,

в дымах забывшее, что голубо, и тучи, ободранные беженцы точно, вызарю в мою последнюю любовь, яркую, как румянец у чахоточного.

Таковы зачины соответственно первой и второй частей поэмы. Они же, с вариантами строк, являются концовками. Чувство в «Флейте» имеет масштабы абсолютные, разворачивается в пространстве всемирном и, по существу, безлюдном. В начале первой части мука любовного переживания выключает героя из веселья городского праздника, а во второй части, наоборот, трагический и высокий апофеоз любви несовместим со злобой людей, «выщетилившихся, звери точно» (отклик на мировую войну). В обоих случаях безмерность чувства контрастна по отношению к миру «обычных» измерений, обрекает героя на судьбу исключительную и роковую. Даже высокие, запечатленные в прежнем искусстве образы любви, внутренне, казалось бы, соизмеримые с чувством героя, не дают ему желаемого контакта с людьми, настолько небывалой оказалась его «последняя в мире любовь» и по размаху, и по «некрасивости» своей, лишь подчеркивающей ее властную, неодолимую силу.

Даже если,

от крови качающийся, как Бахус,

пьяный бой идет -

слова любви и тогда не ветхи.

Милые немцы!

Я знаю,

на губах у вас

гетевская Гретхен.

Француз,

улыбаясь, на штыке мрет,

с улыбкой разбивается подстреленный авиатор,

если вспомнят

в поцелуе рот

твой, Травиата.

Но мне не до розовой мякоти,

которую столетия выжуют.

Сегодня к новым ногам лягте!

Тебя пою,

накрашенную,

рыжую.

Может быть, от дней этих, жутких, как штыков острия, когда столетия выбелят бороду,

останемся только

ты

и я,

бросающийся за тобой от города к городу.

Чувство, воплощенное в «Флейте», резко контрастно и внутри себя, оно тяготеет к противоположным полюсам: анафема и осанна любви. Соответственно и любимая предстает как исчадь ада или царица мира. Такая любовь непредстави-ма вне поэтического выражения, это определено заранее, в «Прологе»: «Как чашу вина в застольной здравнице, // подьемлю стихами наполненный череп».

Маяковский, разумеется, не просто повторяет романтические модели, он их резко обновляет, трансформирует. «Всемирность» в «Флейте» не отвлеченно-умозрительного свойства. Вселенная насквозь телесна, а человек космичен в силу их взаимопроникновения - предметы, явления внешнего мира уподобляются содроганиям живого, человеческого организма:

Будешь за море отдана,

спрячешься у ночи в норе -

я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона

огненные губы фонарей.

В зное пустыни вытянешь караваны,

где львы начеку,-

тебе,

под пылью, ветром рваной, положу Сахарой горящую щеку.

Улыбку в губы вложишь, смотришь - тореадор хорош как! И вдруг я

ревность метну в ложи мрущим глазом быка.

Вынесешь на мост шаг рассеянный - думать,

хорошо внизу бы. Это я

под мостом разлился Сеной. зову,

скалю гнилые зубы.

С другими зажгешь в огне рысаков Стрелку или Сокольники. Это я, взобравшись туда высоко, луной томлю, ждущий и голенький.

В эту игру метаморфоз, в этот мир, превращенный в знаки любви, оказывается вовлеченной и любимая - ее образ колеблется, прихотливо меняется, разрастается в масштабах. Она - равная герою. Поэтому вряд ли логично сводить всю коллизию поэмы к социально акцентированному «треугольнику» третьей части, учитывая к тому же, что соперником лирического героя оказывается не обобщенный буржуй, как позже в «Человеке», а законный муж героини. Дьявол и царица, героиня «Флейты» вряд ли может быть так просто укрощена «тряпками». Социально-обличительный мотив введен в поэму, конечно, не случайно: поэту так нужна была грубая и последняя, все на место ставящая оценка мучительной ситуации. Но она никак не покрывает и не исчерпывает целой трагедии: чувство героя Маяковского вообще несовместимо с бытом, и трагизм не есть лишь следствие враждебных обстоятельств - он, можно сказать, и условие, ибо он в самой природе романтической безытности героя.

Пастернак расходится с Маяковским по главным направлениям поэтической мысли.

Образы и ассоциации культурно-исторического ряда (Гофман, Наполеон, «победа Пиррова» и т. д.) Маяковскому нужны для передачи грандиозности чувства, однако и их ему «мало», в конечном счете даже они принадлежат остальному миру, над которым возносится лирический герой. У Пастернака «старинные плиты» служат опорой, память о прошлом укрепляет чувство прочности миропорядка, в который заново включается герой «Марбурга».

Тут жил Мартин Лютер. Там - братья Гримм. Когтистые крыши. Деревья. Надгробья. И все это помнит и тянется к ним. Все - живо. И все это тоже - подобья.

В конкретной любовной ситуации герой Пастернака даже более одинок: в «Марбурге» нет развернутого образа любимой, сводить дальнейшие счеты не с кем и незачем: «О чем ты? Опомнись! Пропало. Отвергнут». Но есть еще мир природы и вещей, привычный, необходимый, поддерживающий.

Повсюду портпледы разложит туман, И в обе оконницы вставят по месяцу. Тоска пассажиркой скользнет по томам И с книжкой на оттоманке поместится.

И туман, и месяц (ср. у Маяковского), и книга, и оттоманка - в общей системе произведения это ряд стабилизирующий, уравнивающий.

Кто-нибудь, прочитав «Марбург», может даже «обидеться» за любовь: не слишком ли скоро она проходит? Читайте об этом в «Охранной грамоте». И не забывайте: «Тот удар - исток всего»... В жизни и Пастернак бывал достаточно «безумным». Ида Высоцкая, кстати, однажды сказала ему: «Попробуй жить нормально; тебя ввел в заблуждение твой образ жизни; все люди, не пообедав и не выпавшись, находят в себе множество диких, небывалых идей...» С другой стороны, Маяковский в быту вел себя далеко не так, как в поэмах. Речь сейчас не о человеческих свойствах того и другого - речь о различии их поэтических систем. «Марбург» дает сжатый поэтический очерк миропонимания Пастернака, в нем закономерно отступление от буквальных «реалий» пережитой истории, стяжение ее этапов, наличие необходимой «прозы» - «инстинкта сохранения» и т. д.

Голос здоровья, похоже, звучит и в концовке «Марбурга»: «И ночь побеждает, фигуры сторонятся, // Я белое утро в лицо узнаю». «Ночь побеждает...» В переводе на прозу - засыпаю. До нового света нового дня. Что же, у Пушкина, помним, Ленский перед дуэлью задремал «на модном слове идеал»*.

В экспрессивно-романтической системе Маяковского такое невозможно.

Забуду год, день, число. Запрусь одинокий с листом бумаги я. Творишь, просветленных страданием слов нечеловечья магия!

Творчество в финале «Флейты» - и искупление, и продолжение страдания. Романтическая любовь говорила стихами, другого языка для нее нет: «Метался // и крики в строчки выгравировал, // уже наполовину сумасшедший ювелир». И стихи,

творимые в трагическом затворничестве отвергнутым героем,- это крестный конец любовной истории, чаша цикуты («отрава»), «прощальный концерт». Стихи, как любовь, осуществляют себя на острейшем контрасте с «нормальной» логикой, трагический акт творчества противоположен естественной радости целого бытия:

Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы! Весеньтесь, жизни всех стихий! Я хочу одной отравы - пить и пить стихи.

Герой (поэт) предлагает себя как небывалое, трагически-праздничное зрелище. Через контраст с обычным, повседневным он и осуществляет свою связь с миром, отдает себя миру. Захватывающе-эффектным должно быть зрелище мук героя, праздничным подарком - стихи, добытые в горниле этих мук. Обнажается трагическая цена творчества. Утверждение идеала, любви, праздник будущего читателя - все это невозможно без роковой потери для самого творца:

В праздник красьте сегодняшнее число. Творись,
распятью равная магия. Видите - гвоздями слов прибит к бумаге я.

Пастернак идет другим путем, не боится дать «вылечивание» от страсти - как сюжетную канву, необходимую «прозу», которая выводит содержание стихотворения к «музыке» - широким аспектам миропонимания.

В «Марбурге» нет успокоения - есть равновесие. Мир открыт заново, и он спасителен в своей непреложности, герой уже видит в этой обидной поначалу непреложности подспорье для себя, для своей души. Мир не снимает, не ликвидирует потрясенного состояния души («Что будет со мною, старинные плиты?») - он лишь узаконивает его как часть динамического, драматического целого.

Тем самым заново «узнается» и сама страсть, уже не в единичности момента, не в исключительной ситуации, а в некоем постоянном, по-разному выражающемся свойстве бытия. Внешне и открыто в «Марбурге» нет темы искусства. Но скрыто она присутствует. Бессонница страсти, оказывается, и прежде жила, и продолжает жить в бессоннице того душевного состояния, результатом которого, в широком смысле, является искусство.

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматик, Бессонницу знаю. У нас с ней союз. Зачем же я, словно прихода лунатика, Явления мыслей привычных боюсь?

Ведь ночи играть садятся в шахматы Со мной на лунном паркетном полу, Акацией пахнет, и окна распахнуты, И страсть, как свидетель, сидит в углу.

И тополь - король. Я играю с бессонницей. И ферзь - соловей. Я тянусь к соловью. И ночь побеждает, фигуры сторонятся, Я белое утро в лицо узнаю.

Отметим, ради истины, что столь существенный здесь эпитет «привычный» («явления мыслей привычных...*») появился в самую последнюю очередь, в публикации 1945 года, принятой ныне в качестве основного текста. Сколько лет прошло, прежде чем был нанесен последний штрих, доводящий идею «Марбурга» до предельной полноты и ясности.

Открытие мира для Пастернака есть восстановление единства человека с миром, который больше, полнее, первее любого из нас. Поэтическое «я» Пастернака и раскрывается отчетливее всего в рамках этого соотношения, этого чувства, не исключительного, а всечеловеческого по своей природе. Может быть,- не ради парадокса сказано,- самое удивительное в Пастернаке то, что лицо его поэзии, особое, неповторимое,- все это так! - составлено в сущности из черт широко распространенных. Сам склад его лирического «я», «нормальный», дружный с «прозой» жизни,- скорее общий, чем исключительный, при всей субъективной неповторимости поэтического выражения.

Я не хочу сказать, что поэтика «Марбурга», его отчетливо-тематическая структура, основательная и подробная разработка психологических аспектов была в этом

отношении главным, а тем более идеальным для Пастернака путем. В книге «Сестра моя - жизнь» преобладает другой подход, намеренная ставка на экспромт. Критерием отбора стихов для «Сестры» была, по словам Пастернака, «не обработка и совершенствование набросков», а «сила», с которой содержание «сразу выпаливалось и с разбегу ложилось именно в свежести и естественности, случайности и счастья» (письмо к С. Чиковани от 6 октября 1957 года). Центральная идея Пастернака, закреплённая в самом названии «Сестры», выразилась в ней на пределе творческого вдохновения, как нечто «непроизвольное и неделимое, неожиданно-непререкаемое». Но надо ли еще раз напоминать, что за этим стояли годы напряженных поисков, постепенная и целеустремленная выработка мировоззренческой и эстетической концепции.

В период «Сестры» Пастернак отчетливо выразил свое понимание искусства, собрав и подытожив все сказанное порознь, осознав свой главный принцип и свою позицию в литературном движении эпохи.

В статье «Несколько положений» (1918, 1922), уже вобравшей опыт «Сестры», он писал:

«Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно - губка.

Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.

Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады».

Ближайший адрес полемики Пастернака - футуризм, имажинизм (в 1918 году имажинисты особенно нападали на «Центрифугу») и другие «самоизвращения» современного искусства, возведенные в программу, в принцип. Но содержание статьи шире полемических задач, она написана о природе искусства, его «квинтэссенции» (первоначальное название статьи). Фонтан и эстрада (средства изобразительности) - это теперь, искусство, сведенное к фигуре художника и ею представленное. Губка и зритель (органы восприятия) - это всегда, глубинная природа искусства, соотносимая лишь с целым бытием. Только в такой логике можно понять, почему «Сестра моя - жизнь», рожденная новой, революционной эпохой 1917 года, на чем настаивал сам Пастернак, одновременно помечена для него знаком вечности и выводится за пределы современных течений. «Когда же явилась «Сестра моя - жизнь», в которой нашли выражение совсем несовременные стороны поэзии, открывшиеся мне

революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали» («Охранная грамота»).

4

Книга «Сестра моя - жизнь» появилась в 1922 году, а написана - главным образом - в 1917-м, в начале революционной поры. «Лето 1917 года» - таков ее подзаголовок.

Тем летом Пастернак много, «по личному поводу», ездил и воочию наблюдал бурлящую Россию. Позже, в 1956 году, в рукописи под названием «Сестра моя - жизнь», предназначенной для очерка «Люди и положения», он вспоминал:

«Прошло сорок лет. Из такой дали и давности уже не доносятся голоса из толп, днем и ночью совещающихся на летних площадях под открытым небом, как на древнем вече. Но я и на таком расстоянии продолжаю видеть эти собрания, как беззвучные зрелища или как замершие живые картины.

Множества вострепнувшихся и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались, толпились и, как в старину сказали бы, «соборне» думали вслух. Люди из

народа отводили душу и беседовали о самом важном, о том, как и для чего жить и какими способами устроить единственное мыслимое и достойное существование.

Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между Двумя революционными сроками, казалось,

В. Альфонсов

65

вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным».

«Солдатские бунты и зарницы» промелькнули в «Сестре». Стоит отметить, что в творчестве Пастернака они подготовлены антивоенными стихотворениями 1914 года «Артиллерист стоит у кормила» и «Дурной сон», а также стихотворением «Десятилетье Пресни» (1915) - ранний Пастернак не так уж лишен социальных чувств, как это иногда представляют. Но, вместе с тем, в «Сестре» нет сколько-нибудь развернутого изображения событий социально-политического ряда. Лишь «при известных натяжках», как отметил Пастернак в письме к Ю. И. Юркуну от 14 июня 1922 года, в ней «можно выудить политическое словцо, да и то это оказывается - Керенский». Речь идет о стихотворении «Весенний дождь», рисуящем встречу Керенского у Большого театра в Москве,- по существу единственном в этом роде. Связь «Сестры» со временем - в общем пафосе книги, в той атмосфере свежести и освобождения, которая книгу пронизывает. Гораздо больше, чем люди, в ней «митингуют и ораторствуют дороги, деревья и звезды»:

У звезд немой и жаркий спор: Куда девался Балашов? В скольких верстах? И где Хопер? И воздух степи всполошен...

(«Распад»)

Июльской ночью слободы

Чудно белокуры.

Небо в бездне поводов,

Чтоб набедокурить.

(«ЗвспПы летом w »)

«Действительность, как побочная дочь, выбежала полуодетой из затвора и законной истории противопоставила всю себя, с головы до ног незаконную и бесприданную. Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нем книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого». Так писал Пастернак о «Сестре» в 1931 году, в послесловии к «Охранной грамоте» (не вошло в окончательный текст) '. Образ «незаконной» действительности - девочка из чулана - перешел в роман «Спекторский». В «Сестре» властвует чудо - как лирическое озарение, как разрядка напряжения и вскрытие глубины,- чудо преображения мира и человека.

О, бедный Homo sapiens,

Существованье - гнет. Былые годы за пояс

Один такой заткнет.

Все жили в сушь и впроголодь,

В борьбе ожесточась, И никого не трогало,

Что чудо жизни - с час.

(«Образец»)

О чем стихи? Конкретно - о силе любви, давшей поэту внутренний повод и право игнорировать тяготы жизни. Но и о большем - о том, что мир может быть почувствован

сразу, целиком, без распада на частные, противоречивые основания. Глубинная правда озарения (слово, любимое Пастернаком) спорит с эмпирической

1 Пастернак Борис. Воздушные пути. М., 1982.

правдой существования. Хотя чудо у Пастернака - не обязательно противовес чему-то. Еще больше он любит фиксировать такие мгновения мысли и чувства, когда вспыхивает ошарашивающей новизной привычное, очевидное, приоткрывая неведомую, даже пугающую глубину:

И когда по кровле зданья Разлилась волна злорадства И, как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем.

Стал мигать обвал сознания: Вот, казалось, озарятся Даже те углы рассудка, Где теперь светло, как днем!

(«Гроза, моментальная навек»)

Как в неге прояснялась мысль! Безукоризненно. Как стон. Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс.

(«Попытка душу разлучить .»)

Летом 1917 года Пастернаку открылась «вечность, сошедшая на землю». Космос военных стихов 1914 года - развороченный, апокалипсический: земля несется в пучину, «о разоруженьи молят облака» («Артиллерист стоит у кормила»). В грозах «Сестры» восстанавливаются нарушенные мировые связи, первоизданность бытия. «И вдруг пахнуло выпиской // Из тысячи больниц» («Дождь»). Чувство общего, мирового, природного проникает все повороты и аспекты книги, ее темы и образы.

«Сестра моя - жизнь» открывается стихотворением «Памяти Демона», которое стоит вне циклов книги и имеет характер программного вступления. По внутренней композиции оно напоминает «Марбург». Оно не замкнуто образом Демона, а развернуто вширь, в какие-то иные измерения.

Лишь поначалу мы узнаем в нем нечто привычное, «знакомое» по другим источникам - контур напряженной фигуры Демона:

Приходил по ночам

В синеве ледника от Тамары.

Парой крыл намечал.

Где гудеть, где кончаться кошмару.

Но этот традиционный, «лермонтовский» Демон, а также «врубелевский» - с оголенными, сплетенными руками (вторая строфа) последовательно лишается в стихотворении привычных атрибутов. Посредством многократных отрицаний он изымается из знакомого сюжета, который и сам к тому же - всего лишь прошлое:

Не рыдал, не сплетал

Оголенных, исхлестанных, в шрамах.

Уцелела плита

За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна.

Под решеткою тень не кривлялась.

У лампы зурна.

Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Не в привычных сюжетных связях - Демон дан в сложном соотношении с природой, Кавказом. Его образ, вдруг снова вспыхнувший в исполинской очевидности, как бы заслоняет собою, отодвигает Кавказ - и тут же сливается с Кавказом, растворяется в нем:

Но сверканье рвалось

В волосах, и, как фосфор, трещали.

И не слышал колосс,

Как седеет Кавказ за печалью.
От окна на аршин.
Пробирая шерстинки бурнуса.
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга,- лавиной вернуся.

В последней строфе важнее уже Кавказ, а не Демон. Даже если речь здесь «от Демона» -- все равно: вернуться Демон может только Кавказом (лавиной), а Кавказ - это природа, это жизнь, то, что продолжается. Можно, наверное, сказать, что композиция стихотворения служит вытеснению и подмене заглавного образа.

Все это, конечно, лишь одна сторона. Стихотворение читается и по-другому - как передача творческого состояния самого автора. Это к нему, к поэту, Демон «приходил по ночам... от Тамары» как воплощение живого духа Лермонтова. Такой поворот особенно очевиден в автографе «Сестры» 1919 года, где стихотворение «Памяти Демона» следует за стихотворением «Про эти стихи», непосредственно примыкая к его концовке:

Кто тропку к двери проторил, К дыре, засыпанной крупой, Пока я с Байроном курил, Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож. Как в ад. в цейхгауз и в арсенал, Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы в вермут окунал

«Памяти Демона» вслед за этими стихами звучит как развитие их мотива, локализуется в своем содержании и что-то, наверное, теряет. Переместив стихотворение на первую позицию, Пастернак расширил его звучание, связал стихотворение не с конкретным мотивом, а с посвящением всей книги Лермонтову,- оно поэтический комментарий к посвящению и одновременно пролог к целой книге, предвосхищение ее коллизий. Детали старо! и сюжета решетка монастырского окна, лампада - ассоциативно перемещаются в план бессонных творческих ночей; мы вспомним потом о Демоне, когда нечто «демоническое» скажется в лирическом «я» книги - в образе поэта («Любимая - жуть! Когда любит поэт...»); и даже мотив «Спи, подруга...» не уместается в сюжете Тамары - он неоднократно повторяется в любовных положениях «Сестры»: «И фата-морганой любимая спит», «Спи, царица Спарты, // Рано еще, сыро еще». Субъективный план стихотворения (творчество) тоже растворяет Демона в широком «разливе» жизни, приглушает его главное романтическое свойство - противостояние миру.

Бессмертный Демон в «Сестре» удостоен памяти, благодарной - но памяти. А книга в целом - посвящена Лермонтову, «не памяти Лермонтова (подчеркивал Пастернак), а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас». Это сказано в письме к Юджину М. Кейдену от 22 августа 1958 года, в котором Пастернак прокомментировал смысл посвящения. «Пушкиным началась наша современная культура, реальная и подлинная, наше современное мышление и духовное бытие. Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был его первым обитателем. В интеллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности, обогащенную впоследствии великолепной конкретностью Льва Толстого, а затем чеховской безошибочной хваткой и зоркостью к действительности. [...] Лермонтов - живое воплощение личности. Вы правы, утверждая, что в нем иной раз слишком сильно проступает романтический пафос. Влияние на него Байрона бесспорно, под его обаянием находилась тогда чуть не половина Европы. Однако то, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма и предвестие поэзии и прозы наших дней. [...] Вы спросите, чем он был

для меня летом 1917 года? - Олицетворением творческого поиска и откровения, двигателем повседневного творческого постижения жизни».

Привычная, в сущности, характеристика: «Лермонтов - живое воплощение личности». Но Пастернак повернул ее по-своему, ему в Лермонтове близки не романтизм, не противопоставление личности миру - он черпает в Лермонтове нечто менее эффектное, но вместе с тем более предметное и осязаемое - «повседневное творческое постижение жизни».

Романтизм Лермонтова привлекал Блока и Маяковского.

Попытки Блока воскресить Демона были попытками сохранить романтическое противостояние миру. Пусть даже, в силу новых исторических обстоятельств, они не удались, пусть Демон у Блока слился с героем третьего тома, стал «живым мертвецом», - все равно слияние это, сама потеря Демона идут под трагическим знаком, звучат как тема гибели личности в мире. «Очеловечение» Демона, реальная психологизация романтического героя осуществляется Блоком внутри традиционной проблематики, где личность и мир находятся в конфликте и не желают уступать друг другу.

Для Маяковского Демон - «фантазия, дух», в ироническом, сниженном значении этих слов. Но в широком смысле демонический принцип - принцип разлада с миром - Маяковским сохранен. В поэме «Про это» именно Лермонтов служит эталоном этого разлада, взятого Маяковским с его социально-психологической стороны, как конфликт поэта со вселенским мещанством.

Пастернак, судя по всему, видел в творчестве Лермонтова не столько концепцию личности (Демона или другого героя), сколько живой пример личности - самого поэта! - запечатленный в творчестве с поразительной живостью, богатством и динамикой. Пастернаку важен был принцип Лермонтова - переживание мира через собственную жизнь, собственную биографию. Исследователи Лермонтова (Б. М. Эйхенбаум, Д. Е. Максимов) хорошо показали субъективно-биографическую основу его творчества, она сказалась в «дневниковости» лермонтовских стихов, в «поточной», многотемной структуре, ведущей к «диффузии жанров», и т. д. В пастернаковском восприятии Лермонтова центр тяжести как бы перемещен с содержания романтических мотивов (одиночество, мировая скорбь) на свойства поэтического восприятия - обостренность повседневной реакции поэта на жизнь, напряжение каждого творческого мига, артистизм природы. Дело совсем не в том, что Пастернак был глух к лермонтовским мотивам. В статье «Николай Бараташвили» (1946) он проводит различие между художниками, принадлежащими «счастливым эпохам с их верой в человека и восприимчивость потомства», и художниками-отщепенцами, которые лишены естественного, основанного на взаимном понимании, общения со своим временем. Первые говорят по преимуществу о главном, «в надежде на то, что воображение читателя само восполнит отсутствующие подробности». Вторые - «художники-отщепенцы мрачной складки» - «любят договариваться до конца», запечатлевают свое сознание в массе побочных подробностей, в зорких и неожиданных ракурсах наблюдения, преодолевают одиночество во «взрывах изобразительной стихии». Именно эта сторона становится их творческим открытием и пролагает путь к будущему читателю. «Они отчетливо доскональны из неверия в чужие силы,- пишет Пастернак.- Отчетливость Лермонтова настойчива и высокомерна. Его детали покоряют нас сверхъестественно. В этих черточках мы узнаем то, что должны были бы доработать сами. Это магическое чтение наших мыслей на расстоянии».

Можно продолжить мысль Пастернака совсем банальным примером. Сегодня школьники воспринимают «космизм» лермонтовских картин природы не с высоты трагического лермонтовского духа, а в «нормальных» для XX века космических

ракурсах. Нечто похожее, впрочем, отметил и Пастернак. Где-то посредине между стихотворением «Памяти Демона» и строчками о Лермонтове из статьи «Николай Бараташвили» находим раннюю редакцию стихотворения «Когда мы по Кавказу лазаем...» (1931). В ней «лермонтовский» Кавказ дан в таком развороте и динамике, что предполагает включение современных скоростей, а Лермонтов возвращает себе естественную цельность облика.

Откос уносит згу странность За двухтысячелетний Мцхет. Где Лермонтов уже не Янус И больше черт двуликих нет. Где он. как город, дорисован Не злою кистью волокит. Но кровель бронзой бирюзовой На пыльном малахите плит.

Видя в Лермонтове «олицетворение творческого поиска и откровения», непреходящее, живое выражение творческой личности, Пастернак подчеркивал не разлад, а связь его с жизнью. Лермонтова он читал по-своему, но это «по-своему» не значит только «по-пастернаковски», в определенном смысле оно значит «по-современному». Такое чтение не требовало объяснительных, а тем более оправдательных ссылок на ту эпоху, на байронизм и т. д.; оно имело живой, а не историко-литературный характер. Трактовка Лермонтова приближена к главной мысли (хотя и не сливается с нею) статей о Шопене, Верлене, Шекспире: правдивый художник, по Пастернаку, всегда больше вбирает мир, наполняется миром, чем противостоит миру.

Для самого Пастернака идея приятия мира была основополагающей и безусловной. И это совсем не отвлеченно-умозрительная идея. Богатство мира вполне предметно, «подробно» и постигается шаг за шагом. Поэтому Пастернаку удобнее мыслить мир больше в пространстве, чем во времени: в пространстве мир существует сразу, весь, во взаимопроникновении деталей и целого.

В «Сестре моей - жизни» пространство подвижно и многомерно. Нынче модно говорить о «художественном пространстве» и «художественном времени», соотнося их с новейшими научно-философскими теориями. Думается, что Эйнштейн тут в общем-то ни при чем: в поэзии «эйнштейновское» пространство было всегда. Это пространство, смещенное чувством, лирическое пространство, оно естественно, без особых на то теорий, вступает в «непривычные» отношения со временем. Пастернак дает на этот счет неисчерпаемый материал.

У него пространство легко «обгоняет» время:

Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва, Плясали в кольцах, в конусах
По насыпи, по рвам.
А уж гудели кобзами
Колодцы, и, пылясь. Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.

(«Образец»)

Или, наоборот, оно «обратно» по отношению ко времени (пространство воспоминания, ревности, тоски по оставленному):

Возможно ль? Этот полдень Сейчас, южней губернией, Не сир, не бос. не голоден,
Блаженствует, соперник?

Возможно ль? Те вот ивы - Их гонят с рельс шлагбаумами - Бегут в объятья дива.
Обращены на взбалмошность?

Перенесутся за ночь, С крыльца вдохнут эссенции И бросятся хозяйничать Порывом
полотенец?

(*Как усыпительна жизнь!..»)

Прекрасна эта поэтическая дерзость, когда силой ревнивого чувства само пространство превращено в соперника. Но она вдвойне прекрасна потому, что этот мотив основан на реальных ощущениях езды. Герой едет от любимой- Деревья за

окнами вагона «бегут назад» (к ней!), они как бы проделывают путь, обратный тому, что уже совершен героем в течение суток езды после расставания. Значит, завтра («перенесутся за ночь...») они будут там, «южной губернией», их завтра - то же, что его вчера. Их ждет встреча, тогда как он тоскует по оставленному.

Однако пространство и время у Пастернака не только «смещаются чувством» - они сливаются в мысли о вечном. Но и здесь поэзия Пастернака чужда метафизической утяжеленности, умозрительности, он и в вечное входит легко, будто бы даже ненароком. Мыслимое «пространство-время» его стихов - область общефилософской проблематики - мало похоже на пугающую недоступную вершину, во всяком случае восхождение на нее не требует от поэта самоотказа или аскетизма, забвения всего близлежащего.

Есть в «Сестре» стихотворение, неприятательно озаглавленное «Уроки английского», с той же внутренней композицией, открытой настежь - миру, природе. Используя мотивы шекспировских трагедий, Пастернак запечатлел в нем трагический и торжественный момент, когда от человека уходит суетность желаний, включая вчера еще самое важное - любовь, когда душа открывается целому творению и проникается вечностью.

Когда случилось петь Дездемоне,- А жить так мало оставалось,- Не по любви, своей звезде, она,- По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемоне И голос завела, крепясь, Про черный день чернейший демон ей Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии,- А жить так мало оставалось,- Всю сушь души взмело и свеяло, Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии,- А горечь грез осточертела,- С какими канула трофеями? С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, Входили с сердца замираньем В бассейн вселенной, стан свой любящий Обдать и оглушить мирами. у

Сколько написано о подобных озарениях! Поэты-романтики не прочь продлить их на всю жизнь, отождествив величие предсмертного мига с творчеством или даже со всей своей судьбой.

У Цветаевой - в «Поэме конца»:

Мчащийся простолудин Локтем - в бок. Преувеличенно нуден Взыл гудок.

Взыл, как собака взвизгнул, Длился, злясь. (Преувеличенность жизни В смертный час.)

То, что вчера - по пояс, Вдруг - до звезд. (Преувеличенно - то есть: Во весь рост.)

Исключительная ситуация оказывается, по существу, типической, как бы опрокидываясь на прежнюю жизнь. Именно так, «во весь рост» (для нее - «нормальный»!) Цветаева стремилась стоять всегда, и «во весь рост» она видела жизнь.

У Пастернака - иной акцент. Стихотворение-о переходе в новое состояние духа; идея последнего откровения, приобщения к природе и к вечности не снимает щемящего мотива прощания с жизнью, наоборот - благословляет жизнь. Нарастает мотив переоценки жизни и освобождения от ее бремени. Казалось бы, в концовке и должен торжествовать некий духовный абсолют, «очищенный», по принципу романтического противоположения, от последней примеси бренного, чувственного, преходящего. А у Пастернака именно концовка концентрирует весь вкус жизни-в традиционном, чувственном образе купальщицы. Не знаешь, чему здесь больше удивляться - величию и простору мысли или этому тонкому, трепетному образу.

Прочитаем еще раз последнюю строфу. Вдохнем ее простора, почувствуем трагически-высокий полет духа, охватившего мироздание и потрясенного его величием:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубишу. Входили с сердца замираньем В бассейн вселенной, стан свой любящий Обдать и оглушить мирами.

И - увидим образ, рождаемый сквозной метафорой. Купальщица раздевается («дав... с плен отлечь»), пробует воду - вода холодная, кончиком пальца сперва коснуться, - «сердце замирает» и от этого прикосновения. Входит в водоем («в бассейн вселенной!»), чтобы «стан свой любящий» «обдать и оглушить» - потоками воды? волной? - мирами, конечно, мирами!

А стан остался «любящий» - не аскетический, не опровергнутый даже смертью.

Именно в концовке стихотворения, венчающей высокую духовную идею, торжествует во всей чувственной щедрости импрессионистическая поэтика. Слитность философской мысли и зыбкой, но точной «подробности» образа и дает то, что сам Пастернак называл не импрессионизмом в принятом смысле слова, а - существенная поправка- «импрессионизмом вечного». В общем плане, в контексте многих стихов эта слитность свидетельствует, что единство человека с миром у Пастернака не умозрительное, а всепроникающее. Оно изначально, оно дано. Усилие нужно не для того, чтобы его установить, а для того, чтобы его угадать, увидеть, почувствовать - в окружающем и в самом себе.

Все это лишний раз поясняет характер тех романтических положений, к которым, переосмысливая их, обращается Пастернак.

Зачин некоторых стихотворений в «Сестре», намечая позицию лирического «я», содержит черты традиционного романтического конфликта, готового на наших глазах разыгаться всюду.

Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех, Но люди в брелоках высоко брюзгливы И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны. Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, Что в грозу лиловы глаза и газоны И пахнет сырой резедой горизонт.

С точки зрения здравого смысла и опыта «людей в брелоках» (не обязательно узко - обывателей, мещан) смешон «резон» поэта, непрактичный, беспредметный: ведь в основе этого «резона» «всего лишь» восхищение миром, разливом жизни. Налицо все данные для конфликта, даже уже конфликт.

Но приглядимся: лирический герой сам взглянул на себя глазами здравого смысла и как бы согласился с оппонентами: «Бесспорно, бесспорно смешон твой резон». Что романтическое самоутверждение за счет «толпы» устарело, знает и сам Пастернак. В других местах он не раз говорил, что романтик, в сущности, зря бранит «толпу» - он должен быть благодарен ей: с утратой мещанства, по словам Пастернака, романтизм «лишается половины своего содержания» («Охранная грамота»). Да и здесь обида - не столько за себя, сколько за жизнь: жизнь «расшиблась весенним дождем обо всех», всем открыла и предложила свои богатства, а «все» («люди в брелоках») этого не замечают, не ценят. Центр тяжести перемещается, по ходу стихотворения меняется сама лирическая тема: не поэт и «толпа» (разрыв), а поэт и жизнь (связь). Едва завязавшись, конфликт незаметно угасает, содержание дальше течет по другому руслу.

Это мотив бесконечной поездки, служащий «предметным» стержнем лирического повествования. Конкретны и точны предметные детали езды по железной дороге - а мотив заведомо обобщен:

...только нарвется, разлаившись, тормоз На мирных сельчан в захолустном вине, С матрацев глядят, не моя ли платформа, И солнце, садясь, соболезнает мне.

И в третий плеснув, уплывает звоночек Сплошным извиненьем: жалею, не здесь. Под шторку несет обгорающей ночью, И рушится степь со ступенек к звезде.

В отличие от других, от «соседей по поезду», которые знают - каждый - пункт прибытия и боятся пропустить его, но уже без какого бы то ни было презрения к ним,

поэт не дожидается своей конечной станции. В обобщенном плане стихотворения возникает намек на любовный сюжет - и бесконечная поездка приобретает характер вечного (и неудовлетворимого) стремления к идеалу:

Мигая, моргая, но снят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеша по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Лирическое чувство, набрав энергию в контрасте со здравым смыслом, углубляется за счет своего обращения внутрь,- в его течении проглянул собственный, внутренний драматизм, драматизм призвания.

Особость поэтической судьбы вырастает не обязательно из противостояния - она имеет свои истоки и свою волю. У раннего Пастернака, например, встречается мотив самозабвенных «пиршеств», «янтарных дней вина». Он настолько естествен, этот традиционный мотив, что, переделывая стихи в 20-х годах, Пастернак не приглушил, а, наоборот, подчеркнул в поэтическом «я» черты художественной богемы - вне зримого (хотя и подразумеваемого) конфликта с окружающим:

Исчадья мастерских, мы трезвости не терпим. Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветер ночей - тех здравниц вночсрпьем. Которым, может быть, не сбыгься никогда.

(«Пирь», 1913. 192Н)

Свобода поведения, жеста - оборотная сторона того момента несвободы, который заложен в призвании, неотвратимом и почти роковом:

Наследственность и смерть - застольцы наших трапез.

Разрешение его - в творчестве. Золушка-муза в своем торжестве великодушно снимает последний намек на вражду к окружающему, а заодно и собственную богемную исключительность:

Полы подметены, на скатерти - ни крошки, Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит - во дни удач на дрожках, А сдан последний грош,- и на своих двоих.

Романтический конфликт в его открытом виде (поэт и толпа) наибольшего накала достиг в стихотворении «Любимая - жуть! Когда любит поэт...», одном из самых знаменитых в «Сестре». Ирония - редкость в лирике Пастернака, но здесь он с сарказмом, ядовито и зло рисует образ мещанства, противопоставив ему романтическую фигуру поэта, несущего в себе дыхание изначальных стихий.

Любимая - жуть! Когда любит поэт, Влюбляется бог неприкаянный. И хаос опять выползает на свет, Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят. Он застлан. Он кажется мамонтом. Он вышел из моды. Он знает - нельзя: Прошли времена - и безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг, Как спаивают, просыпаются. Как обшелягушечью эту икру Зовут, обрядив ее, паюсной.

Мало того: далее следует совсем уж необычное для Пастернака. Поэт у него не только чувствует свою отчужденность в мире самодовольной пошлости, «обшелягушечьей икры» безликости - он сам, «по-маяковски», «по-цветаевски», бросает этому миру вызов, метя в его святая святых - принцип благопристойности:

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт И трутнями трутся и ползают. Он вашу сестру, как вакханку с амфор. Подымет с земли и использует.

Существует осторожная версия, что ничего «страшного» здесь, может быть, и нет. Подымет... как осколки древней вазы, использует... для искусства. В таком случае придется признать факт чрезвычайной неточности стиха. Только современники прочитали эту строфу очень определенно, именно «как у Маяковского», «как у Цве-

таевой» (ср.: «Будут девками ваши дочери//И поэтами - сыновья»). Пастернак это прекрасно чувствовал - и испугался собственной дерзости, вызывающего ^использует». Известно, что в 1956 году он пытался переделать стихи:

Но там, где -шумит самодурство повес, И барство царит, и купечество. Он вашу сестру вознесет до небес. Превыше всего человечества.

Порадуемся, что этот пресноватый, при всей «идеальности», вариант остался в черновиках. Пастернаку ли приукрашивать свое чувство к женщине? В его стихах, и ранних, и поздних, любовь не числится по разряду «земной» или «небесной», а является собою чувство полное, здоровое, равно молитвенное и дерзкое. В том же 1956 году:

Пошло слово любовь, ты права. Я придумаю кличку иную. Для тебя я весь мир, все слова. Если хочешь, переименую.

(«Без названия»)

Собственно говоря, в «дерзком» основном тексте стихотворения «Любимая - жуть!..» Пастернак тоже «возносит» женщину «до небес». Но сохраняет при этом, пусть в данном случае лишь намеком, сложность драматической ситуации, которая стоит за полемическим выпадом. А она стоит, и романтическим пафосом дело тут не исчерпывается. «Он вышел из моды. Он знает - нельзя» - уже это, ироническое, но все же признание другой логики вносит в стихотворение дополнительную объемность. И дальше. «Он вашу сестру... подымет с земли». Значит - вырвет из привычного круга, из той логики и морали, согласно которой поэт «вышел из моды». Знакомая ситуация, и в ней, строго говоря, не одна-единственная правда. Это и ваша сестра, оскорбленные и по-своему тоже правые Лаэрт и Валентин! У Артура Шопенгауэра есть классификация трагических коллизий. Первая коллизия - когда причиной трагедии является зло, сосредоточенное в определенном лице (Яго в «Отелло»). Вторая - когда трагическая развязка обусловлена стечением исторических обстоятельств (враждой Монтекки и Капулетти в «Ромео и Джульетте»). И, наконец, третья - когда в трагической ситуации нет виновных, когда она выражает глубинную трагедийность целого бытия (Гамлет - Офелия, Фауст - Маргарита). В творчестве Пастернака коллизия Гамлет - Офелия, Фауст - Маргарита не однажды отражается своей драматической стороной, явно или намеком, в той или иной мере субъективности. Во «Втором рождении», книге начала 30-х годов, характерно в этом отношении стихотворение, написанное по конкретному личному поводу:

Стихи мои, бегом, бегом. Мне в вас нужда, как никогда. С бульвара за угол есть дом. Где дней порвалась череда. Где пуст уют и брошен труд И плачут, думают и ждут.

Где пьют, как воду, горький бром Полубессонниц, полудрем. Есть дом, где хлеб как лебеда, Есть дом,- так вот бегом туда.

О. как она была смела, Когда едва из-под крыла Любимой матери, шутя, Свой детский смех мне отдала, Без прекословия и помех - Свой детский мир и детский смех, Обид не знавшее дитя, Свои заботы и дела.

Такие ситуации неподвластны прямому моральному декретированию. И ссылка на «наследье страшное мещан», содержащаяся в стихотворении, объяснит далеко не все, если вообще что-то объяснит.

Вовсе не утверждаю, что подобная ситуация впрямую предполагается в стихотворении «Любимая - жуть!..». Она присутствует здесь в растворенном виде, как «вековой прототип», как устойчивый для Пастернака внутренний контекст. Романтический конфликт в поэзии Пастернака перекрывается широким чувством трагедийности бытия. А с другой стороны, конфликт преодолевается утверждением всевластной - примиряющей и воздающей - силы искусства. В стихотворении «Любимая - жуть!..» взрыт древний хаос - любви и природы. Их вторжение в

застойный быт. осуществляемое посредством искусства, дышит жаром полемики, но и восстанавливает жизнь, в изначальном и полном объеме.

И таянье Андов вольет в поцелуй, И утро в степи, под владычеством Пылящихся звезд, когда ночь по селу Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века, Всей тьмой ботанической ризницы Пахнёт по тифозной тоске тюфяка И хаосом зарослей брызнется.

Вспомним - Ахматова о Пастернаке: «И вся земля была его наследством, // А он ее со всеми разделил» («Борис Пастернак», 1936).

Идея воздающей силы искусства - в принципе надличная, но в то же время она раскрывается и как черта поэтического «я», момент жизненного поведения героя-поэта. Тогда она, на разных этапах творчества Пастернака, может звучать дерзким самоутверждением и по-своему тоже романтична. «Пиры» и «Любимая - жуть!..» имели в этом отношении продолжение и развитие.

В поздней «Вакханалии» (1957):

За собою упрочив Право зваться немым, Он средь женщин находчив, Средь мужчин - нелюдим.

В третий раз разведенец И дожив до седин. Жизнь своих современниц Оправдал он один.

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

Последние строчки - почти цитатны: Пастернак «принял» щедрую ахматовскую похвалу. И тут же обыграл ее, переведя тему в нечто по видимости (только по видимости) противоположное:

Но для первой же юбки Он порвет повода, И какие поступки Совершит он тогда!

В «Вакханалии» Пастернаку «мерещилась», по его словам, форма, родственная древней вакханалии,- он хотел дать «выражение разгула на границе священнодействия, смесь легкости и мистерии» (письмо к Н. А. Табидзе от 21 августа 1957 года).

И последнее о стихотворении «Любимая - жуть!..», уже в качестве поправки к сказанному. Сарказм, полемика, вызов - все это не совсем так. На такое прочтение провоцирует типовой характер антимещанской темы, в целом нехарактерной для Пастернака и автоматически заставляющей форсировать интонацию по принципу сходства с поэтами, для которых эта тема была органичной и нацеленно-боевой.

Пастернак такие сближения по интонации отрицал. «Впоследствии, ради ненужных сближений меня с Маяковским, находили у меня задатки ораторские и интонационные. Это неправильно. Их у меня не больше, чем у всякого говорящего».- сказано в очерке «Люди и положения» (в связи с ранними стихами). Шире об интонации - в письме к С. И. Чиковани от 6 октября 1957 года: «Наконец, об интонации. Это слово когда-то часто применялось ко мне в речах и статьях и всегда вызывало во мне неизменное недовольство и недоумение. Это понятие слишком побочное и бедное, чтобы заключить в себе что-то принципиальное и многоохватывающее, на чем можно было бы построить теорию даже отрицательную и боевую, даже в молодые дни общественного распада и уличных потасовок».

В стихотворении «Любимая - жуть!..» «интонационные задатки» налицо, тут они очевидно связаны с открытым характером противостоящих предметно-тематических рядов (поэт-мещанство). Ю. Н. Тынянов в статье «Промежуток» точно отметил, что обычно у Пастернака «тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят». В данном случае тема «высовывается», она существует как бы и сама по себе, отдельно от стихов, а потому воплотима в разных поэтических системах. «Как общелягушечью эту икру...», «Где трутнями трутся и ползают...», «Пахнёт по тифозной тоске тюфяка...» - все это в смысловом отношении

достаточно локализовано и порождает определенные интонационные акценты. Но даже в этом стихотворении интонационный строй не замкнут на соотношении пафоса и сарказма. Есть что-то «третье». «Он вышел из моды...» - это и насмешка, и достаточно всерьез: поэт и сам «знает», что «прошли времена» романтического самоутверждения. Стихи с сакраментальным «подымет и использует» процитированы выше (для ясности проблемы) в усеченном виде, как прямое утверждение - так очевиднее их необычная для Пастернака «дерзость». В стихотворении эти слова оттеснены в придаточное предложение: «И мстят ему, может быть, только за то, что... подымет с земли и использует», - и оттого теряют значительную долю своей «ударной» силы (раньше говорилось о зависимости интонации, «голоса» Пастернака от синтаксиса). Акцент действия перенесен на противников («И мстят ему...»), интонация, по существу, больше «констатирующая», чем экспрессивная. В раскрытии романтического конфликта Пастернак объективнее Маяковского или Цветаевой, он не погружается в него безоглядно, с головой, а оставляет себе возможность для обзора. Неповторимо-пастернаковское («И таянье Андов волеет в поцелуй...») пробивается в стихотворении сквозь типовую оппозицию «поэт - мещанство» и в результате отодвигает ее на второй план. Это тем более очевидно в расширенном контексте многих стихов, и понятнее становится, почему интонационное начало для Пастернака - «побочное и бедное», а не «многоохватывающее».

В объеме всей лирики Пастернака интонация вообще понятие в достаточной мере проблематичное, даже загадочное (если не путать интонацию с эмоциональностью). Он часто смущает нас, и чем дальше, тем больше, своей «наивностью» - открытым простодушием мысли, взрывами неумеренного восторга. Смущает головокружительными прыжками от «большого» к «малому», нерасторжимой слитностью образов величавых, на грани молитвенного экстаза, и однозначно-конкретных, элементарно-бытовых.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, Сквозной, трепещущий ольшаник В имбирно-краеный лес кладбищенский. Горевший, как печатный пряник.

С притихшими его вершинами Соседствовало небо важно, И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно.

(«Август». 1953)

Словно стесняясь за него, мы начинаем приписывать ему иронические акценты, усмехаться «прянику» и «петухам», - а у него все взаправду, лирика его, в принципе, совсем не иронична. Наше стремление подчеркнуть ту или иную интонацию идет от нашего бессилия перед этой «мно-гоохватностью»; интонация его, если все же употребить это слово, не уместается в русле «тематическом» или «характерном».

В «Сестре моей - жизни» взгляд на искусство как на орган восприятия - глаза и уши, открытые навстречу миру, - в большинстве случаев как раз освобождает Пастернака от подчеркивания характерности лирического «я» - стихотворение «Любимая - жуть!..» стоит, в сущности, среди исключений. Пастернак «Сестры» охотнее идет на приглушение характера, утверждает его зависимость и вторичность по отношению к жизни. Не я, а мир. Не я, а жизнь. Не я, а ты, любимая. Таков типичный для Пастернака периода «Сестры» способ раскрытия лирической темы.

Нет, не я вам печаль причинил. Я не стоил забвения родины. Это солнце горело на каплях чернил, Как в кистях запыленной смородины.

И в крови моих мыслей и писем Завелась кошениль.

Этот пурпур червца от меня независим. Нет, не я вам печаль причинил.

Это ваши ресницы слипались от яркости. Это диск одичалый, рога истесав Об ограды, бодаясь, крушил палисад. Это - запад, карбункулом вам в волоса Залетев и

гудя, угасал в полчаса, Осыпая багрянец с малины и бархатцев. Нет, не я. это - вы, это ваша краса.

(«Послесловье»)

5

Это весьма неточно и внешне говорится - что большинство стихов Пастернака посвящено природе.

Пастернак почти не писал стихов, которые можно конкретно и уверенно назвать пейзажными. Под эту рубрику подойдут, пожалуй, лишь немногие стихотворения, главным образом последних лет, с задачей локально-изобразительной - «Весна в лесу», например, и некоторые другие. Обычно же «стихи о природе» у него много шире и емче по содержанию. В книге «Сестра моя - жизнь» основные «темы» - природа, любовь, искусство - как правило, не существуют раздельно (а потому и вычленение их здесь - чисто условное), дается сложное соединение, сплав из этих «тем». Природа служит наглядным эталоном естественности и полноты - такой момент в «Сестре» присутствует, но он не подчеркнут, говорить о руссоистской тенденции, даже в самом широком значении, было бы натяжкой, и тютчевского параллелизма (вот человек - и вот природа) тоже нет. Природа, в сущности, - один из образов, даже синонимов жизни; разветвленная, многослойная метафора

«жизнь - сад» участвует равно в структурной и философско-лирической концепции книги. Восприятие природы у Пастернака поразительно по точности и проникновению, но природа, будучи самым близким и полным синонимом жизни, не является в этом отношении чем-то исключительным и единственным. Открытое лирическое чувство (любовь) или мир вещей (вплоть до интерьера) выполняют ту же роль. Жизнь шире любого из этих образно-тематических рядов, и каждый из них, становясь непосредственным «предметом» стихотворения, как бы стремится представить и выразить всю жизнь, поэтому они практически взаимозаменяемы и тем более полно являют жизнь в своей совокупности, взаимопроникновении. Наверное, этим (а не пресловутой «дачной психологией») объясняется, в частности, и тот факт, что Пастернак больше любит природу не дикую, а перемешанную с вещами, с обиходом - «одомашненную», пригородную. Она уже сама по себе соединение, связь, кроме того - она «под боком», а Пастернаку, чтобы сказать о главном, достаточно иметь то, что вблизи, он не выбирает вещи по условленному значению - он открывает в них значение.

Можно, конечно, идти в рассуждении с другого конца - все-таки от природы. Так делает Цветаева в статье «Поэты с историей и поэты без истории»:

«Круг, в котором Б. Пастернак замкнулся, или который охватил, или в котором растворился,- огромен. Это - природа. [...]

Всякий поэт может отождествить себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом - ощущает. [...] ...природа для него существует только вся целиком, без оговорок.

О чем бы ни говорил Пастернак - о своем личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии,- это всегда - природа, возвращение вещей в ее лоно».

Но и у Цветаевой речь не о предпочтительной теме («пейзажная лирика»). Речь о миропонимании, о той же внутренней синонимичности природы и жизни. Отмечу лишь, забегая вперед, что такой подход, сам по себе бесспорный, таит опасность следующего, весьма соблазнительного шага.- его не делает Цветаева, но делают некоторые исследователи.- опасность прочтения Пастернака в пантеистическом ключе, что никак не соответствует его понятиям и его вере.

И второй момент, корректирующий представление о Пастернаке как о поэте природы. Тема природы (осознанная именно как тема) почти неотвратимо порождает у

поэтов натурфилософские вопросы: о саморазвитии природы, о начале и конце человека в ней, о стихии и разуме. Между тем самосознание «мыслящего тростника» - чувство причастности природе и одновременно отделенности от нее - не характерно для Пастернака. Точнее - он не дает этому чувству простора, воли, так или иначе трансформирует его.

Вот (в «Сестре») «Воробьевы горы».

Грудь под поцелуи, как под рукомойник! Ведь не век, не сриду лето бьет ключом. Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Так начинается стихотворение. И сразу же, вроде бы логично, но в то же время и вдруг, как проснувшаяся память, этот вдохновенный апофеоз мгновения перебивается мыслью об умирании и о чем-то еще более страшном, чем смерть:

Я слышал про старость. Страшны прорицанья! Рук к звездам не вскинет ни один бурун. Говорят - не веришь. На лугах лица нет, У прудов нет сердца, бога нет в бору.

Внешне, пожалуй, интонация и тут бодрится, знание о неотвратимом даже повышает цену мгновения (спешите жить!). Но сформулирована мысль, с которой придется серьезно считаться, - мысль о безбожной «равнодушной природе», безучастной к человеческому концу («Рук к звездам не вскинет ни один бурун»).

Она вызывает новый нажим интонации:

Расколешь же душу! Всю сегодня выпень. Это полдень мира. Где глаза твои?

Не воскресная прогулка за город (мотив-предлог), а вечный праздник природы, где для человека всегда воскресный день, - так развивается тема.

Здесь пресекались рельсы городских трамваев. Дальше служат сосны. Дальше им нельзя. Дальше - воскресенье. Ветки отрывая, Разбежится просек, по траве скользят.

Знание о брэнной человеческой судьбе потонуло в этом празднике жизни. Но заминка второй строфы не прошла бесследно. Мысль, брошенная там, не растворилась полностью. Просветленная, она обновилась. Концовка стихотворения всем своим образным строем заставляет усомниться в справедливости утверждения, что в природе нет бога, лица и сердца.

Просеяная полдень. Троицын день, гулянье. Просит роща верить: мир всегда таков. Так задуман чащей, так внушен поляне. Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

«Задуман», «внушен», «пролит» - это, разумеется, метафора, но и (почти) - формула сотворения мира. Приоткрывается здесь и некий глубинный смысл (в полной мере постигаемый лишь в контексте многих стихов), и он заново освещает стихотворение, окончательно выводя его за пределы «легкого» жанра.

«Воробьевы горы» буквально напрашиваются на сопоставление - не в том плане, что Пастернак намеренно вступает в диалог с другими поэтами, а по характеру внутренней темы, направлению поэтической мысли.

Мысль Пастернака не равнозначна пушкинским словам о «равнодушной природе» и ее «вечной красе» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). В элегической рефлексии Пушкина природа, по существу, автономна, отделена от человеческой судьбы, в ее «равнодушии» нет вины перед человеком, она равнодушна именно в качестве «вечной красы», неподвластной тлению. Мысль Пастернака и в моменте драматического напряжения (вторая строфа), и в конечном своем разрешении сопоставима скорее с мыслью Тютчева, даже с комплексом мыслей. Вторая строфа варьирует, в смягченном варианте, трагическую тютчевскую формулу: «И нет в творении творца! И смысла нет в мольбе!» Более того, Пастернак эту формулу детализирует в духе принципа импрессионистических «подробностей», одновременно как бы переосмысливая - в негативном плане - другие известные тютчевские стихи.

У Тютчева:

Не то, что мните вы, природа: Не слепок, не бездушный лик - В ней есть душа, в ней есть свобода, В ней есть любовь, в ней есть язык...

У Пастернака:

...На лугах лица нет,

У прудов нет сердца, бога нет в бору.

Однако концовка стихотворения по внутреннему пафосу созвучна как раз позитивному, утверждающему аспекту тютчевской идеи.

Сгусток рефлексии, возникший было в стихотворении Пастернака, рассеивается двояким образом. Во-первых, лирическим воодушевлением: в соответствии с «легким» характером внешней жанрово-тематической структуры здесь есть даже «легкомысленная» отмашка от проблемы. Но в глубине идет другое движение, движение самой мысли, ее прояснение, возвышение до всеохватного смысла. Он, этот смысл, вне натурфилософских представлений, даже вне вопроса о жизни и смерти. «Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень//Дятлов, туч и шишек, жара и хвои», - сказано по ходу стихотворения. Это - как мост от мира «без лица и сердца» к миру, который «просит верить», что он «задуман», «внушен» и «пролит». Это и принцип лирического самовыражения - «через природу». Лирическое состояние субъекта стихотворения выражает себя через двойственное восприятие природы: она безжалостна - и она же «просит верить» (ей); она бездушна - и изначально одухотворена. «Мир всегда таков», но эта двойственность восприятия дана и как лирический процесс, последо-

В Альфонсов

97

в а тел ьн ость и смена акцентов: от обиды - к вере, от прорицаний «страшного» - к просветлению. Воодушевление начала стихотворения - еще не вера, не мысль. Оно обретает глубину лишь пройдя через заминку рефлексии и безверия.

Понимаю, что усложняю и драматизирую простое, в общем-то, стихотворение. Но, думаю, для этого есть основание. Помимо сопоставления с Тютчевым, здесь возможно другое сопоставление, даже сближение - с Рильке, в данном случае с его прозой. Не настаиваю на текстуальной связи, тем более что даю Рильке в позднейшем переводе (Пастернак читал его на немецком), но объективное сходство в направлении и выражении мысли побуждает прибегнуть к пространной цитате.

В книге о живописи «Ворпсведе» (1903) Рильке пишет о природе как предмете художественного восприятия и переживания (сближая в этой связи слова «природа» и «пейзаж»):

«А тот, кто стал бы писать историю пейзажа, оказался бы, заброшенный, во власти Чуждого, Иностранного, Непостижимого. Мы привыкли принимать в расчет облики, а пейзаж лишен облика; мы привыкли судить по движениям о желаниях, а пейзаж движется безо всяких желаний. [...] ...пейзаж - безрукий, у него нет лица, или он весь - лицо, подавляющее и устрашающее человека величиной и необозримостью своих черт... [...] Ибо какой бы таинственной ни была смерть, еще таинственнее не принадлежащая нам жизнь, жизнь, безучастная к нам, не замечающая нас, празднующая свои праздники, за которыми мы, словно случайные, иноязычные гости, наблюдаем не без некоторого замешательства. [...] Она (природа.- В. А.) знать не знает о нас. И чего бы люди ни достигли, ни один из них не удостоится того, чтобы она разделила его боль или откликнулась на его радость».

Этого «загадочного, жуткого отношения», продолжает Рильке, не замечает детство: дети живут в природе, «полностью предаваясь событиям леса и неба в невинном, хотя и мнимом, согласии с ними». А сознательно оно не то что преодолевается, но как-то уравнивается искусством. Ибо художники, пишет Рильке, - это «те, кто, обращаясь

к природе, предпочитает вечное преходящему, глубинные закономерности - беглым обоснованиям, те, кто - раз уж природу не убедишь принять в них участие - видит свою задачу в том, чтобы, постигая природу, самим где-нибудь включиться в ее великие соответствия. (...) С этой точки зрения представляется, что тема и намерение всякого искусства заключаются в примирении индивидуума со Вселенной и что момент подъема и есть тот художественно важный момент, когда чаши весов сохраняют равновесие. [...] ...поэзия... как раз тогда способна больше всего сказать о душе, когда она дает пейзаж...»

Применительно к «Воробьевым горам» можно сказать, что первая часть рассуждений Рильке получает соответствие в конкретном мотиве стихотворения, а вторая - в его общей лирической атмосфере (шире - в целой системе Пастернака). Первое переходит во второе, растворяется во втором, и момент «разрешения» у Пастернака - легче и свободнее, чем (в данном случае) у Рильке. Это подтверждается и другими стихами «Сестры». Вопросы натурфилософского содержания возникают и у Пастернака - чтобы тут же трансформироваться в идеи другого, преимущественно эстетического и психологического, плана. Диффузия тем, о которой говорилось выше, перемещает центр тяжести проблемы, не в ущерб ее серьезности, в другое измерение, более свойственное сознанию Пастернака.

В стихотворении «Болезни земли» (цикл «Заняты философией» в «Сестре») вскрыт верхний идиллический покров природы - кажется, обнажено само «нутро» (как позже у Заболоцкого), затронут тютчевский изначальный хаос, к тому же в рамках сходного предметно-образного мотива - нарастания и бешенства грозы. И поставлен решительный диагноз:

Надо быть в бреду по меньшей мере. Чтобы дать согласие быть землей.

Однако стихотворение открыто и в другую сторону. «Бред» земли - как взрыв творчества, приступ вдохновения («Чьи стихи настолько нашумели, // Что и гром их болью изумлен?»). Этот мотив тут же подхвачен следующим стихотворением цикла - «Определение творчества»:

Разметав отвороты рубашки. Волосато, как торс у Бетховена, Накрывает ладонью, как шашки, Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную доведь, И - с тоскою какою-то бешеной - К преставлению света готовит Конноборцем над пешками пешими.

Мало того. Еще страница - и с «бредом» земли и творчества сливается «бред» любви - рискованная, радостная, жгучая «игра»:

О, верь игре моей, и верь Гремящей вслед тебе мигрени! Так гневу дня судьба гореть Дичком в черешенной коре.

Поверила? Теперь, теперь Приблизь лицо, и, в озареньи Святого лета твоего, Раздую я в пожар его!

(«Наша гроза»)

Позже, в «Замечаниях к переводам из Шекспира», Пастернак скажет: «В ряду чувств любовь занимает место притворно смирившейся космической стихии. (...) Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству...»

Весь цикл «Заняты философией» проникнут этим напором. Будто нарочно, в насмешку над заглавием, в нем властвует не спокойное созерцание, не раздумье даже, а разгул стихийных жизненных сил. Но мысль, сосредоточенная мысль - присутствует постоянно. Она не разворачивается последовательно, она обращена далеко вглубь, приоткрывает второй план, где под буйством стихий скрыта трагическая подоснова.

Этим звездам к лицу б хохотать, Ан вселенная - место глухое.

(«Определение поэзии»)

В бурях и грозах цикла «Заняты философией» (может быть, больше, чем в других разделах книги) слышится дыхание судьбы.

Почему же Пастернак избегает сложных метафизических размышлений над тайнами бытия? И в частности - «поэт природы»! - уходит от натурфилософских проблем? Почему, наконец, он довольствуется тем, что мир существует, наличествует, и не подступает к нему с последним требовательным вопросом - зачем?

Не надо толковать, Зачем так церемонно Мареной и лимоном Обрызгнута листва...
(«Давай ронять слова...»)

Философский оптимизм Пастернака не исключает знания о трагических сторонах человеческого бытия. Но (если можно так выразиться) Пастернак не приходит к трагедийному знанию, а исходит из него. Он ценит его очищающую и возвышающую силу (катарсис, как говорили древние). В «Охранной грамоте» есть размышление об «арке фатальности» как условии свободного и широкого взгляда на мир.

«В возрастах отлично разбиралась Греция. Она остерегалась их смешивать. Она умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро. Как высока у ней эта способность, видно из ее мифа о Ганимеде и из множества сходных. Те же воззрения вошли в ее понятие о полубоге и герое. Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядную, мгновенно обозримую горсть. Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть.

Вот отчего при гениальном, всегда неожиданном, сказочно захватывающем искусстве античность не знала романтизма.

Воспитанная на никем потом не повторенной требовательности, на сверхчеловечестве дел и задач, она совершенно не знала сверхчеловечества как личного аффекта. От этого она была застрахована тем, что всю долю необычного, заключающуюся в мире, целиком прописывала детству. И когда по ее приему человек гигантскими шагами вступал в гигантскую действительность, поступь и обстановка считались обычными».

Самые ранние стихи Пастернака показывают, что эти мысли не были поздним приобретением,- они созревали у него исподволь и неуклонно. Тот же миф о Ганимеде в стихотворении 1914 года уже интерпретирован как мотив обретения, ценой неизбежных личных утрат, силы и высоты трагедийного самоощущения (правка конца 20-х годов лишь проясняет эту идею).

Я рос. Меня, как Ганимеда, Несли ненастья, сны несли. Как крылья, отрастали беды И отделяли от земли.

Но разве мы не в том же небе? На то и прелесть высоты, Что, как себя отпевший лебедь, С орлом плечо к плечу и ты.

(•Я рос. Меня, как Ганимеда...»)

Бессмысленно, конечно, утверждать, будто Пастернаку была совсем незнакома гипертрофия метафизического «я», «глухая» погруженность в вопрос о конечных смыслах,- она была им впитана вместе с символизмом. Но она же с самого начала (1913) пугала, как тупик.

Я в мысль глухую о себе Ложусь, как в гипсовую маску. И это - смерть: застыть в судьбе, В судьбе - формовщика повязке.

Вот слепок. Горько разрешен Я этой думою о жизни. Мысль о себе - как капюшон, Чернеет на весне капризной.

Поэтому выход к убеждению, что «мир всегда таков»,- и, соответственно, к восприятию мира через данное, очевидное, наглядное - значил для Пастернака много

больше, чем формирование новой поэтики. Этот выход тоже был внутренним «разрешением» - не снятием проблемы, а ее иным поворотом. Пастернак редко выносит трагическую мысль о мире на поверхность своих лирических мотивов; она не усугубляет драматизма частной человеческой судьбы, а, наоборот, смягчает его. Он, как Пушкин, в целом «светел» при внутренней трагической глубине,- «нормальный», всечеловеческий взгляд на жизнь.

Что же касается натурфилософских мотивов (или как раз почти полного отсутствия их у Пастернака), то тут, по-видимому, не лишне учесть и такой момент. Натурфилософская поэзия XX века как никогда тесно связана с состоянием реальных наук. Хлебников и Заболоцкий, решая проблему «человек и природа», стремились исходить не из самосознания личностного «я», а из картины мира, нарисованной аналитическим, безличным, в известной степени собственно научным знанием. Казалось бы, антиромантический принцип должен при этом торжествовать безраздельно. Должен - но на деле оказывается много сложнее. Сами ученые порою протестуют и жалуются, что от них требуют невозможного - чуть ли не окончательного решения «проклятых» вопросов человеческого бытия. И именно поэт, загоревшись пафосом научного познания, способен больше, чем кто-либо иной, чем сами люди науки, придать ему романтическую чрезмерность претензий и надежд. Случай с тем же Заболоцким убеждает, что обретенные при этом определенность и уверенность могут оказаться во многом внешними - изнутри идет трещина, нарастает противоречие, и оно выливается в лирическую тенденцию совсем другого, если не сказать противоположного, характера. Пастернак не искал аргументов в законах природы, выраженных языком реальных наук,- он давал нравственную аналогию высшей целесообразности, из самого физического единства мира извлекал духовный, нравственный закон - закон любви («Смотри: и рек не мыслит врозь//Существованья ткань сквозная»).

По логике Пастернака не так уж далеки друг от друга романтическое самоутверждение личности в мире и погружение в пучину обезличивающих человека натурфилософских проблем, если оно ищет универсального, всеобъясняющего смысла бытия. В обоих случаях остается место для обиды человека на мироздание. Для себя Пастернак выбрал другое - доверие к жизни, ее безусловным началам. Этим доверием преодолевается космическое одиночество человека, страх смерти, а с другой стороны - агрессивность «сверхчеловеческих» претензий (внутренне стороны связанные, совмещающиеся). В том, что мир «всегда таков», есть для него момент на веру принятой высшей воли - воли к единству, нерасторжимости духовного (не только предметного) целого. В «Сестре» это дано во множестве вариантов.

Ты спросишь, кто велит, Чтоб губы астр и далий Сентябрьские страдали?

Чтоб мелкий лист ракит С седых кариатид Слетал на сырость плит Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит? - Всесильный бог деталей, Всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвига.

(«Давай ронять слова...»)

Высшая целесообразность приписана самой жизни. Очевидное выражение этой целесообразности, в образах, творится художником. (Мгновенная образная ассоциация: браком литовского князя Ягайло и польской королевы Ядвиги установлены мир и союз.) Внешнее и внутреннее совмещаются, познание мира и самопознание человека стремятся к равновесию, не подменяя друг друга. Весь мир предстает как «явленная тайна» - он очевиден и в то же время загадочен, бездонно глубок.

Лирика Пастернака не знает темы смерти в открытом виде (хотя в целом искусство, по его словам,- это дума о смерти и преодоление смерти). Он не однажды касался ее в

переводах. Можно даже подумать, что он как поэт внутренне освобождался от этой темы, переводя, скажем, из Рильке потрясающий «По одной подруге реквием». И, конечно, переводы, в данном случае названный «Реквием», переведенный в 20-х годах, помогают что-то прояснить в мотивах и принципах его собственной поэзии. Не беру стихотворение Рильке во всем объеме. Отмечу лишь в схематичном виде, что в целом оно не о смерти. - оно о «старинной вражде», которая «есть между жизнью и большой работой». И готовящееся материнство героини-художницы, и сама ее смерть от родов («по старой моде») даны у Рильке как жестокое вторжение жизни (где властвует время и «соки вожделеют») в превысивший ее заповедный круг искусства, преобразующего «крепость слез» в «крепость наблюдений», явления и вещи - в суверенную эстетическую данность («не я есмь, но: это есть»). Не «уход» искусства от жизни, нет: во втором «Реквиеме», тоже переведенном Пастернаком, герою (самоубийце) не хватило, может быть, именно живого случая - «прикосновенья женщины», «недосужего» прохожего, зрелища «простого испол-ненья» работы в слесарне или «преграду обходящего жучка», - чтобы сохранить себя и, в себе, высокое искусство. Но не об этом речь. В данном случае нас интересует поэтическое выражение смерти в начале первого «Реквиема», единственное в своем роде ощущение границы (границы ли?) между жизнью и небытием. Сокращению эти стихи не поддаются, их или не цитировать совсем, или приводить цельным, относительно завершенным массивом.

Я чту умерших и всегда, где мог. давал им волю и дивился их уживчивости в мертвых, вопреки д>рной молве. Ни ты. ты рвешься вспять. Ты льнешь ко- мне, ты вертишься кругом и норовишь за что-нибудь задеть, чтоб выдать свой приход. Не отнимай, что я обрел с трудом Я прав. Кой прок в тоске о том, что трогало. Оно претворено тобой; его здесь нет. Мы всё. как свет, отбрасываем внутрь им бытия, когда мы познаем

Я думал, ты зрелей Я поражен, что уго бродишь ты, отдавши жизнь ни большее, чем жен шине дано.

Что нас сразил испугом твой конец,
и оглушил, и, прерывая, лег
зияньем меж текущим и былым,
так это наше дело. Эту часть
наладим мы. Но то, что ты сама
перепугалась, и еще сейчас
в испуге, где испуг утратил смысл,
что ты теряешь вечности кусок
на вылазки сюда, мой друг, где всё -
в зачатке; что впервые пред лицом
вселенной, растерявшись, ты не вдруг
вникаешь в новость бесконечных свойств,
как тут во всё; что из таких кругов
тяжелый гнет каких-то беспокойств
тебя магнитом стаскивает вниз
к отсчитанным часам: вот что. как вор,
меня нежданно будит по ночам.

На первый взгляд, здесь слияние тончайших и драматичнейших, но в общем-то обычных мотивов.

На свете много трагических стихов о последнем прощании с жизнью, судорожном или умиротворенном, со страхом или надеждой, с вызовом, просветлением, отчаянием...

У Фета - в «Грезах»:

В груди восторг и сдавленная мука, Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть И, на волне ликующего звука Умчась вдаль, во мраке потонуть.

У Ахматовой - в «Клевете»:

Чтоб в страшной пустоте мое осталось тело, Чтобы в последний раз душа моя горела Земным бессилием, летя в рассветной мгле, И дикой жалостью к оставленной земле.

Переступив границу смертного часа, прощания, этот мотив звучит уже полностью как голос

«оттуда», по-разному, в разном философско-эсте-тическом ключе трактуя само небытие. У Заболоцкого - «Сон»:

Я уплывал, я странствовал вдали, Безвольный, равнодушный, молчаливый, И тонкий свет исчезнувшей земли Отталкивал рукой неторопливой.

Какой-то отголосок бытия Еще имел я для существованья, Но уж стремилась вся душа моя Стать не душой, но частью мирозданья.

Другой, не менее распространенный мотив в пределах темы смерти - мотив памяти об умершем. Присутствие умершего рядом, тут, как живого,- сколько существует на этот счет самых разнообразных поэтических решений.

В обоих случаях мы имеем дело с каким-либо акцентированным эмоционально-психологическим состоянием или (как у Заболоцкого) представлением, «знанием». При всем нажиме, естественном по характеру темы, эти состояния (представления) не разрушают «нормальных» координат сознания, они «понятны» в пределах космоса, миропорядка, включающего в себя и небытие - звучащий мрак ли, рассветную мглу или (у Заболоцкого) некий мир без форм, но в вечном движении и работе. И крайний хаос, абсурд, взятый в онтологическом значении, тоже будет «понятен».

У Рильке наличествуют оба мотива - «состояние» умершей (на уровне догадок, предположений о нем - не больше!) и состояние лирического «я». Но суть не в них, самих по себе, а в том, что нарушена, взорвана вся структура познания,- сюда, в сферу познания, перемещен конфликт.

«Мы всё, как свет, отбрасываем внутрь//из бытия, когда мы познаем», - то есть претворяем все во внутреннюю истину, столь же безусловную, как бытие. А тут она рушится, и все попытки, далее в стихотворении, ответить на вопрос (обращенный к героине) «Зачем ты здесь?» лишь усиливают ощущение изначальной тайны, не по делу вспоротой изнутри. Искусство «знает» эту тайну, само несет ее «в потустороннем отдыхе картин», ибо искусство соизмеримо с вечностью. Случай жизни «рванул» героиню назад «с передовых путей» искусства, вывел из «зеркала» наблюдений. И та же жизнь в виде смерти, то есть в виде вопроса, на который нет ответа, опять вторгается в великое равновесие искусства, равновесие, которое лирический субъект стихотворения («я») «обрел с трудом», которое достигается внутренней работой в самом художнике - «во мне самом».

Я взял один (впрочем, главный, по-моему) аспект стихотворения, важный применительно к Пастернаку. Пастернак «всего лишь» перевел стихи Рильке - перевел стихами, которые сами по себе поэтический шедевр. Работа над ними, надо полагать, была сопряжена с максимальной внутренней отдачей предмету, «теме». Общее направление мысли Рильке находит достаточно четкое соответствие в поэзии Пастернака. А вот трагическая коллизия познания и та поистине мистическая глубина, в которую погружены у Рильке подробно обозначенные детали,- им в стихах Пастернака нет очевидного отклика. Это для него почти запретная область. Он словно боялся, что его вера в жизнь может не вынести такого испытания.

Нет, не так, даже если бы действительно боялся. Его вера настолько органична и неистребима, что поглощает трагически безысходную мысль и на поверхность выводит ее разрешенной, все-таки разрешенной. Кто-то может сказать, что ему недоступна

глубина Рильке, которого он сам, единственного, назвал «обожаемым поэтом». Кто-то, наоборот, увидит здесь преимущество Пастернака. Дело не в соизмерении достоинств, оно все равно пройдет на самом высоком уровне,- дело в натуре. Душевное здоровье в роли мировоззрения - это не так-то легко понять и объяснить, когда речь идет о поэте такого масштаба и такой причудливой системы. «Стихи Пастернака почитать - горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза»,- писал в 1923 году Осип Мандельштам (в статье «Борис Пастернак»). Это потому, что Пастернак и сам пользовался рецептами испытанными. И когда на склоне лет перед ним встанет смерть,- не в качестве темы, а как близкая, неотвратимая реальность,- он по-своему, неповторимо, скажет то, что не раз говорили до него: вознесет молитвенное благодарение за чудо жизни («В больнице») и заявит свое законное творческое бессмертие («Август»).

б

Проникновеннейший лирик, Пастернак вместе с тем нес в своем миропонимании определенно эпические черты. Они в его обращении к первоосновам жизни, стихийным, незыблемым, все-определяющим. Они и в самом складе его лирического «я», так или иначе ориентированном на общечеловеческую норму.

В русской литературе уже случались подобные, на первый взгляд парадоксальные, явления. Исследователь лирики Фета проводит мысль, что «Фет, выразивший ощущение жизни свежей, ненадломленной, Фет, возвращавшийся к основным, начальным элементам бытия, выяснявший в своей лирике первичные бесконечно малые величины», может быть рассмотрен в параллели со Львом Толстым, и даже по-своему - заключает исследователь - Фет «готовил русский эпос шестидесятых годов»

Пастернак 20-х годов эпоса не «готовил», хотя к эпосу как жанру вышел и обратился,- он скорее (и внутри лирики) «сохранял» эпический аспект в самом чувстве мира, сохранял в условиях, когда мир, казалось бы, взорвался сверху донизу и восстановиться мог лишь в каких-то дотоле невиданных формах. Чувство самосохранности жизни, незыблемости ее основ во многом определило позицию Пастернака в литературной борьбе 20-х годов. Формально он, больше по настоянию Маяковского, числился в Лефе. Но он не поддавался соблазну радикально пересмотреть взаимоотношения искусства и действительности на основе лефовских, утилитарно-жизнестроительных идей - его связи с Лефом оказались непрочными, по существу случайными и завершились разрывом. В письме к В. П. Полонскому от 1 июня 1927 года Пастернак привел часть своего, не дошедшего до нас, письма к Маяковскому, в котором писал: «Честь и слава Вам как поэту,

1 Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973. С. 193-194.

что глупость лефовских теоретических положений показана именно на Вас, как на краеугольном, как на очевиднейшем по величине явлении, как на аксиоме. [...] Существование Лефа, как и раньше, считаю логической загадкой. Ключом к ней перестану интересоваться». Хотя для многих современников Пастернак 20-х годов по привычке числился среди «левых», развитие его шло в другом направлении. Объективно-в русле той тенденции, которая, на основе стабилизации самой действительности, возвращала литературе 20-х годов эпическое чувство жизни - «как у Толстого».

Обращение к социальным проблемам тоже было для Пастернака немислимо без традиций, без тех критериев и подходов, которые достались новой эпохе от предшествующих. Понятно, что здесь возникали большие сложности - и в «приживлении» этих критериев к современности, и в том, что сами по себе они не были однородны, так что центральная идея Пастернака могла проявляться и в тональности, ей вроде бы не очень созвучной.

Стихи, вошедшие в книгу «Темы и вариации» (1923), примыкают к «Сестре», а некоторые и писались одновременно с «Сестрой». Но составлены книги таким образом, что «Темы и вариации» являют новый этап, отчасти даже полемичный по отношению к «Сестре». «Темы и вариации» напряженнее и драматичнее уже тем, что включают ситуации, отпавшие от нормы, это закреплено в самих названиях отдельных циклов - «Болезнь», «Разрыв». И революционная эпоха здесь больше почувствована в сломах, катаклизмах, связь поэта с нею - объективно сложнее, противоречивее, чем в «Сестре».

Мы были людьми. Мы эпохи. Нас сбило и мчит в караване,
Как тундру под тендера вздохи И поршней и шпал порыванье.
Слетимся, ворвемся и тронем, Закружимся
вихрем вороньим И - мимо! Вы поздно поймете... («Нас мало. Нас. может быть,
трое...»)

Хрестоматийным примером того, как эпоха у Пастернака окрашивает самые субъективные ситуации, служат стихи из цикла «Разрыв»:

Я не держу. Иди, благотвори. Ступай к другим. Уже написан Вертер, А в наши дни
и воздух пахнет смертью: Открыть окно что жилы отворить.

(«Рояль дрожащий пену с губ оближет...»)

Легко, однако, впасть в преувеличение, подчеркивая лишь злободневный смысл такого рода образности. Она у Пастернака уже и традиция, устойчивый ряд другого, внутреннего, значения. Книга открывается стихотворением «Вдохновенье», в котором само творческое вдохновение раскрывается через мотив бешеного гона тюремного фургона, кареты смертника:

О, теперь и от лип не в секрете: Город пуст по зарям оттого, Что последний из
смертных в карете Под стихом и при нем часовой.

Начало этой темы можно увидеть в раннем стихотворении «Посвященье» («Двор»), где двор - «как приговор к ссылке», а главный мотив -- затворничество поэтов в их «нищенском ханстве». Вспоминается и знаменитая «Душа» с тем же, в сущности, мотивом:

Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, Когда февралем залило равелин.

В «Темах и вариациях» дана концентрация таких мотивов. Расплывчатое прежде лирическое «я» обретает черты характера, судьбы, в разных планах - от осознания своего места в современности (цикл «Я их мог позабыть») до утверждения некоторых общих, с точки зрения Пастернака, закономерностей в судьбе поэта вообще (вариации на пушкинские темы особенно, но не только они). Вопреки общим принципам книг «Поверх барьеров» и «Сестра моя - жизнь», Пастернак заметно романтизирует образ поэта, наделяя его некими абсолютными чертами подвижника с торжественной и роковой судьбой («О, не вы, это я - пролетарий!»). Марина Цветаева, сравнивая «Темы и вариации» с «Сестрой», писала Пастернаку 11 февраля 1923 года: «Ваша книга - ожог. Та - ливень, а эта - ожог: мне больно было, и я не дула». И объясняла это совсем в романтическом ключе: «Вы хотите невозможного, из области слов выходящего. (...) ...Вы не созерцатель, а вершитель,- только дел таких нет здесь. Не мыслю Вас: ни воином, ни царем. И оттого, что дел нет,- вся бешеная действенность в стихи: ничто на месте не стоит».

«Темы и вариации» (за исключением цикла «Нескучный сад», составленного из остатков от «Сестры» и «второразрядных», по оценке самого Пастернака, стихотворений) - действительно самая экспрессивная книга Пастернака. Но Цветаева, в общем-то, не совсем права. Говоря ее же (по другому поводу) словами, Пастернак гонит «сломя голову - и головы не ломает».

Романтизация поэтической судьбы не противоречит у Пастернака основополагающей для него идее, что искусство рождается из самой природы. Пушкин

в цикле «Тема с вариациями» дан в глубинной связи со стихией самой жизни, стихией в известном смысле исторической («наследие кафров»), но больше, конечно, природной. Трактовка не индивидуально-характерная, такой Пушкин выступает заведомо как носитель над-личного начала. Связь со стихией осуществляется через призвание, а в призывании равно заключены свобода и подчинение: голос моря (мотив «свободной стихии» природы и творчества) взаимодействует в цикле с зовом пустыни (мотив предназначения, пушкинского «Пророка»).

За взрывами романтического чувства у Пастернака стоит, как правило, подвижная и в основе своей «трезвая» мысль, изнутри сдерживающая романтический напор.

Цветаева выделила в «Темах и вариациях» цикл «Я их мог позабыть», «Маргариту», «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...», а кроме того - четвертую вариацию в цикле о Пушкине «Облако. Звезды. И сбоку...». Именно в этом стихотворении, почти в «цветаевских» интонациях, утверждается идея утраты как необходимого условия творческого служения. Взят мотив Але-ко, но отрицается как раз путь Алеко, его прямой расчет с жизнью, в поступках, в судьбе частного, полноправного в своих чувствах «я». Судьба поэта, чей образ встает в контексте всего цикла, иная: его высшая свобода - это, с другой стороны, требовательное предназначение, несвобода; претензии и прихоти частного «я» часто оказываются «не в счет».

Это ведь кровли Халдеи Напоминает! Печет, Лунно; а кровь холодеет. Ревность? Но ревность не в счет!

Стой! Ты похож на сирийца. Сух, как скопец-звездочет. Мысль озарилась убийством. Мщенье? Но мщенье не в счет!

Тень как навязчивый евнух. Табор покрыло плечо. Яд? Но по кодексу гневных Самоубийство не в счет!

Прянул, и пыхнули ноздри. Не уходился еще? Тише, скакун,- заподозрят. Бегство? Но бегство не в счет!

Идея утраты, трагической платы за избранничество, за талант составляет самый центр романтического самосознания Цветаевой. Сходятся крайности: невозможность жизни - это и есть жизнь, в невосполнимости утраты - залог и основа внутренней силы («невосстановимо хлещет стих»). В любовном варианте цветаевской поэзии это дает мотив любви с обязательной трагической концовкой или - шире - мотив роковой несоединимости любящих: «Не суждено, чтобы равный - с равным...». Сознание - почти мифологическое: древняя трагедия неотвратимого рока вошла в Цветаеву, стала чуть ли не бытом (при всем отсутствии быта). «Судный день» - продленный на всю жизнь. Но при этом и ревность, и месть, и самоубийство - все для Цветаевой (для ее героини) как раз «в счет». И ее Пушкин - в позднейшем цикле стихов - никак не ограничивает свое частное «я», наоборот, он утверждает его с бунтарской энергией («уст окаянство»). Серость жизни у Цветаевой взрывается жизнью же - удесятеренной в каждом реальном мгновении. А в стихотворении Пастернака есть равновесие. Интонация страстей, движущая стихотворение, в конечном счете обманчива, она здесь не единственная, а может быть, даже и не главная. Есть другая, скрытая интонация - мысли, уже спокойной в своей убежденности. Она не заявляет себя прямо, она всего лишь сумма отрицаний того, что «не в счет», и только в целом цикле проясняется по существу,- но все равно: именно эта интонация приводит к последней завершенности и полноте. Пастернаку не надо превращать жизнь в выжженную пустыню, чтобы снова и снова воскресать из пепла.

Если взять творчество Пастернака шире, то всему этому есть и такое объяснение. Дело не только в его взгляде на судьбу поэта, более уравновешенном и спокойном, хотя тоже трагедийном по существу,- дело скорее в его отношении к самой жизни, ее простым возможностям. Цветаева яростно переживала жизнь, но она же могла

обрушиться на нее с последним проклятием: «Эта слезь называется - жизнью!» У Пастернака такое немислимо. Зная моменты романтического разлада, он в то же время невысоко ценит романтическое самоутверждение, построенное на таком разладе. Он не обрушивается на окружение, как Цветаева или, скажем, Маяковский в «Про это», проклиная не только мещанский быт, а быт вообще, в том числе быт самых близких, родных ему людей и предъявляющий людям требования в сущности невыполнимые. Пастернак снимает с окружения добрую половину вины, чтобы отнести ее на счет самого поэта - самого себя.

Я с ними незнаком. Я послан богом мучить Себя, родных и тех, Которых мучить грех.

(«Как усыпительна жизнь!..»)

В этом «которых мучить грех» - целая нравственная программа. То есть за поэтом остается право на отрыв, на то, чтобы не быть «как все» - такова его судьба и кара: искусство требует целого человека. Но его отрыв, его полет знает свое подножье, почву, это полет с щемящей, даже покаянной оглядкой на то, что оставлено. В конечном счете - это признание других вариантов, невозможных для поэта, но законных по существу. Более того - служащих как бы условием для полета. Этот мотив (и сам образ полета с оглядкой) определяет смысл и построение одного из самых прекрасных стихотворений Пастернака 20-х годов (1928):

Рослый стрелок, осторожный охотник, Призрак с ружьем на разливе души! Не добирай меня сотым до сотни, Чувству на корм по частям не кроши.

Дай мне подняться над смертью позорной. С ночи одень меня в тальник и лед. Утром спугни с мочажины озерной. Целься, все кончено! Бей меня влет.

За высоту ж этой звонкой разлуки, О, пренебрегнутые мои, Благодарю и целую вас. руки Родины, робости, дружбы, семьи.

В «Темах и вариациях» (вернемся к ним) экспрессивное начало не мешает - скорее содействует глубокой реалистичности психологического рисунка. Цикл «Разрыв» в этом отношении - новое слово в любовной лирике Пастернака. Он необычен самим поворотом любовной темы: любовь-борьба, «зуб за зуб». И он содержит образцы предельной поэтической точности в раскрытии каверзных психологических состояний, не только «его» (лирическое «я»), но и «ее» - соперницы, обидчицы, любимой:

Разочаровалась? Ты думала - в мире нам Расстаться за реквиемом лебединым? В расчете на горе, зрачками расширенными В слезах, примеряла их непобедимость?

(ш Разочаровалась? Ты думала - в мире нам...»)

Нечасто у Пастернака случаются стихотворения, столь очевидно замкнутые на обнаженном и очень определенном чувстве (когда тема «высовывается»). Таковы в «Разрыве» «О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б...», «О стыд, ты в тягость мне!..», «От тебя все мысли отвлеку...», «Разочаровалась? Ты думала - в мире нам...». Ассоциативная система Пастернака растворяет конкретное душевное состояние в чем-то более широком, общем. А здесь резкая ключевая метафора (тем более, если она единственная в стихотворении) служит предельной концентрации чувства. Метафора тем самым приобретает характер собственно тропа, выразительного приема, как бы утрачивая свой универсальный, «мно-госмысленный», вселенский масштаб:

О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б, И я б опоил тебя чистой печалью! Но так - я не смею, но так - зуб за зуб! О скорбь, зараженная ложью вначале, О горе, о горе в проказе/

О ангел залгавшийся,- нет, не смертельно Страданье, что сердце, что сердце в экземе! Но что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье?..

(«О ангел залгавшийся, сразу бы. сразу б. .»)

Можно сказать, что в контексте целого Пастернака это, по существу, прямое, «неметафорическое» высказывание, при всем том, что формально метафора не только присутствует - она эффектна и необычайна по своей остроте. В «Разрыве» - тоже редчайший случай - даже впрямую, «по-маяковски», прозвучал мотив преобладания конкретного жизненного положения, факта над искусством самого высокого (Себастьян Бах) разряда:

На мессе б со сводов посыпалась стенопись, Потрясшись игрой на губах Себастьяна. Но с нынешней ночи во всем моя ненависть Растянута видит, и жаль, что хлыста нет. («Разочаровалась? Ты думала - в мире нам...»)

По свидетельству Н. Вильмонта, Пастернак еще до выхода «Тем и вариаций» часто в кругу знакомых читал «Разрыв». Он и сам вслушивался, и на других проверял эти необычные для него стихи. Ими он внес свою лепту в показ катастрофических, «лживых» коллизий любви. В любовной поэзии 10-х, а затем 20-х годов такие коллизии, как никогда прежде, стали преобладающими. Противоположные, спорящие поэтические системы именно на них сходились, перекликались - и продолжали спорить. Достаточно вспомнить позднего Блока, автора «Черной крови» и «Унижения», или Маяковского с его темой «проданной» любви. И не менее важно учесть, что могучим катализатором драматической любовной лирики эпохи явились стихи Анны Ахматовой.

Когда Блок в «Унижении» (1911) бросил свое резкое, эпатажное «Так вонзай же, мой ангел вчерашний, // В сердце - острый французский каблук!», он по существу стимулировал, если не сказать начал, новое направление любовной поэзии, которое разработали, каждый по-своему, Маяковский, Ахматова, Северянин и другие поэты. А его знаменитое «Превратила все в шутку сначала...» (1916) - это уже и признание, и освящение своим высоким авторитетом того нового в психологической трактовке любовного сюжета, что принесли молодые поэты, в первую очередь Ахматова. Но одновременно и полемика: «ахма-товский» сюжет представлен здесь как нечто побочное, преходящее, за чем следует возврат к привычным блоковским психологическим и поэтическим измерениям («Что ж, пора приниматься за дело, // За старинное дело свое. // Неужели и жизнь отшумела, // Отшумела, как платье твое?»). Блок словно демонстрирует, что он тоже может подать ситуацию через поведение, жест, деталь («Подурнела, пошла, обернулась», «Десять шпилек на стол уронив»), но для него это не может быть исчерпывающим внутренним решением темы. Все это служит средством характеристики «ее», героини, а в состав лирического «я» входит опосредованно и частично, как свидетельство того, что «вижу» и «понимаю», но... В прямом самораскрытии блоковского «я» такого рода «прозаические» детали возникают, по преимуществу, в порядке самоиронии или на предельно трагическом «отрезвления», то есть в точке критической, на переломе сознания («Жизнь моего приятеля», «На островах»). У Блока они эмоционально выделяются, подчеркиваются.

В самом взаимодействии поэтических систем возникает ситуация, подобная драматическому любовному соперничеству. Ахматова не просто предоставила в поэзии голос женщине, самовыражению женской души - она разрушала устойчивый, с вековыми традициями, поэтический образ. Ее героиня не захотела быть иконой, «гением чистой красоты», равно как и страдательным выражением извечной «женской доли». В откровенной подаче ее переменчивых свойств, независимо от того, «победительница» она в конкретном случае или «побежденная», было заложено некое преимущество женщины. Оно в способности и праве говорить о жизни начистоту, «без теорий», исходя из реальных жизненных положений, а не из общих представлений о мире и месте человека в нем. В начале века, когда поэзия питала особый вкус к самым широким концепциям мира и человека, трудно было предположить, что такая позиция,

ведущая отсчет от частного «я», может приобрести характер целостного и глубокого миропонимания, для этого должно было измениться само отношение к универсальным, всеохватным идеям. Книги Ахматовой, в первую очередь «Четки», были восприняты как свидетельство новой поэтической правды, но все же со скидкой на заведомую ограниченность ахматовского мира. Сама их правдивость в раскрытии женской души, особенно подкрепленная небывалым успехом «Четок» и потоком женских исповедей-подражаний, несла в себе нечто, побуждавшее к оценкам полемическим или снисходительным. Блок свое стихотворение «Женщина» 1914 года посвятил «памяти Августа Стриндберга», но сдается, что дело здесь не только в Стриндберге, который прославился своим «женоненавистничеством», - в каком-то отношении, возможно, это и полемика с «Четками» на предмет «правды» и «лжи», заключенных в женской душе.

Но если это спор, то спор на достойной для обеих сторон высоте.

Драматизмом любви-соперничества, любви-вражды окрашены в начале века поэтические темы и мотивы глобального религиозно-философского и социально-психологического содержания - мотив «изменения облика» у символистов, социально обозначенный любовный треугольник в поэмах Маяковского. У Ахматовой нет мистических прозрений и разочарований, нет социальных контрастов и потрясений, драматизм ее любовных поединков весь в сфере психологической, характерной, - но эта «узость» есть одновременно и широта: точность ахматовских предметных и психологических деталей оказалась желательной и уместной в самых разных мировоззренческих системах. Ахматова раздражила «мужскую» поэзию, вызывая ее на спор характером женщины, воссозданным в стихах, но, конечно, шире этого спора было воздействие ее психологического реализма, убедительность и точность поэтической манеры.

Много позже, 28 июля 1940 года, Пастернак писал Ахматовой: «Способность Ваших первых книг воскрешать время, когда они выходили, еще усилилась. Снова убеждаешься, что, кроме Блока, таким красноречием частных не владел никто, в отношении же Пушкинских начал Вы вообще единственное имя. Наверное я, Северянин и Маяковский обязаны Вам безмерно большим, чем принято думать, и эта задолженность глубже

любого нашего признанья, потому что она безотчетна. Как все это врезалось в воображенье, повторялось и вызывало подражанья! Какие примеры изощренной живописности и мгновенной меткости!»

Я вовсе не хочу сказать, что в «Разрыве» Пастернака очевидно прямое воздействие Ахматовой. Речь об общей тенденции, в утверждении которой Ахматовой принадлежала самая активная роль.

Биографически и поэтически «Разрыв» подготавливался в «Сестре» - циклом «Попытка душу разлучить». Уже там родились стихи, дающие определенный повод для сопоставления с Ахматовой.

Вспомним, для примера, у Ахматовой:

От любви твоей загадочной, Как от боли, в крик кричу. Стала желтой и припадочной, Еле ноги волочу.

(«От любви твоей загадочной...»)

А вот Пастернак:

Дик прием был, дик приход, Еле ноги доволол. Как воды набрала в рот, Взор уперла в потолок.

(«Дик прием был, дик приход...»)

Ахматовское стихотворение в печати появилось раньше, но пастернаковское, возможно, раньше написано. Дело не в прямой связи. Дело в том, что у Пастернака

такие стихи внове, а у Ахматовой они последовательно развивали поэтические принципы первых книг.

Пастернак и любил у Ахматовой прежде всего «Четки». И тогда, и позже. В стихотворении 1929 года «Анне Ахматовой» он говорит, что для него важнее не Ахматова «Лотовой жены» (опосредованных тем), а Ахматова «первозданная», с первых книг постигшая искусство претворять в непреложную поэтическую быль подробности петербургского пейзажа и события повседневности («событья былью заставляет биться»). И в цитированном письме 1940 года, высоко оценивая новые стихи Ахматовой (цикл «Ива» в сборнике «Из шести книг»), видя в них «явление нового художника», «перевес абсолютного реализма над импрессионистической стихией», Пастернак, тем не менее, отмечает в качестве «гнезд сплошных драгоценностей» больше всего стихи из «Четок».

Стремление Пастернака к законченной психологической конкретности, очевидное в ряде стихотворений «Разрыва», поясняет, в самом общем виде, одну из интереснейших сторон возможного воздействия «женской» музыки Ахматовой на «мужскую» поэзию. Блок всегда разграничивал «женское» и «женственное» и от воздействия «женского» был застрахован высочайшим представлением о «женственном» - традиционно-идеальном. Маяковский и Пастернак, во всяком случае Пастернак «Разрыва», имеют дело с «женским», далеким от идеального. Погружаясь в эту сферу, «мужская» поэзия сама начинает вести себя «по-женски», поддается стихии неконтролируемых чувств, сводит счеты, вступает в перепалку. Это особенно относится к Маяковскому, который по трагической взвинченности чувств бесконечно превзошел Ахматову: она-то, при всей женской откровенности, была как раз сдержанной, хранила внутреннюю меру и достоинство - начало «мужественное», как сказал бы Блок, отличное и от «женского» и от «мужского». А Пастернак? Выше в нашем разборе подчеркивалось различие между «Марбургом» и «Флейтой-позвоночником». В «Разрыве», наоборот, Пастернак сближается с «Флейтой». Он негодует, осуждает, ведет себя резко, «по-мужски» - и невольно уравнивает «мужское» с «женским»: «зуб за зуб», разговор на общем языке. И, может быть, не случайно Пастернак, по воспоминанию Н. Виль-монта, именно Маяковскому отказался читать «Разрыв»: он должен был чувствовать вновь возникшее сходство, которое он так упорно преодолевал.

Ахматова «Четок», которую особо ценил Пастернак, для самой Ахматовой по тем временам была уже пройденный этап. Уже в «Белой стае», в русле темы предназначения, поэтическая героиня Ахматовой поднимается над властью жизненных обстоятельств, осознав свою судьбу как особую, провидческую: «Нет, царевич, я не та, // Кем меня ты видеть хочешь, // И давно мои уста // Не целуют, а пророчат» («Нет, царевич, я не та...»). А Пастернак в «Разрыве» как бы поступает широкими мировоззренческими принципами, разработанными в «Марбурге», оказывается пленником конкретной ситуации, «страсти». Сравним стихотворение Ахматовой 1915 года «Из памяти твоей я выну этот день...», которое позже, в письме 1940 года, дважды отметил Пастернак, увидевший в нем предвестие «новой» Ахматовой, и близкое к нему по теме стихотворение из «Разрыва» «От тебя все мысли отвлеку...».

Речь Ахматовой по видимости проста, но это обманчивая простота.

Из памяти твоей я выну этот день,

Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:

Где видел я персидскую сирень,

И ласточек, и домик деревянный?

О, как ты часто будешь вспоминать Внезапную тоску неназванных желаний И в городах задумчивых искать Ту улицу, которой нет на плане!

При виде каждого случайного письма, При звуке голоса за приоткрытой дверью Ты будешь думать: «Вот она сама Пришла на помощь моему неверью».

Сюжетно стихотворение строится на поведении «его», героя, но внутренний смысл и объем его определяются силой, которая заключена в героине (авторе), силой властной и таинственной. Простые на первый взгляд стихи не поддаются пересказу и логическому истолкованию. Собственно, как это - «из памяти твоей я выну этот день»? И если «выну», то почему «при звуке голоса за приоткрытой дверью» такая ясная, однозначная мысль героя: «Вот она сама...». А это высокое, библейское, не о боге - о «ней»: «Пришла на помощь моему неверью». Вспоминаются, по контрастной связи, тютовские стихи: «Не скажет ввек, с молитвой и слезой, // Как ни скорбит перед замкнутой дверью: // «Впусти меня! - Я верю, боже мой! // Приди на помощь моему неверью!..» («Наш век»). И вообще: взор беспомощно-туманный, тоска внезапная, желанья неназванные, города задумчивые, дверь приоткрытая,- все в стихотворении Ахматовой на грани, на рубеже; в дело вступило какое-то иное измерение жизни, в которое вовлечен и с которым не в силах справиться «он», герой.

Как все проще, «без тайны» у Пастернака:

От тебя все мысли отвлеку Не в гостях, не за вином, так на небе. У хозяев, рядом, по звонку Отопрут кому-нибудь когда-нибудь.

Вырвусь к ним, к бряцанью декабря. Только дверь - и вот я! Коридор один. «Вы оттуда? Что там говорят? Что слышать? Какие сплетни в городе?»

Ошибается ль еще тоска? Шепчет ли потом: с Казалось - вылитая», Приготовься футов с сорока Разлететься восклицаньем: «Вы ли это?»

Пощадят ли площади меня? Ах, когда б вы знали, как тоскуется, Когда вас раз сто в течение дня На ходу на сходствах ловит улица!

Стихотворение - «в одном лице»: «ее» как характера, как поведения здесь просто нет. Со стороны лирического «я» ситуация предельно прояснена; а по точности предметных и психологических деталей («Только дверь - и вот я! Коридор один», «Шепчет ли потом: „Казалось - вылитая14») Пастернак может посоперничать с «самой» Ахматовой периода «Четок». И даже не на месте оказавшееся «приготовься» в третьей строфе (нарушающее естественную последовательность эпизодов) вряд ли является опиской: оно понятно в логике многократной повторяемости события и в общем строе сбивчивого, лихорадочного, но бьющего в одну точку монолога «взахлеб».

В другом месте «Тем и вариаций», в цикле о современности «Я их мог позабыть», Пастернак обронил признание: «Я унизил тебя до тоски».

5 В. Альфонсов 12С1

В «Разрыве», можно сказать, он себя «унизил до тоски» - до любовной маеты, мужской обиды, спора, самоутверждения. Это, разумеется, никак не в упрек очень сильным по-своему стихам. Тем более, что это касается одной стороны «Разрыва», во многом определяющей, но не исчерпывающей.

В конечном счете и в «Разрыве», как в «Марбурге», достигается высокое равновесие, только другим путем - сменой темпа, чередованием стихотворений двух родов, различных по тональности и структурным принципам.

Помимо стихов, акцентированных на теме собственно разрыва (чувстве тоски, вражды, обиды), есть в цикле другая группа стихотворений - любовные признания и призывы, обращенные к любимой и, шире, к жизни. Они восстанавливают мир в его объеме, пластике и звучании.

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей

И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!

Отбивай, ликованье! На волю! Лови их,- ведь

в бешеной этой лапте - Голошеиье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне,
Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне
Актей.

Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах
лошадей,

Целовались залиvistым лаем погони

И ласкались раскатами рога и треском деревьев,
копыт и когтей.

- О, на волю! На волю - как те!

Чрезвычайно плотная образность могла бы стать здесь непреодолимо-громоздкой, не будь она приведена в движение экспрессивностью мотива и энергией ритма. Разностопный анапест звучит в ритме просторном, но как-то по-особому, разнообразно пульсирующем, то размеренно, почти слитно, «легато», то (в удлинённых строчках, особенно третьей и восьмой) толчок за толчком, неравномерно, по нарастающей. И как много при этом значит звуковая организация, аллитерирование стиха. По характеру «эллинских» ассоциаций, строю отдельных образов («властные бессильем ладони»), по равномерности пятиударно-го зачина стихотворение дает повод вспомнить Мандельштама, но, в отличие от «интеллектуального» стиха Мандельштама, все здесь срывается «половодьем образов и чувств» (так Мандельштам говорил о Пастернаке) и совсем не «по-мандельштамовски» вычерчивается общая, в пределах целого стихотворения, ритмическая «кардиограмма».

Вообще-то Пастернак больше ценил в стихах «независимость мысли от ритмического влияния». Ритмические нажимы и перебои воспринимаются в ряду разнообразных «чрезмерностей», характерных для экспрессивной манеры «Тем и вариаций». Я далек от того, чтобы приписывать стихам Пастернака свойства собственно музыкального порядка, но в конкретных местах трудно удержаться от такого рода сравнений. Нескончаемо, как затянувшаяся музыкальная фраза, наращивается первая строка в стихотворении «Мой друг, мой нежный...»: «Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь, как ночью, в перелете с Бергена на полюс...», - зачем? чтобы разрешиться затем гармоническим, слитным потоком семистопного (с единственным нарушением) ямба? Да, но «топтание» первой строки повторится, в уплотнённом виде, в завершающих строчках каждой строфы, особенно в последней, где словам, почти сплошь односложным, совсем уж тесно: «Я говорю - не три их, спи, забудь: все вздор один».

Поистине «мелодия, тональность и гармония» стали для Пастернака «веществом события» (вспомним осознание юным Пастернаком своего музыкального призвания).

Или смена тональностей во второй строфе стихотворения «Мой стол не столь широк...», это чередование констатирующей прозы и роскошных, почти на грани банальности, поэтических фигур:

Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею Налечь на борт и локоть завести За край тоски, за этот перешеек Сквозь столько верст прорытого прости.

(Сейчас там ночь.) За душный твой затылок. (И спать легли.) Под царства плеч твоих. (И тушат свет.) Я б утром возвратил их. Крыльцо б коснулось сонной ветвью их.

Лирическое пространство в стихах Пастернака всегда структурно. Реальное пространство срывается с места, рвется на клочки, мелькает. Или дается совмещение разных пространственных планов, они проникают друг друга, «обмениваются» деталями и качествами. Основа сближения более или менее очевидна: миражные видения Арктики - и сполохи глаз любимой («Мой друг, мой нежный...»); сотни верст разлуки - и поверхность стола перед глазами («Мой стол не столь широк...»). Только основным сближением дело не исчерпывается, дано такое обилие пересечений и

связей, что иная строфа Пастернака потребует нескольких страниц разбора, если вознамериться размотать весь клубок. Делать этого не надо: Пастернак, надо полагать, не «взвешивал» по отдельности каждую составную и не «складывал» их в образ. У него действуют все пять чувств сразу, залпом - «пять зеркал» как одно. И не последнюю роль играют темп, ритм, тональность, созвучия - средства «музыкального» воздействия.

В заключительном стихотворении цикла музыка становится темой, и здесь впрямую, уже на тематическом уровне, утверждается ее универсальная, гармонизирующая роль.

Рояль дрожащий пену с губ оближет.

Ух, какой рояль - как зверь, как волна морская! Пастернак вообще начинает очень энергично, но трудно сразу вспомнить другой зачин, столь же экспрессивный, как здесь. Разве что: «Грудь под поцелуи, как под рукомойник!» - «Воробьевы горы» в «Сестре».

Итак:

Рояль дрожащий пену с губ оближет.

Тебя сорвет, подкосит этот бред.

Ты скажешь: - милый! - Нет,- вскричу я,- нет!

При музыке?! - Но можно ли быть ближе.

Чем в полутьме, аккорды, как дневник, Меча в камни, комплектами, погодно?

Музыка и разделяет и сближает. «При музыке» неуместны житейские объяснения (пусть даже музыкой же вызванные), но сама она и проникнута напряжением жизни («бред»), и разрешает это напряжение. За сценой у рояля встает Другая сцена, дорисовывающая ситуацию: летят в камин тетрадошки дневников, год за годом («погодно») запечатлевшие пережитое. Сжигается прошлое. Превращенное в музыку, оно про-листывается еще раз, но уже на новом жизненном рубеже:

О пониманье дивное, кивни. Кивни, и изумишься! - ты свободна.

Какое все-таки противоестественное занятие - разбирать лирические стихи. Чуткий читатель сам поймет, а нечуткому - как ему объяснить это легкое, почти незаметное, но такое важное передвижение смысла с абстрактного слова «пониманье» (в контексте музыки как высшего начала) на очень в сюжетном плане конкретное «ты свободна». По цепочке «дивное» - «кивни» - «изумишься» общее перетекает в частное, но при этом не теряет себя, не подменяется, а получает еще больший смысл от полно-весного слова «свободна». Конкретно оно относится к героине, но становится опорным для целого стихотворения.

Стихотворение, конечно же, несводимо к жанровой, характерной сцене прощания. Да и реальна ли она, эта сцена? Диалогический обмен репликами - это воображаемый, возможный диалог (ты скажешь, я вскричу). Стихотворение насквозь монологично, слитно, и монолог течет поверх спора, он взял из спора лишь полярность точек напряжения. История отношений героев «досказана» до конца и даже с выходом в будущее, но гораздо важнее итог внутреннего, мировоззренческого содержания. Чувство неотвратимости, предопределенности и широта свободного взгляда на жизнь совмещаются на трагедийном уровне:

Я не держу. Иди, благотвори. Ступай к другим. Уже написан Вертер, А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно что жилы отворить.

Выше эти стихи приведены как пример вторжения эпохи, современности в субъективную лирическую ситуацию. Все так, только отметим особый, «пастернаковский» характер этого вторжения - через присоединительную конструкцию, через поясняющее, по существу придаточное предложение. Гетевский Вертер (классический образец претворения жизненной драмы в высокое искусство) и реальный трагизм современности, «наших дней» потесняют своим масштабом, ставят

на место пережитую историю разрыва, но они не посторонний член сравнения - они вошли в текст как внутреннее знание, на волне всеобъемлющей и все понимающей музыки. Заключительный аккорд стихотворения очень трагичен по объективному смыслу своему, но это не переключение темы на что-то другое и тем более не какой-то на что-то многозначительный намек (так порою получается при актерском исполнении стихотворения) - это естественное расширение темы, идущее изнутри и мгновенно охватившее мир. Это выход в общее, а он для Пастернака всегда исцеление, в данном случае от «натальной болезни» обмана.

Выход в мир, который сам тяжело, может быть, непоправимо болен? В определенном смысле да. Скажу больше: из глубины текста звучит знакомый нам по «Марбургу» голос здоровья, равный инстинкту самосохранения. «Уже написан Вертер» - в этих словах не только признание великого творческого прецедента. Применительно к житейской коллизии «Разрыва», в сопоставлении нес Гете (автором), а с Вертером (героем) они поворачиваются «неромантической», трезвой стороной: не застрелюсь. И окно в современность может ограничиться той самой форточкой из «Сестры», которую столько раз инкриминировали Пастернаку как узость, отгороженность от современности: «Сквозь фортку крикну детворе...» («Про эти стихи»). Безоглядный бросок в эпоху не в норме Пастернака, это, по его понятиям, тоже романтизм, если не хуже. Характерен и новый акцент в отношении к любимой. Прощальные слова, обращенные к ней, - «Иди, благотвори» - вряд ли содержат иронию. Не продолжение борьбы - скорее солидарность на пороге новой, непредсказуемой жизни. Но бесконечно важна сама эта соотнесенность с общим, с миром - знак эпического в сознании Пастернака.

В цикле «Болезнь», который неотделим от «Разрыва», мир целебен своей первозданной, мудрой простотой и незапятнанностью: «Почерпнут за окном покой // У птиц, у крыш, как у философов... На свете нет тоски такой, // Которой снег бы не вылечивал» («Январь 1919 года»). Но мир спасает, «сызнава воспитывает» и по-другому - грозным ходом событий; история ворвалась в его природный состав и сама обрела природное лицо («Кремль в буран конца 1918 года»). Варианты разные, а суть одна - важен масштаб поэтической мысли. В «Разрыве» любовный сюжет недостойн трагедии. Трагедийное проступает в авторском сознании, не по ходу дела, не в перипетиях сюжета - в конце. Когда раздвинулись масштабы, заговорила судьба. «А в наши дни и воздух пахнет смертью...» Это как древнее «memento mori», не в абстрактном виде, а «по-пастернаковски», с указанием на наличный состав: за смертью действительно не надо было ходить далеко.

Стихотворение «Рояль дрожащий пену с губ облизет...», будучи само по себе шедевром, ставит все на место и в целом цикле - соединяет противоположные тенденции и трансформирует

их в поэтическую истину разрешающего свойства. Оно финал даже для двух циклов - «Болезнь» и «Разрыв». «Болезнь» в книге предшествует «Разрыву», хотя в жизни, как утверждает биографический комментарий, была обратная последовательность. И это понятно: душевное состояние, запечатленное в «Болезни», получает в «Разрыве» обоснование и разрешение, начало и конец.

Но, конечно, «Болезнь» существует и как самостоятельный, внутренне завершённый цикл. Причинно-следственные связи раскрываются в «Разрыве», последнее стихотворение «Болезни» («Мне в сумерки ты все - пансионеркою...») перекидывает мост к «Разрыву». Но только последнее. Самоценность цикла «Болезнь» заключается как раз в его тематической исключительности, чрезвычайности.

Губы, губы! Он стиснул их до крови, Он трясется, лицо обхватив. Вихрь догадок родит в биографе Этот мертвый, как мел, мотив.

(«Может статья так, может иначе...»)

Новую ситуацию «надо высказать» - для поэта она оборачивается напряжением и остротой творческой задачи. Внутри «Болезни» ситуация тоже «разрешается» - поэтическим одолением «непривычного» душевного состояния, творческой результативностью выражения.

Чрезвычайный, «ненормальный» характер ситуации еще больше истончает слух, обостряет зрение - появляется какая-то особая, почти фантастическая пристальность взгляда на окружающее. Вот они, в «Болезни», главные состояния (статичные положения, точки), из которых видится мир:

Может статья так, может иначе, Но в несчастный некий час Духовенств душей,
черней нночеств Постигает безумье нас.

Стужа. Ночь в окне, как приличие, Соблюдает холод льда. В шубе, в креслах Дух, и мурлычет - и Все одно, одно всегда.

(«Может статья так, может иначе...»)

Увы, любовь! Да, это надо высказать! Чем заменить тебя? Жирами? Бромом? Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса Гляжу, страшась бессонницы огромной.

(«Мне в сумерки ты все - пансионеркою...»)

Что же видится? «Болезнь» - самый «метельный» цикл Пастернака, наподобие «Снежной маски» у Блока. Только метели здесь другие. У Блока «гуляет ветер голубой», «снежная мгла взвилась», «заграждена снегами твердь», «И снежных вихрей подъятый молот // Бросил нас в бездну, где искры неслись, // Где снежинки пугливо вились...». Вьюга, метель представлены у Блока в бесконечном разнообразии образов, и все они объединены неким символическим знаком - это «стихи зимы среброснежной». У Пастернака метель тоже «выражает чувство», но она реальнее, зримее в своих «клочьях и прядях», «крутящихся» вихрях и «тихой» (затаившейся) пурге.

Больной следит. Шесть дней подряд Смерчи беснуются без устали. По кровле катятся, бодрят, Бушуют, падают в бесчувствии.

(«Больной следит. Шесть дней подряд...»)

Здесь другая мера конкретности. У Блока: «Ладьи ночные пролетели, // Ныряя в ледяных струях». У Пастернака: «Вдали, в Кремле гудит

Иван, // Плывет, ныряет, зарывается». Но самое удивительное у Пастернака - последствия метели, та работа, та лепка скульптора, которая метелью проделывается. Рогатый сад, как лось, до колен утонул в снегу и «замер загадкой, как вкопанный, // Глядя на поле лепное». Или:

Наутро куколкой туговой Церковь свернуться успеет.

(«С полу, звездами облитого...»)

Будто каплет с пихт. Будто теплятся. Будто воском ночь заплыла. Лапой ели на ели слепнет снег, На дупле - силуэт дупла.

(«Может статья так, может иначе...»)

Странно, что такая зоркая точность видения расценивается кем-то как крайний субъективизм.

«Темы и вариации» (в целом) - «несобранная», разнонаправленная книга. В ней нет внутренней слитности «Сестры». Но я бы не сказал, что она вторична по отношению к «Сестре», - вторичен цикл «Нескучный сад», но не книга в целом. Бури экспрессивных чувств и волхвова-ние над деталями, подробностями, романтические обобщения и емкая точность психологических характеристик - картина здесь складывается размашистая, с многими центрами и фигурами, что выражает новый драматизм понимания жизни. В сюжетно обозначенных темах силен элемент повествовательности, портретности. Эту тенденцию продолжают стихотворения 20-х

годов, собранные в сборнике «Поверх барьеров» (1929, 1931). К фигурам Шекспира и Пушкина, нарисованным в «Темах и вариациях» («Шекспир», «Тема с вариациями»), присоединяется мощная, в роденовском ключе исполненная фигура Бальзака (стихотворение «Бальзак»), и лирические послания, обращенные к современникам, превращаются по существу в портреты адресатов («Анне Ахматовой», «Марине Цветаевой», «Мейерхольдам», «Памяти Рейснер»).

Теперь самое время перейти к поэмам, произведениям собственно эпическим,- так оно и было в эволюции Пастернака. Однако не завершила своего движения центральная идея лирики 1910-1920-х годов. Поэтому есть смысл нарушить хронологическую очередность и, хотя при этом, с пропуском поэм, возникают в разборе трудности, обратиться к книге «Второе рождение», написанной в 1930-1931 годах (вышла в 1932-м).

7

Живость и острота социальной проблематики, вступавшей в поэзию Пастернака, во многом зависели от того, насколько он мог поступиться исключительностью поэтической судьбы,- неизбежен был перевод поэтического героя в «обычный» социальный разряд, взгляд на него со стороны, в контексте исторического времени. В поэмах 20-х годов этот процесс достаточно очевиден. В «Высокой болезни», грандиозном эскизе лирического эпоса, есть разнообразные выходы в саму революционную эпоху, но начало их в судьбе специфической, судьбе поэта, хранителя «музыки во льду». В «Лейтенанте Шмидте» и «Спекторском» Пастернак возьмет героя не «из искусства», а «из жизни» и тем придаст ему более широкий исторический и социальный смысл. Спекторский, герой одноименного романа в стихах,- музыкант и литератор, но в окончательном тексте романа это едва-едва прояснено, и судьба героя складывается больше внутри истории, чем внутри творческого призвания. Чувство личности не ограничивалось субъективными формами выражения и в историческом показе искало новые обоснования и объяснения. Процесс общий для поэзии 20-х годов, и Пастернак по-своему вписывается в него.

Так в поэмах (подробно об этом дальше). А в лирике?

Перед лирикой Пастернака тоже встали проблемы общего значения. С середины 20-х годов и критики, и сами поэты упорно говорят о кризисе лирики. Заново обсуждается вопрос о соизмеримости масштабов современности и возможностей лирического восприятия. Чрезвычайным, осложняющим фактором при этом явилась теория и практика идеологической «переделки» интеллигенции, которая на деле, во многих своих проявлениях, вела к унификации художественного сознания. Лирика и жизнь - для Пастернака эта проблема оставалась извечной и сугубо индивидуальной, не поддающейся нормировке. Рапповские, а также лефовские рецепты переделки воспринимались им как угроза практического упразднения лирики, если не вообще искусства, но что-то здесь, по Пастернаку (см. письмо к Н. Тихонову от 5 декабря 1929 года), недоговаривалось: если «литература никому не нужна», то не проще ли ее откровенно «свернуть» и «закрыть»?

В письме к С. Д. Спасскому от 29 сентября 1930 года Пастернак говорит, что лирика как форма выражения жизни - это «всегда переменный вид общего языка, какой на пробу и на выбор находишь для своей музыки, когда она к тебе пришла и в тебе осталась». И далее: «Это было делом условным, игрою вкуса, риска, скромности и чего хотите у всех (и у величайших) во все времена. С той только разницей, что этот выбор направлялся жизнью, а теперь он произволен. Ни общего языка, ни чего бы то ни было другого современная жизнь лирику не подсказывает. Она его только терпит, он как-то экстерриториален в ней. [...] Общий тон выраженья вытекает теперь не из

восприимчивости лирика, не из пре-обладания одного вида реальных впечатлений над какими-либо другими, а решается им самим почти как нравственный вопрос...»

«Нравственный вопрос», ответственность за выбор определенного «вида общего языка» есть веление времени. Он, понятно, не мог быть решен для Пастернака стандартизацией содержания и формы. Но Пастернак не принимает и лефовского пути, когда поэтическая энергия направлена на изобретение своеобразных, новых приемов для выражения готовых, общезначимых идей, которые существуют и сами по себе, отдельно от поэзии. Отсюда видимое «безразличие» Пастернака к вопросам формы, о чем он говорит в цитируемом письме. Лирика в поэте «сидит и болеет, потому что не болеть сейчас не может, а как именно внешне выражается эта ее болезнь...» - вопрос глубоко второстепенный. (...) Другое дело, если в человеке нечему болеть и область внешнего выражения всего его исчерпывает. Такой прав во всех своих ошибках. Органического чуда объективности он никогда не переживал... Он был орнаментом, в лучшем смысле на нравственном грунте, орнаментом и остался...»

Эта мысль Пастернака получит продолжение в его споре с Н. Асеевым по поводу доклада Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» в Московском отделении Всероссийского союза советских писателей в декабре 1931 года. Отметим в качестве примечания, что решительное неприятие «ремесленного полуискусства» Лефа не исчерпывало для Пастернака отношения к творчеству, а тем более судьбе крупнейших представителей Лефа - Маяковского и того же Асеева. Позже, в «Людах и положениях», Пастернак скажет, что ему недоступен весь Маяковский, начиная с «Мистерии-буфф». По ходу дела, в 20-х годах, были и другие оценки. Пастернак, к примеру, защищал Маяковского от критики Н. Тихонова: «Вы всегда несправедливы к Маяковскому. Прав все-таки оказался я в своем к нему отношении. Он написал «Парижские стихи», бесподобные по былой свежести» (письмо к Н. Тихонову от 7 июня 1925 года). И в поздней критической оценке Пастернак делает решительное исключение для «предсмертного и бессмертного документа» Маяковского - поэмы «Во весь голос». Про Маяковского Пастернак не мог сказать, что в нем «нечему болеть». Лирика в Маяковском тоже «сидит и болеет», это Пастернак прекрасно понимал. В самой гибели Маяковского он увидел ее трагически-непрекратимый взрыв (глава о Маяковском в «Охранной грамоте», стихотворение «Смерть поэта»).

Говоря об индивидуальном тоне лирика, Пастернак настойчиво подчеркивает (подчеркивает буквально - в тексте) исходную, направляющую роль жизни, в содружестве с которой творит поэт: «восприимчивость лирика», «вид

1 См. раздел «К главе XIV. «Разговор с неизвестным другом» (Асеев и Пастернак)» в публикации А. М. Крюковой «Николай Асеев. К творческой истории поэмы „Маяковский начинается*4».- Из истории советской литературы 1920- 1930-х годов. Лит. наследство. Т. 93. М., 1983.

реальных впечатлений», «органическое чудо объективности*». Принцип ближней дистанции, родства с жизнью в ее наличном составе противопоставлен в системе Пастернака абстрактному пафосу общих мест, «прописей». Возможная при этом предметно-тематическая узость несущественна, лирика сильна не темами, в каком-то отношении она сама себе тема (ибо «сидит и болеет»). Пастернак не склонен отвергать близлежащее, обиходное во имя «исторического гадания». Но это не значит, что смысл его поэтических усилий в консервации обиходного. Нет особой нужды защищать Пастернака от обвинений в приверженности к спокойному быту. Тем более что спокойного быта у него тогда просто не было. Вопрос для него стоит по-другому. Переставим в приведенных формулах ударение, допустим другое подчеркивание: «восприимчивость лирика», «вид реальных впечатлений» «органическое чудо объективности», - и это будет тоже правда, другая ее сторона. Творчество вырастает на

жизненной основе, но оно претворяет, преобразует действительность. Ему сопутствуют выбор и риск, «игра» по большому счету - и отказ от многого, что «не в счет». По аналогии с историческим деянием это тоже путь от «личного» к «общему» - к «явленной тайне», высшей реальности, открываемой искусством.

«Она (поэзия.- В. А.) вообще без самопо-жертвованья немислима,- пишет Пастернак Н. Тихонову 5 декабря 1929 года.- Я жертвовал собой и во имя прозрений и во имя традиции. Первое делалось, когда любилось легко и когда пристрастия дифференцировались. Когда одни любили одно, а другие - другое. Когда же настало такое положение, когда все будто бы любят одно, а на самом деле ничего не любят, я полюбил традицию, чтобы не вовсе распротиться с этим чувством».

Знакомая мысль, только в новом повороте. Прозрение и традиция разделены исторически (биографически), поставлены в зависимость от перемен в эпохе и реакции художника на эти перемены. Но по внутреннему свойству, помеченному как общий знак «во имя» (во имя чего жертвует художник), прозрение и традиция являют две стороны единой, слитной природы искусства. За частным случаем стоит мысль самого широкого, универсального плана. Вспомним: поэзию, искусство художник «начинает собою» (открытие, новизна), и одновременно искусство «вековечно» и в этом смысле равно себе (традиция). Нравственный вопрос заостряется моментом выбора, предпочтительным, во времени, акцентированием той или иной стороны.

А далее в письме - нечто неожиданное: «Я сам все эти годы жертвую собой для штампа. Я знаю, что и это поэзия, мне это близко».

Неожиданно введение «штампа» в разряд «во имя» («жертвую собой для штампа»). «Штамп» - знак нетворческого, безликого, а здесь он поставлен в контекст размышления о традиции и новизне.

Цитируемые части текста разделены в письме, а точнее - соединены, одной-единственной фразой: «Меня не может не трогать Перовская» (поводом для разговора послужила поэма Вольфа Эрлиха «Софья Перовская»). И это многое поясняет.

Во-первых, усилена аналогия между творческим и историческим - самопожертвованием художника и подвигом исторического героя. Место

Перовской в творчестве самого Пастернака занимает лейтенант Шмидт или, скажем, Лариса Рейснер («Памяти Рейснер») - культ героев «Народной воли» по-своему отразился и многое поэтически определил для Пастернака в «ликах» революций XX века.

Во-вторых, и это тесно связано с первым, поэзия, по логике Пастернака, не в штампе («действительном штампе», как сказано выше) - она присутствует, сохраняется в жертве для штампа, то есть в драматической коллизии, которая сама по себе тоже традиция и знаменует неизбежную зависимость художника от времени. «Штамп» - слово приблизительное и, скорее, неудачное, Пастернак вкладывает в него слишком широкое историческое содержание. Его обращение к поэмам, необходимость мыслить в непривычном жанровом ключе - по-своему тоже «штамп» (подчинение штампу). «Я считаю, что эпос внушен временем, и поэтому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно» («На литературном посту», 1927, № 4. С. 74). В свою очередь «Второе рождение» (после поэм) - это и возвращение к лирике, и попытка заново ее определить в духе времени, новый этап драматического взаимодействия лирики с эпохой.

Многоаспектная мысль, в письме к Н. Тихонову изложенная порывисто, фрагментарно, с уклоном в крайности, получила филигранную отделку в «Охранной грамоте», работа над которой завершалась в 1930 году. Точнее сказать, она растворена во всей книге, присутствует в ней постоянно, но местами предельно концентрируется, по разным поводам, в разных вариантах. Например, в конце второй части, в широком

резюме по поводу живописи итальянского Возрождения, которая поразила Пастернака в 1912 году и которую он пронес с собою на протяжении всего пути. Мысль и здесь по составу очень сложная, Пастернак раскрывает ее поэтапно, со ссылкой на разные периоды осознания. Оставим вопрос о биографической точности такого членения - в данном случае для нас важно целое, текст 1930 года, написанный в пору завершения «Спекторского» и начала «Второго рождения», гибели Маяковского и разгара рапповской кампании по «переделке».

«Италия,- пишет Пастернак,- кристаллизовала для меня то, чем мы бессознательно дышим с колыбели. (...)

Я понял, что, к примеру. Библия (в данном случае как источник тем ренессансных картин.- В. А.) не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым - актуальный момент текущей культуры. (...)

Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир,- огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц».

И тут же Пастернак конкретизирует и корректирует это размышление общего плана введением нового измерения - живого лица художника, судьбы гения: «Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной. Я не знал, что, в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья».

Теперь Пастернак это знает. Знает на примере титанов Возрождения, которым довелось жить в очень беспокойную эпоху, где высочайшее представление о человеке перемежалось с практическим обесцениванием человека в условиях кровавых войн, дворцовых интриг, сыска и доносительства. Знает уже и по собственному опыту, по тому, как трудно и необходимо художнику сохранить органическую цельность, собственное лицо, свой взгляд на положение вещей.

В центре внимания Пастернака стык времен, драматическое взаимодействие «неизвестного» с «известным», новизны с традицией. Чувственный, «языческий» характер Ренессанса, пишет Пастернак, пришел в столкновение с основой христианского миропонимания - «верой в воскресенье»,- родилась ситуация, центральная «для всей европейской образованности». Внешним проявлением этого столкновения была «разнузданная великосветская роскошь» многих ре-нессансных картин, «безнравственно» трактующих канонические темы, или такая же безудержная, в ответ, запретительная реакция (Пастернак не случайно вспоминает Савонаролу). Речь не о конфликте живописи и церкви, церковники высшего ранга сами не сходились в этом вопросе, противоречие эпохи выразилось в самой церковной сфере, включая пышную обстановку и нравы папского двора. Однако в творчестве гениев Возрождения гуманистическая идея не поддается однозначности соблазна или запрета,- утверждая себя новаторски, мощно и широко, очеловечивая мироздание, она сама при этом ссылается на изначальную основу, непреходящую «легенду», веру. «Когда папа Юлий Второй выразил неудовольствие по поводу колористической

бедности сикстинского плафона, то в применении к потолку, изображающему создание мира с полагающимися фигурами, Микел-анджело, оправдываясь, заметил: пВ те времена в золото не рядились. Особы, здесь изображенные, были людьми небогатыми"*. Таков, добавляет Пастернак, «громоподобный и младенческий язык этого типа» - язык гения.

«Очередное неизвестное» и в жизни, и в искусстве часто заявляет себя через бунт, иконоборчество,- однако, пишет Пастернак, «долговечней-шие образы оставляет иконоборец в тех редких случаях, когда он рождается не с пустыми руками». Чувство глубоких, прочных корней уравнивает крайности новой, современной идеи, дабы она не превратилась в самозванное «обязательное», в громкое притязание на единственное, окончательное решение вековечных вопросов. В таком расширительном плане, по-видимому, следует понимать концовку пастернаковского экскурса в Ренессанс: «Предела культуры достигает человек, таящий в себе укрощенного Савонаролу. Неукрощенный Савонарола разрушает ее».

Как все это близко по духу и напряжению тому времени, когда писалось. «Охранная грамота» составила творческий отчет Пастернака за весь период 1910-1920-х годов. Те, кто увидел в ней «охранную грамоту идеализма» (название рецензии А. Тарасенкова), подчеркивали безнадежную отгороженность Пастернака от современности. Сегодня, перечитывая эту прекрасную книгу, особенно остро ощущаешь другое - как пронизана она токами времени, как много угадывает в новой эпохе, угадывает именно потому, что не противопоставляет ее предшествующим, а толкует как звено в цепи, как «очередное неизвестное» в противоречии-связи с «известным» и «постоянным».

Дело, конечно, не в том, чтобы увидеть в приведенном тексте прямые современные аналогии, в фактах и именах,- незаслуженно высоко прозвучало бы, к примеру, сравнение рапповских теоретиков с Савонаролой. Хотя, с другой стороны, за фигурой иконоборца, родившегося не с пустыми руками, так или иначе угадывается современник - третья часть «Охранной грамоты» посвящена судьбе Маяковского. Важнее общее направление мысли. Кто-то и сегодня увидит в рассуждении Пастернака склонность к компромиссу, поиск теоретической равнодействующей, своеобразный оппортунизм. Пусть так, в каком-то смысле действительно так,- однако в тех условиях немалая смелость требовалась просто для того, чтобы предостеречь от скоропалительных крайних решений, на ходу превращающихся в догму. Или другая сторона. Пастернак апеллирует к высочайшим примерам, к гениям,- в этом видели его отрыв от массы, даже грубее - самозванство, претенциозность. А ему надо было опереться на факт, в котором очевидна глубинная природа искусства - понятие, как правило, исключаемое из идеологических полемика.

Исторические ситуации повторяются, но повторяются в общем виде. Внутри себя они и сами бесконечно переменчивы, текучи: иконоборец может превратиться в законника, новаторство в штамп, а традиция... В условиях требуемой глобальной переделки традиция для Пастернака заняла место прозрения. Не в замороженном виде, не в качестве неподвижного образца - традиция как средство постижения современности, живая и жизненно необходимая.

В 1927 году, в ответе на анкету «Наши современные писатели о классиках», Пастернак писал: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики. П04 эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и его собственной ответственности перед нею» («На литературном посту», 1927, № 5-6).

Развитие Пастернака 20-х годов шло в таком направлении, что эстетическое для него претворялось в нравственное, а нравственное с неизбежностью окрашивалось социально. Лирическое «я» Пастернака прошло, грубо говоря, через эти фазы и

одновременно совмещало их как грани целого. В том же ответе на анкету Пастернак говорит, что пушкинская эстетика «широка и эластична», что прежде он Пушкина понимал импрессионистически, а теперь «это понимание... расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера». Позже, как мы знаем, сказано было еще шире: «Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания». «Эластична» не только пушкинская эстетика в узком смысле - «эластична», то есть широка и подвижна, фило-софско-историческая мысль Пушкина, не потерявшая своего содержания сто лет спустя.

Во «Втором рождении» переключка с Пушкиным (и заодно с Платоном) возникает в одном из самых первых по времени стихотворений - в концовке стихотворения «Лето» (1930):

И осень, дотоле вопившая выпью. Прочистила горло; и понял» мы, Что мы на пиру в вековом прототипе - На пире Платона во время чумы.

Откуда же эта печаль, Диотима? Каким увереньем прервать забытье? По улицам сердца из тьмы нелюдимой! Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое!

И это ли происки Мэри-арфистки. Что рока игрою ей под руки лег И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог.

Для понимания этих стихов ничего не даст попытка «разъять» их на составные путем детального сопоставления с текстами Платона и Пушкина. Пир, дружба, искусство, рок, бессмертие... Мотивы, в каком-то отношении общие для «Пира» Платона и пушкинского «Пира во время чумы», образуют у Пастернака новое единство. В структуре целого стихотворения концовка возникает как снятие «налета недомолвок», новое знание, откровение («и поняли мы...»). Слитная лирическая тема содержит собственную, внутреннюю неоднозначность.

Она очень личная, эта тема. Диотима пришла от Платона, Мэри от Пушкина, но в их соседстве у Пастернака уже затаился драматический мотив «двух женщин», проходящий через любовную лирику «Второго рождения». Строфа, обращенная к Диотиме, далее разрастется в стихотворение «Не волнуйся, не плачь, не труди...», и «ураган аравийский» строфы о Мэри (у Пушкина это слова Вальсингама) тоже еще отзовется.

Однако стихи открыты и за пределы субъективной ситуации. Сквозь «вековой прототип» проглянула современность, обретшая тем самым трагедийный смысл. Его, надо думать, понял тот редактор, который в «Поверх барьеров» 1931 года и однотомнике 1933-го снял первую из приведенных строф (восьмую по счету в стихотворении). В широком, «общем» плане, похоже, воспринял эти стихи и Осип Мандельштам. Как вспоминает Эмма Герштейн, Мандельштам «внезапно прочел» наизусть строфу о «вековом прототипе» («И осень, дотоле вопившая выпью...»), затем, открыв книгу Пастернака, скомкал скороговоркой стихи о Диотиме (лирически наиболее открытые и конкретные) и «опять залился на свой мотив», читая последнюю строфу. «Гениальные стихи!» - заключил он, «захлопнул книгу и победоносно взглянул на меня»

Пушкин и далее во «Втором рождении» возникает неоднократно, названный или угадываемый за текстом.

Открыто - в стихах о «почвенной тяге» славы и бессмертия поэта в родном языке:

Теперь не сверстники поэтов, Вся ширь проселков, меж и лех Рифмует с Лермонтовым лето И с Пушкиным гусей и снег.

(«Любимая,- молвы слащавой...»)

Герштейн Эмма. Слушая Мандельштама. (Предисловие.) Осип Мандельштам. Последние творческие годы.- Новый мир, 1987, JVft 10. С. 195.

Скрытно - в строчках о Западе в стихотворении «Весеннюю порою льда...»:

В краях заката стоял лед. И по воде, оттаяв. Гнездом сполоснутым плывет Усадьба без хозяев,-

неожиданная реминисценция из «Медного всадника».

Море, Кавказ, половодье (наводнение) - сам предметно-тематический состав «Второго рождения» постоянно аукается с Пушкиным. И, конечно, дружба,- никогда у Пастернака так открыто не звучала эта «пушкинская» тема.

Все это, в общем-то, Пушкин «привычный» - вездесущий, растворенный в мире, такой же, как в «Теме с вариациями». Но во «Втором рождении» открывается и другой Пушкин - Пушкин 1826 года, Пушкин мысли державной, государственной, в свое время неожиданный для многих друзей.

Не случайно, конечно, именно «через Пушкина» - вспоминая «Стансы» - Пастернак во «Втором рождении» предпринял одну из самых решительных попыток слить свое поэтическое «я» с трудовыми усилиями «всех», в данном случае целого государства.

Столетье с лишним - не вчера, А сила прежняя в соблазне В надежде славы и добра Глядеть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличие от хлыща В его существованьи кратком, Труда со всеми сообща И заодно с правопорядком.

В стихотворении можно различить две стороны, два слоя - некое подобие исторической концепции и эмоциональный пафос. В первом содержится масса неясностей, второй - перекрывает их и проясняет целое.

Пастернаку, в отличие от Пушкина, не понадобилось вслед за «Стансами» писать самооправдательное «Друзьям». Необходимая историческая поправка - в пользу современности - была загодя включена в стихотворение.

И тот же тотчас же тупик При встрече с умственной ленью, И те же выписки из книг, И тех же эр сопоставленья.

Но лишь сейчас сказать пора, Величьем дня сравненье разня: Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни.

«Тот же тупик», но и «величье дня» (поправка) - это, собственно, все, что напрямую сказано о современности. Остальное - в «силе соблазна», «надежде», «хотении». В перспективе, открываемой «сопоставленьем эр».

Вопрос о конкретном адресате пушкинских стихов - Николае I - исключен из исторической параллели широким пониманием «правопорядка» (государственности) и тем значением, которое в системе сравнений обрела посредством цитаты из Пушкина («Начало славных дней Петра // Мрачили мятежи и казни») эпоха Петра. В первой публикации стихотворения («Новый мир», 1932, № 5) эта, 4-я, строфа отсутствует, и логика Целого получилась другая. Повисла в воздухе строчка «И тех же эр сопоставленья», отсылающая к сравнению с Петром, в стихотворении осталась параллель лишь с пушкинской (николаевской) эпохой, объективно гораздо более опасная для современности,- зато (!) исчезли «мятежи и казни». Прекрасный пример нелепости механической цензуры, от кого бы она в данном случае ни исходила.

Сложность как раз в напластовании сравнений - не двух, а трех эпох.

Пушкинская эпоха осваивалась литературой 1920-х годов через трагический рубеж 14 декабря: «до» и «после» восстания декабристов. «Синие гусары» Н. Асеева, «Папиросный коробок» Э. Багрицкого, романы Ю. Тынянова... И какие бы ни возникали соотнесения с современностью,- а они возникали: кризис революционной романтики, проблема «личность - государство» и т. д.,- «Стансы» Пушкина если и вспоминались, то как случай особый: Пушкин - «тонкий дипломат», «с легкостью танцевальной» минующий «подводные камни», Грибоедову такое обошлось много дороже («Смерть Вазир-Мухта-ра»). Пастернак же - «с легкостью» - берет в качестве руководства именно «Стансы»...

Иное дело - эпоха Петра. Здесь не намеки - аналогия достаточно открытая; в ней и смысл. На переходе от 1920-х к 1930-м годам петровская эпоха трактуется уже «со стороны» Петра, под знаком идеи государственной необходимости, державности. Пастернак высоко оценил первую книгу романа А. Толстого «Петр Первый». И хотя он (все в том же письме к Н. Тихонову от 5 декабря 1929 года) говорит не столько о Петре, сколько о качествах исторической живописности А. Толстого, Петр как фигура «идеальная» не был для него неожиданностью. Сам он еще до революции написал своего Петра (цикл «Петербург»),

написал «сразу» в пушкинской традиции, а не в ключе, скажем, Д. Мережковского, и ему сейчас не приходилось «перестраиваться», как А. Толстому. Другое дело, что эта линия не получила у Пастернака дальнейшего развития. Метод «со-поставленья эр» объективно, в жизни, стал приобретать другой оборот: уже и не Петр, а Иван Грозный, «новое увлеченье, открыто исповедуемое», как напишет Пастернак О. М. Фрейденберг 4 февраля 1941 года.

Но это потом. В 1931 году пушкинские «Стансы» были для Пастернака и руководством, и своеобразной подстраховкой, защитой. При поддержке Пушкина он ищет путь к сложной, противоречивой современности, хочет представить ее перспективу и свое место в ней. «Историографические загадки», неизбежно возникающие при сопоставлении разных эпох, перекрываются лирическим пафосом - «надеждой», «хотением». Условием широты мысли оказывается видимая легкость решения, порыва:

Итак, вперед, не трепеща И утешаясь параллелью, Пока ты жив, и не моща, И о тебе не пожалели.

Пастернак - художник всеобъемлюще «положительного» мировосприятия. Он не мог войти в современность так, как вошел в нее Маяковский, - с чувством неукоснительной правоты, утверждающей и столь же решительно карающей. Выпады Пастернака против «хлыщей» и «умственной лени» - достаточно абстрактного, безымянного свойства. Он хотел стать «частицей своего времени и государства» (письмо к отцу от 25 декабря 1934 года) не в отличие от кого-то, не по контрасту с кем-то, а за счет «фамильной близости с историей»: «пока ты жив, и не моща...». «Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением», - писал в свое время Блок; так же, в принципе, хотел «вести свою роль» Пастернак.

Однако здесь же, во «Втором рождении», историческое чувство выросло в драму, едва сворачивало с рельсов широких историко-литературных сопоставлений. «Растительное мышление» Пастернака охотнее принимало большое через малое, общее через конкретное, логическое через чувственное. «Слабому» герою Пастернака приходилось уповать на снисходительную силу новой эпохи: «А сильными обещано изжить // Последних язв, одолевавших нас» («Когда я устаю от пустозвонства...»). Или - что не менее важно - поэт «испытывал» саму эту новую эпоху на предмет ее природной органичности, бесспорности, или, как он говорил, «наглядности». В стихах о Кавказе (цикл «Волны») родилась характернейшая формула:

И в эту красоту уставясь Глазами бравших край бригад. Какую ощутил я зависть К наглядности таких преград!

О. если б нам подобный случай, И из времен, как сквозь туман, На нас смотрел такой же кручей Наш день, наш генеральный план!

Передо мною днем и ночью Шагала бы его пята. Он мял бы дождь моих пророчеств Подошвой своего хребта.

Ни с кем не надо было б грызться, Не заподозренный никем,
Я вместо жизни виршеписда Повел бы жизнь самих поэм.

Исторический аспект сравнения (со временем покорения Кавказа) здесь не главное. Не столько две эпохи, сколько история и природа - по такому руслу направлена поэтическая мысль. Никогда, пожалуй, природа не представляла у Пастернака так открыто в качестве примера, образца.

Критерий «наглядности», природной органичности, примененный к событиям исторического ряда, имел и другую, внутренне родственную сторону. В «Волнах» заявлена формула «неслыханной простоты», соотнесенная с «опытом больших поэтов». Простота, по Пастернаку, свойство отнюдь не узко формальное (простота стиха). В контексте многих высказываний Пастернака она равнозначна гениальности, «чутью сродства всего на свете, которое охватывает большого поэта» (письмо к В. Э. Мейерхольду от 26 марта 1928 года). «В родстве со всем, что есть, уверясь // И знаясь с будущим в быту...», - сказано в «Волнах». Простота определяется способностью «видеть все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые» («Люди и положения»). Это «как бы впервые» делает простоту «неслыханной», ставит ее в противоречие с расхожей художественной нормой, штампами привычного выражения, и она «может показаться нам странной». Простота - это глубокая традиция, но традиция на уровне новых открытий, а не следования образцам.

В период «Второго рождения» вопрос о «типе выражения» вставал перед Пастернаком и в конкретном социально-нравственном плане как необходимость общения с новым читателем. Он становился вопросом его собственной эволюции,

«переделки». Здесь он тоже не уместился в пределах стиля и имел свои противоречия.

В «Сестре» уже был намек на возможную, в принципе, связь со «всеми». Приглушение индивидуального «я» как бы преследовало, среди прочих, и эту цель - единение с другими людьми в чувстве всеобщего. Единение, однако, могло осуществиться лишь на базе своеобразного фило-софско-эстетического мировосприятия, выраженного в книге. Поэт не сомневался в его объективной жизненной значимости, но «другие» могли его принять или не принять. Предполагаемая (и предлагаемая) связь была чревата и конфликтом, а структурная и стилистическая сложность книги конфликт этот «узаконивала»: превратно понятая («идеализм», «субъективизм», «ребус» и т. п.), она искажала в глазах читателя - того, кто ждет от стихов прямых и очевидных истин,- мировоззренческую сущность прекрасной книги.

Конфликт «Второго рождения» острее и откровеннее. И узнается он не в судьбе книги, а в ней самой, ибо составляет видимую основу ее содержания. Общее мыслится социально-исторически и открывается как неизбежная, закономерная перспектива: «Мы в будущем, твержу я им, как все, кто // Жил в эти дни...» («Когда я устаю от пустозвонства...»). Однако поэтическое «я» (лирический герой) больше раскрывается в другом измерении: в герое запечатлено индивидуальное, частное лицо, и он несет природный критерий жизни, который в общей системе книги приобретает альтернативный смысл.

Среди книг Пастернака «Второе рождение» и вслед за тем «На ранних поездах» (1943) содержат больше всего стихов, сохранивших оче-

видную связь с конкретными биографическими фактами. Но тем очевиднее и процесс поэтического преображения: факты, реальные, бытовые, претворяются в «лирическую истину» непреходящего содержания, утверждают свое родство с «вековым прототипом». Любовная лирика «Второго рождения», с ее мотивом «двух женщин», связана с переменой в личной жизни Пастернака - разрушением его первой семьи, сложившейся в 1922 году, когда Пастернак женился на художнице Евгении Владимировне Лурье, и началом новой, с Зинаидой Николаевной Нейгауз. Казалось

бы, уместно привлечь к прочтению стихов подробности этой личной истории: самый трудный момент ее пришелся на начало 1931 года, и тогда же по-настоящему завязалась книга. Только что даст такое прочтение?

Анна Ахматова, по воспоминаниям Л. Я. Гинзбург, сказала о «Втором рождении»: «Он там уговаривает жену не огорчаться по поводу того, что он ее бросил. И все это как-то неуверенно. И вообще, это еще недостаточно бесстыдно для того, чтобы стать предметом поэзии»¹. Но это Ахматова. Для нее книга не была «открытием» личной истории Пастернака, и она имела свое, полемически подчеркнутое, представление о соотношении жизненных реалий и стихов. Сама она, кстати, своей бытовой подноготной в стихах не раскрывала, любила разве что подразнить читателя наличием тайны. «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...» («Мне ни к чему одические рати...»). Так что и она имела в виду не поведение Пастернака -

¹ Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л.. 1987. С. 238.

^ В. Альфонсов

скорее то, что о положениях «как у людей» писать не стоит. Читателя же, который увлечется биографическим комментарием, интерес к бытовой стороне может увести на ложный путь, создаст обманчивую иллюзию «понятности» без проникновения в поэтическую суть. А суть заключается в том, что образ любви во «Втором рождении» - нерасчленимый, единый. Обе линии любовного сюжета ведут в мир бесконечных измерений - природы, вечности, искусства, - и Пастернак идет путем, отличным от того, который, по-видимому, выбрала бы Ахматова.

Да, есть у Пастернака некая «неуверенность», когда он «уговаривает» («Не волнуйся, не плачь, не труди...»). Неуверенность особого рода, она таится в стихах по-пастернаковски широких, роскошных, прекрасных в общем-то стихах, но как-то слишком уж знакомых. Понятную сложность психологической ситуации и банальность житейского ее решения («Ты жива, ты во мне, ты в груди, // Как опора, как друг и как случай») он стремится превозмочь форсированием поэтической интонации, цитированием, в новом контексте, самого себя периода «Сестры»:

Из тифозной тоски тюфяков Вон на воздух широт образцовый! Он мне брат и рука.
Он таков, Что тебе, как письмо, адресован.

Надорви ж его вширь, как письмо, С горизонтом вступи в переписку, Победи
изнуренья измор, Заведи разговор по-альпийски.

И над блюдом баварских озер

С мозгом гор, точно кости мосластых,

Убедишься, что я не фразер

С заготовленной к месту подласткой.

Но ведь можно сказать, что такого рода самоповторение, в котором за привычной свободой поэтического рисунка скрывается внутренняя натуга, в какой-то мере вообще присуще «Второму рождению». Нравственный и психологический смысл темы «второго рождения» не в замене прожитой жизни какой-то другой, а в воскресении для жизни после «измора изнуренья», порожденного причинами далеко не только интимного свойства. Открыть жизнь заново, в новом качестве - это значит и вернуться к жизни, «припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо» («Когда я устаю от пустозвонства...»). Измерение не столько линейное, сколько концентрическое, с постоянным ядром и расходящимся новым кругом. Так у Пастернака было всегда, начиная по крайней мере с «Марбурга». Ахматова в своих стихах, не выходя за пределы конкретной ситуации, превращала эту ситуацию (и вещи, детали, «сор») в поэтическое чудо, заставляла звучать «иначе, не так, как у людей». Пастернаку нужно расширение круга, соотнесенность конкретного с «целым» - выход в мир. «Всякая любовь есть переход в новую веру» («Охранная грамота»). Новую не значит другую, а

- большую, обновленную, расширившуюся. В героине марбургской истории он отметил печать вековой «женской доли», достойную внимания чуть ли не больше, чем его собственная драма. «Залгавшегося ангела» «Разрыва» вывел в «музыку» - понимание глубинной трагедийности бытия. Ситуация с «двумя женщинами» во «Втором рождении» претворяется в образ изначально-драматической и вечно-спасительной любви. Разделить эти две стороны можно житейски, но не поэтически. И если какая-то сторона реальной жизненной основы больше сопротивлялась, труднее поддавалась одухотворению в образе, если на помощь привлекался испытанный поэтический арсенал, то это слишком понятно, чтобы именно в этом видеть главный смысл. Понятно также, и житейски, и поэтически, что на новой любовной волне должно было возникнуть полновесное слово, все о том же, но по-новому произнесенное.

Красавица моя, вся статья, Вся суть твоя мне по сердцу. Вся рвется музыкою статья, И вся на рифму просится.

А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.

Почти песенный зачин - «красавица», «статья», «по сердцу», - но вряд ли это так уж преднамеренно; дальше мысль - достаточно умозрительного, «книжного» свойства (рок - мирок - миры), но все вместе охвачено стихией произвольной, доверительной разговорности - она определяет тон всего стихотворения.

Проследим, идя «за рифмой», как, каким образом входят туда, в «разноголосицу миров» и куда-то еще дальше, глубже...

И рифма не вторенье строк, А гардеробный номерок. Талон на место у колонн В загробный гул корней и лон.

Вот так - через раздевалку, в колонный концертный зал, во власть музыки. Что здесь главнее? Неожиданная предметная основа (концерт)? Образ музыки («загробный гул...»), вскрывающий дремучую, неразгадываемую глу-

бину бытия? А может быть, музыка самого стиха? - стих рокочет и переливается: р-л-н. Теперь дальше:

И в рифмах дышит та любовь, Что тут с трудом выносятся, Перед которой хмурят бровь И морщат переносицу.

И рифма не вторенье строк,
А вход и пропуск за порог,
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою.
Болезни тягость тяжкую,
Боязнь огласки и греха
За громкой бляшкою стиха.

«Сдать, как плащ за бляшкою» уже не удивляет: и любовь не минует «гардероба» - того порога, где она освобождается от «болезни» и «боязни», от слишком бытовой, связанной с передрягами, стороны. Как в этой строфе о житейских «тягостях» меняется звуковая окраска стиха: щ-ш, г-к-х. К тому же «бляшкою - тяжкую» - это единственный в стихотворении случай парной дактилической рифмы, затормаживающей разбег стиха, создающей ритмическую заминку.

«Музыка» и «рифма» в смысловой системе стихотворения неразделимы, но не одно и то же. «Музыка», названная лишь в начале, присутствует далее где-то в глубине как образ высокого, почти храмового значения. А «рифма» - она вездесущая, равно на высоких и подсобных ролях, отмычка и защита, залог и средство подвижного, динамичного целого.

И все это - любовь, любимая.

Красавица моя, вся суть. Вся статья твоя, красавица, Спирает грудь и тянет в путь, И тянет петь и - нравится.

Тебе молился Поликлет. Твои законы изданы. Твои законы в далях лет. Ты мне знакома издавна.

По формальному принципу кольцевой композиции первая из этих заключительных строф могла бы, кажется, замкнуть стихотворение. Но чем? Неожиданно-банальным, разговорно-штампованным «нравится»? Это «нравится», повисшее отдельно (через тире! - Пастернак все понимал), это сомнительное или, лучше сказать, рискованное «нравится» - никак не концовка: оно должно быть развито или опровергнуто. Оно (а если приглядеться, то и вся строфа, всего лишь вариация зачина) служит разбегом для решающего слова, для последней строфы. «Тебе молился Поликлет...» «Нравится» - и «молился». Решительный взлет, контраст, парение? И да, и нет. В высоком строе последней строфы сохранилось что-то от «штампов» предшествующей. Четкие, как параграфы, заветы извечной любви лишены патетики. Сохранилась разговорность общего тона. Не восторг, не пафос - какая-то ясная и уверенная удовлетворенность заключена в окончательности мысли и чувства, - она четырехкратно отмерена точкой в конце каждого стиха.

Лишенная броских эффектов, последняя строфа держится на полновесной рифме - канонической, в конце стиха (изданы - издавна) и внутренней (законы - знакома). Накатываясь одна на другую, они раздельны и в то же время чем-то связаны. Если не слишком нажимать на гласные, то три последних стиха, вслед за «люющейся» первой строкой (четырежды «л») зазвонят своим внутренним звоном: 3-зд, 3-д, 3-зд. И это при том, что в целой строфе нет ни одного «р», того самого, что так рокотало в начале и постепенно ослабевало, сходило на нет. Финал этого прекрасно разыгранного этюда - простой, ясный, умиротворенно-торжествующий. Два примечания.

Блок, послушав разбор стихов в студии Гумилева, сказал что-то вроде: наверное, это так, но поэту об этом вредно знать. Я вовсе не думаю, что звуковая организация стихотворения (здесь отмечена всего лишь одна ее сторона) была плодом скрупулезного, микроскопического отмеривания. Вся эта «звукопись» проступила изнутри и, надо полагать, стихийно совместилась с движением мотивов, волнами ритма. Важно не как писалось, а что получилось. Важно отметить эту сторону еще и потому, что в стихотворении нет обычных и характерных для Пастернака образов зрительного плана. Здесь только «место у колонн» надо обязательно «увидеть», чтобы понять, в какой ассоциативной связи появились номерок, талон, пропуск, бляшка и «загробный гул корней и лон». Стихотворение - «словесное», в нем преобладают слова не предметного, а абстрактного плана (стать, суть, музыка, рок, миры и т. д.). В нем властвует магия слова и ритма, фактор, широко говоря, «музыкальный».

И второе. Стихотворение в разборе разбито на куски, которые перемежаются необходимым, по ходу дела, комментарием. Надеюсь, что читатель сейчас перечтет его заново, и лучше по натуральному тексту - по сборнику, тому. Важно, как выглядит целое стихотворение - оно и читается тогда по-другому.

Этими стихами завершился апрельский цикл 1931 года, состоящий из девяти стихотворений, которые написаны по горячему следу семейной истории, послужившей толчком к созданию «Второго рождения».

Вторым важнейшим событием, породившим книгу, была встреча, в том же 1931 году, с природой, бытом и поэзией Кавказа.

Пятнадцатью годами раньше Пастернак запечатлел в превосходных стихах свое впечатление от горного Урала:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, На ночь натываясь руками, Урала Твердыня орала и, падая замертво. В мученьях ослепшая, утро рожала.

(«Урал впервые»)

Урал есть Урал - не Кавказ. Но в стихах об Урале (еще раньше, биографически, были Гарц и Альпы) уже наметились то восприятие гор и та поэтика горных картин, которые получили законченное воплощение в кавказских стихах «Второго рождения».

Природа у Пастернака, так или иначе, несет преимущество первородства, масштаба и силы. Обычное зрелище воскресного гуляния за городской заставой, увиденное на отдалении, как бы сверху, получает вдруг особый, почти уничижительный смысл: оно утопает в могучей, как у Брейделя, панораме:

Расталкивали бестолковых Пруды, природа и просторы.

(«Мефистофель» в «Темах и вариациях»)

Но одно дело открытые пространства, любимый Пастернаком дальний горизонт, и другое - горы. Здесь иные соотношения (связи-контрасты) верха и низа, света и тьмы, простора и тесноты, неба и преисподней (в роли последней выступают пропасти, а также копи, рудники). В «Охранной грамоте» сказано про горы, что это

«вершина демонического совершенства планеты». То, что в человеческом измерении давало бы «романтизм», перенесено Пастернаком на чрезвычайные состояния и явления природы - грозу, ливень, отчасти море и, конечно, горы, поразительные для равнинного жителя. Не случайно образу гор у Пастернака сопутствуют мотивы войны и разбоя, которые сами по себе, как темы, вне его лирического интереса. У Лермонтова горы и герой могут взаимно проникать друг друга («и думы их я угадал»), но больше горы все-таки величественный фон или (для Мцыри) недостижимый идеал,- воплощение вечного как «незыблемого» («седой незыблемый Кавказ»). Пастернак в кавказских стихах во многом идет за Лермонтовым, но идет дальше и другим путем, потому что титанические свойства, невозможные для него как свойства лирического «я» (героя), он и передает горам, и видит в горах. Горы у него всегда в действии, захватывающем, загадочном, угрожающем.

Объятье в тысячу охватов, Чем обеспечен твой успех? Здоровый глаз за веко спрятав, Над чем смеешься ты, Казбек?

(«Пока мы по Кавказу лазаем...»)

Пастернак и горы по-своему обитовляет, только в составе образа быт получается особенный, циклопический, никак не вмещающийся в рамки домашней обиходности.

Каким-то сном несло оттуда. Как в печку вмазанный казан, Горшком отравленного блюда Внутри дымился Дагестан.

В горах заваривалась каша. За исполином исполин, Один другого злей и краше, Спирали выход из долин.

(«Волны»)

А «музыка» гор? Здесь и слово-то это не подходит. «Обман безмолвья», гулкость ущелий, эхо, уходящее куда-то в пропасть, «орущее» нутро - руда...

Уж замка тень росла из крика Обретших слово, а в горах. Как мамкой пуганный зайка, Мычал и таял Девдорах.

Он их все-таки, восхищаясь, побаивается, этих гор.

Море в принципе из того же ряда стихий. И мы помним, как оно бесновалось в «Теме с вариациями»: «В осатаненьи льющееся пиво // С усов обрывов, мысов, скал и кос...». Но во «Втором рождении» (в «Волнах») оно другое, просторное (но - прибрежное, накатывающееся на берег!) и с каким-то даже признаком идиллии:

Передо мною волны моря. Их много. Им немислим счет. Их тьма. Они шумят в миноре. Прибой, как вафли, их печет.

Весь берег, как скотом, ишмыган. Их тьма, их выгнал небосвод. Он их гуртом пустил на выгон И лег за горкой на живот.

Такое море настраивает на элегический лад, на размышление.

Гуртом, сворачиваясь в трубки, Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки. Испытанного гребешки.

Так начинаются «Волны», а цикл этот, в свою очередь, открывает книгу. В критике было точно отмечено (см.: Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 47-48), что цикл «Волны» «целиком построен как вступление к теме, которое развертывается до тех пор, пока не выясняется, что оно-то, вступление, и есть настоящая тема. В нем поэт говорит о том, что он хочет написать, и само это намерение, обещание превращается в рассказ о нашем мире, уходящем волнами в будущее, недооволенном, таящем в себе какие-то новые возможности и намерения, подобные тем замыслам, которые воодушевляют поэта и которые тоже высказаны лишь наполовину и катятся в будущее. Сама форма вступления здесь оказалась, таким образом, чрезвычайно емкой, содержательной и гармонирует с идеей жизненно-исторического и поэтического развития, лежащей в ее основе». Она как бы непроизвольно, в общем потоке лирического размышления, включает в себя разные сферы жизни, в том числе социально-историческую.

В Грузии, в которой побывал тогда Пастернак, ему открылась «страна, удивительным образом не испытавшая перерыва в своем существовании, страна, еще и теперь оставшаяся на земле и не унесенная в сферу абстракции, страна не-отсроченной краски и ежесуточной действительности, как бы велики ни были ее нынешние лишения» (письмо к П. Яшвили от 30 июля 1932 года). И, конечно, страна поэзии: отсюда идет личная и творческая дружба Пастернака с грузинскими поэтами.

Каждый помнит из Маяковского:

Я знаю:

глупость - эдемы и рай!

Но если

пелось про это, должно быть,

Грузию,

радостный край, подразумевали поэты.

(«Владикавказ - Тифлис»)

Прекрасный лирический взрыв, непреднамеренный, свободный. Однако в системе целого стихотворения, и до и после, он корректируется у Маяковского мыслью, решительно противопоставляющей стройку «грядущего мира Советов» прошлому «старенькой нации, забитой в ущелье в это».

У Пастернака другие акценты. Настоящее неотделимо от прошлого, а все вместе включено в природный контекст, и полярные качества становятся основанием целого:

Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай. Теплицу льдам
возьмем подножьем, И мы получим этот край.

И мы поймем, в сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех и труд,
и долг, и воздух. Чтоб вышел человек, как здесь.

Чтобы, сложившись средь бескормиц, И поражений, и неволь, Он стал образчиком,
оформись Во что-то прочное, как соль.

(«Волны»)

Во «Втором рождении» Кавказ, Грузия дают толчок образу будущего - «страны вне сплетен и клевет».

Социальная современность входит в книгу по нескольким каналам, ищет органического выражения и концентрируется в теме освобождения «женской доли» - освобождения красоты. Любовь, могущественная сила Кавказа и перспектива «строительного плана», воспринятая с нравственной стороны, стремятся обрести лирическое единство, которое открыло бы новую даль и возможность внутреннего обновления. Никогда раньше в лирике Пастернака так не акцентировалась идея

исторического будущего, как во «Втором рождении». Очевидно новое направление лирической мысли - но очевидны и моменты внешних поэтических решений. Есть что-то искусственное (логичное для другой системы - скажем, для того же Маяковского) в надежде поэта на то, что будущее, где «крючья страсти не скрипят», разрешит драматические коллизии любви. Попытка сблизить два полюса, две абсолютных реальности - истории и отдельной судьбы - остается в книге двойственной и незавершенной.

Конечной точкой этого сближения оказывается, в русле темы «женской доли», романтическая готовность поэта «сойти на нет», полностью раствориться в эпохе, освободившей женщину:

И так как с малых детских лет
Я ранен женской долей,
И след поэта - только след
Ее путей, не боле,
И так как я лишь ей задет
И ей у нас раздолье,
То весь я рад сойти на нет
В революционной воле.

(«Осеннюю порою льда...») Мотив, уже опробованный Пастернаком в романтически поставленном сюжете («Повесть», 1929), но в реальном социально-психологическом плане все-таки неожиданный, слишком «интеллигентский» для него (ср. «Дурак, герой, интеллигент...» в поэме «Высокая болезнь»). Лирически он оправдан масштабом и патетикой темы освобождения красоты. Но объективно он вписывается в другой контекст времени - требуемой от личности переделки - и в этом отношении звучит как компромисс и вызов одновременно. В «Волнах» сказано о простоте: «Она всего нужнее людям, // Но сложное понятней им». Объективно порыв Пастернака оказался из разряда того «сложного» по смыслу и способу выражения, которое для современников «понятней» (в определенном ключе), чем высшая естественность «неслыханной простоты». Во «Втором рождении» есть следы «утаек и прикрас», сквозь которые пробивала себе дорогу простота.

За пределами лирики остались трагические размышления Пастернака, связанные с глобальным характером «обличительных крайностей» эпохи, и тем важнее отметить их: идея жизни-сестры подвергалась суровейшему испытанию. В 1932 году, в анкете-автобиографии для издательства «Федерация», приуроченной к 15-летию Октябрьской революции, Пастернак написал: «В революции дорожу больше всего ее нравственным смыслом. Отдаленно сравнил бы его действие с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень. (...) Помнить и не забывать его всегда приходилось самому, - жизнь о нем не напоминала. Так неслыханно сурова она к сотням тысяч и миллионам, так, - сравнительно, мягка к специальностям и именам» (ЦГАЛИ)

Показательна, хотя для кого-то, может быть,

1 Опубликовано в кн.: Лазарь Флейшман. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984. С. 82.

неожиданна эта мысль Пастернака о судьбах «сотен тысяч и миллионов». Проще и привычнее представить его в условиях и проблемах интеллигентской среды, и как-то на второй план отодвигается то, что он автор поэмы «Девятьсот пятый год», включающей «народные» главы, а также стихотворений «Рудник», «Матрос в Москве», «9-е января», «Октябрьская годовщина». Произведения этого ряда, те, что относятся к 1920-м годам («Рудник» и «Матрос в Москве» написаны еще в 1919-м), содержат оттенок заданности, необходимости («эпос внушен временем»). Но «мысль народная» подспудно накапливалась, назревала и на главном направлении лирики

Пастернака, в его обращении к «земле», постоянным, природным основам бытия. А еще важнее - самые драматические ее аспекты связаны с прямыми жизненными фактами. Во время своей второй поездки с бригадой писателей на Урал в 1932 году (первая - в 1931-м), Пастернак наблюдал картины репрессий и массового голода, тогда как сам он, волею судеб, оказался вдруг в разряде «специальностей и имен», к которым жизнь «сравнительно мягка», - это тяжелое сравнение значило для него больше, чем какие бы то ни было слова о близости к народу.

В 30-е годы действительность коснулась Пастернака своими разными сторонами. Он выступал на Первом съезде советских писателей (1934) и Международном конгрессе писателей в защиту культуры в Париже (1935). Он пережил трагическую гибель своих новых друзей, грузинских поэтов Паоло Яшвили и Тициана Табидзе, и еще многое, что позднее назвал «шигалевщиной тридцать седьмого года» («Люди и положения»). Поэзия Пастернака после «Второго рождения» испытала пору затяжного кризиса. Творческая работа переместилась в прозу (во многом потом утраченную) и в область перевода. Поэтический кризис был преодолен уже перед самой войной и в ходе ее, когда начала разворачиваться поздняя лирика Пастернака, набравшая мощную силу в конце 40-х и в 50-е годы.

Впрочем, была кратковременная поэтическая вспышка 1936 года. Тогда-то, в стихотворении «Все наклоненья и залогои...», Пастернак попытался поэтически определить, как и во что трансформировалась для него идея жизни-сестры.

Прекрасно сказано здесь о мировосприятии, выраженном в книге «Сестра моя - жизнь»:

Казалось, альфой и омегой Мы с жизнью на один покров;
И круглый год, в снегу, без снега, Она жила, как alter ego, И я назвал ее сестрой.

Землею был так полон взор мой. Что зацветал, как курослеп С сурепкой мелкой неврасцеп,
И пил корнями жженный, черный, Цикорный сок густого дерна, И только это было формой. И это - лепкою судеб.

Трудно средствами литературоведческой прозы так же точно сказать о полном, поистине «неврасцеп», слиянии предмета и выражения, действительности и образа, когда невозможно да и не нужно определять, что «первее» - мир, породивший небывалое воодушевление поэта, или само воодушевление, по-своему, заново формирующее мир. И другое дело, что в контексте стихотворения «и только это» несет самокритичный оттенок известной ограниченности, теперь признаваемой поэтом.

«С тех пор все изменилось в корне, // Мир стал невиданно широк», - пишет далее Пастернак. Жизнь отделялась от слова со значением полного родства (alter ego, сестра), не умещалась и обесценивалась в нем, переставала быть слитным понятием-образом. «Пепел рухнувших планет» (новое измерение мира) и порождаемые им «скрипичные каприччо» искусства сохраняли связь больше на внешнем, профессионально-художническом уровне «мастерства»: «Талантов много, духу нет». Возникла нужда в новом слове, новом «ядре», посредством которого восстановилась бы связь с миром, исполненным небывалых потрясений, и получила бы оправдание по-новому, исторически акцентируемая судьба Поэта.

Тебя пилили на поленья В года, когда в огне невзгод В золе народонаселенья
Оплавилось ядро: народ.

Не выставляй ему отметок. Растроганности грош цена. Грозой пади в объяття веток.
Дождем обдай его до дна.

Не умиляйся, - не подтянем. Сгинь без вести, вернись без сил, И по репьям и по
плутаньям Пойдем, кого ты посетил.

Пастернак не включил эти стихи в свое основное собрание. Тема народа в развернутом, «названном» виде не вошла в его лирику, и само прямое обращение к ней в условиях 30-х годов, даже закрепленное в таких сильных стихах, еще

не есть свидетельство ее органичности. Органичнее и безусловнее для Пастернака внутренняя трансформация и дальнейшее углубление лирического «я» за счет незримого, но прочного включения народа в разряд краеугольных основ целого бытия, поэтическим аналогом которого и является самосознание художника, его внутренний мир. Лучше всего сказал об этом Пастернак в том же 1936 году, в письме к Тициану Табидзе от 8 апреля: «Забирайте глубже земляным буравом без страха и пощады, но в себя, в себя. И если Вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать». Поздняя лирика Пастернака, во всяком случае одно из главных ее направлений, пойдет по этому пути.

Сестра моя - жизнь... Поздний Пастернак уже не скажет так. Но в ряду основополагающих категорий его философско-поэтического сознания в качестве центральной и всеобъемлющей останется - жизнь. Жизнь в единстве субъективно-неповторимого и общечеловеческого, жизнь наличная, реально существующая, в противовес абстрациям и гаданиям («человек рождается жить, а не готовиться к жизни»). Не сестра, а высший дар, вызывающий к ответному нравственному действию. Так продолжится, обновившись, центральная идея Пастернака, получившая в поздней лирике полновесное и тоже обновившееся поэтическое воплощение.

Но сначала о поэмах 20-х годов, произведениях эпических. Первая из них - «Высокая болезнь» - по времени примыкает к «Темам и вариациям», а последняя - роман в стихах «Спектор-ский» - завершалась непосредственно перед «Вторым рождением» и во многих отношениях предваряла его.

«ЗАПИСЬ со многих концов

РАЗОМ»

Принципы поэтического повествования

реди многих версий, сопровождавших

Пастернака, была устойчивая версия о его

mSM глухоте к истории. Он-де слышал, как трава растет (это он на самом деле слышал), но он не слышал времени, не понимал его. Исключение - поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», приблизившие его к Маяковскому. Пастернак сближения с Маяковским не принимал и даже, вопреки некоторым фактам, ссылался на то, что Маяковский поэм его не любил, а любил «Поверх барьеров» и «Сестру мою - жизнь». Тем самым как бы давался лишний шанс в пользу упомянутой версии: и Маяковский, оказывается, считал исторические поэмы не делом Пастернака. Кроме того, Пастернак, не раз протестовавший против преувеличения его роли в поэзии и шума вокруг его имени, сам в какой-то мере противодействовал рассмотрению его творчества в широком общественно-историческом аспекте. Особую Роль здесь сыграло и то, что его «тихая» (по слову Н. Асеева) философия, не претендовавшая



на переворот в умах, была отлична от той, которая резко заявила себя в поэзии 20-х годов. Однако в этой «философии тихой», наряду с другими ее составными, очевидна мысль историческая и остро современная. Пастернака глубоко волнует вопрос о личности в ее взаимоотношениях с историей, о судьбе личности в революционную эпоху. «Высокая болезнь» (1923, концовка 1928), «Лейтенант Шмидт» (1926-1927), «Спекторский» (1925-1930) знаменуют последовательные этапы в постановке этого вопроса и раскрывают разные его грани. Роман в стихах «Спекторский» стоит в этом

ряду как произведение наиболее сложное и во многих отношениях итоговое для всего пути Пастернака 20-х годов.

Философско-историческая мысль Пастернака конфликтна в самой основе, и она неотделима от мысли эстетической, от его взгляда на феномен искусства.

Искусство, писал Пастернак в «Охранной грамоте», «интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается,- больше человека». Человек в искусстве (образ человека) выражает сокровенную сущность жизни, художник общается с людьми, воспринимающими его искусство, посредством вскрытия глубинных и вечных (без кавычек) основ бытия. Пастернак опасался, что «прикладная широта», предпочтение временных, злободневных интересов может увести художника с его пути. В категорически подчеркнутом виде это выражено в такой неожиданной формуле: «Чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть» («Охранная грамота»). Конкретнее о том же - в статье о Шопене: «Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурой, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одинокый род существования». Искусство не устанавливает, а стирает исторические перегородки, «лирическая истина» (в широком смысле) - это образ целого человечества, сложившегося из поколений.

Значит ли это, что искусство отворачивается от истории как процесса, всецело оставляет историю героям, людям действенного, практического взгляда на жизнь? Нет, не значит, хотя момент определенного разведения искусства и истории у Пастернака налицо. «...Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью», - сказано в «Охранной грамоте». Идея долга, ответственности перед историей безусловно близка Пастернаку,- только в искусстве она осуществляется по-своему. «Начало гениальности, подготавливавшее нашу революцию как явление нравственно-национальное... было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом...» («Поездка в армию»). В собственной «Сестре моей - жизни» Пастернак видел внутреннее созвучие революционной эпохе. Действует принцип внутренней аналогии, для зрелого Пастернака - обязательно под знаком нравственного содержания. Искусство и история говорят на разных языках, но могут идти в одном направлении и иметь сходные дальние цели. Гармонии здесь нет - есть сложное, противоречивое, драматическое взаимодействие.

В поэме «Высокая болезнь» центральный образ как бы расходится кругами, расширяя и обогащая свое содержание.

Прежде всего «высокая болезнь» - это искусство, лирика («песнь»), и контакт искусства с историей не прямой, а по касательной. У искусства свои цели, в том числе и такие, которые по счету большой истории кажутся случайными, периферийными, неважными. В контексте поэмы это не столько возвышает искусство, сколько подвергает его сомнению: стихи, даже «вымощенные благими намерениями», - стыдное ничто по сравнению с грозными и трагическими событиями переломной эпохи.

Одновременно (круг расширяется) «высокая болезнь» - это духовный облик близкой поэту среды, судьба которой представлена в поэме с предельным драматизмом и чувством кровной принадлежности к ней самого поэта:

Мы были музыкой во льду. Я говорю про всю среду, С которой я имел в виду Сойти со сцены, и сойду. Здесь места нет стыду.

Это не итог. «Но я видал девятый съезд // Советов». В поэму вступают прямые деятели революции, герои. Вступают как отрицание «высокой болезни» - «по партитуре, напролом». И - в тревожном, суровом, сбивчивом диалоге с эпохой возникает переключка (не только спор) двух крайностей, двух полюсов. Тема «высокой болезни», казалось бы исчерпавшая себя, воскресает в концовке на новом витке, в новом объеме: «высокая болезнь» - это «горячка гения», равно художника и героя; то, что в начале поэмы отдано человеку искусства и его среде, в конце с удвоенной силой звучит в образе героя истории, Ленина:

Столетний завистью завистлив, Ревним их ревностью одной, Он управлял течением мыслей И только потому - страной.

(Ср.: «Мы были музыкою мысли...»). Творец и герой именно в Ленине обрели единство.

«Высокая болезнь» была «пикетом в эпос». На лирической основе Пастернак разворачивает эскизную, но подвижную и широкую картину, трагедийный характер которой во многом обусловлен мыслью о повторяемости исторических ситуаций, «века связующих тягот», но больше, конечно, - острым ощущением реальных противоречий истории, творимой на глазах. На всем протяжении 20-х годов Пастернак возвращается к этой картине, разрабатывает ее и конкретизирует - в разной тональности, под тем или иным углом.

Очень важно понять, с какой стороны подходит Пастернак к истории как к эпической теме. Маяковский в своих поздних поэмах, разворачивая историческое полотно, не строит психологического сюжета. Само время, история становится его героем. Персонажи заранее примеряются к этому эпическому образу, и лирический герой, выступая в качестве сюжетного лица, раскрывается прежде всего тоже как носитель социально-исторической идеи. Не случайно именно «личные» 'лавы в поэме «Хорошо!» (13-я, 14-я) завершаются знаменитыми поэтическими формулами советского патриотизма. Маяковский теперь создает искусство «государственное» - по духу и целям. Он видит историю в главных направлениях и ключевых моментах, в заведомо проясненном виде. Он всех оценивает по их отношению именно к этим моментам («да» или «нет», сказанное революции). Промежуточные положения и случайности, сложные психологические коллизии в счет не берутся. Пастернак идет другим путем - воссоздает поток жизни, запутанный, многоликий, с массой случайностей. Его влечет гуща жизни, где и сама общая тенденция времени дана как бы в раскачке, следствием чего является масса открытых, незавершенных ситуаций. Зачин «Высокой болезни» является в этом отношении программным - он обнажает сам принцип эпического в понимании Пастернака:

Мелькает движущийся ребус, Идет осада, идут дни. Проходят месяцы и лета. В одни прекрасный день пикеты, Сбиваясь с ног от беготни. Приносят весть: сдается крепость. Не верят, верят, жгут огни, Взрывают своды, ищут входа. Выходят, входят,- идут дни, Проходят месяцы и годы. Проходят годы,- всё - в тени. Рождается троянский эпос. Не верят, верят, жгут огни. Нетерпеливо ждут развода, Слабеют, слепнут,- идут дни. И в крепости крошатся своды.

Пожалуй, только в поэме «Девятьсот пятый год» (1925-1926) Пастернак немного (весьма относительно) приближается к Маяковскому - именно тем, что дает хронику исторических событий. Прямого сходства, конечно, нет. Пастернак не берется решительно и прямо, в последних категориях, судить об эпохе в целом. Поэтическое «я» поэмы - скорее наблюдатель, даже фиксатор («Это было при нас...»), оно остается в тени, без того слияния с изображаемым, которое отличает Маяковского. В «Лейтенанте Шмидте» нарисована судьба прямого участника революции. Но момент неожиданности, случайности здесь очень важен: волна революции обрушилась на

героя, захлестнула его, чтобы вознести. А в «Спекторском» Пастернак намеренно уходит от изображения масштабных событий - сюжет романа строится чуть ли не на приключенческой основе.

Принцип случайности, ее силы буквально заявлен в «Спекторском». Случайно (об этом говорится во вступлении) возник у автора сам замысел произведения (на деле, в реальной творческой истории было совсем не так). Случайностями, неожиданными встречами и непредвиденными расставаниями заполнен сюжет. Единой сюжетной линии нет, читателю нелегко разобраться, что к чему. Да что читателю - со «Спекторским» произошел казус в литературоведении, для науки явно недопустимый и стыдный. Появился ряд работ, авторы которых, претендуя на раскрытие смысла произведения, не смогли прочесть его сюжет, перепутали героинь, свели их в одно лицо - Ольгу Бухтееву, Марию Ильину и символический образ девочки из чулана, продолженный в образе «женщины в черкеске» - героини гражданской войны. Положим даже, что в чем-то здесь «виноват» Пастернак: стилистически «Спекторский» действительно очень сложен. Но прерывистая событийная канва романа конечно же «читается», и героини не то что «узнаваемы» - в пределах и логике пастернаковской системы Ольга и Мария на удивление индивидуальны, характерны. Повествование начинается с весны 1913 года (первая глава), но тут же отводится назад - следует изображение встречи Нового, 1913-го, года и романа Спекторского с Ольгой Бухтеевой (вторая глава). В третьей - седьмой главах снова весна и лето 1913 года, но Ольги здесь уже нет - здесь приезд сестры Спекторского Наташи, случайная встреча героя с Бальцем, знакомство и роман с Марией Ильиной, прервавшийся также самым неожиданным образом. В восьмой и девятой главах - уже 1919 год. Завершается все новой встречей Спекторского с Ольгой, решительно непохожей на ту Ольгу, что была в начале романа. Финал к тому же намеренно оборван («Пока я спал, обоих след простыл»). Примыкает к «Спекторскому» прозаическая «Повесть» (1929), она отчасти заполняет временной пробел между 1913 и 1919 годами, но дает не так уж много для прояснения сюжетных узлов стихотворного романа. В основном здесь повествуется о событиях, пережитых Спекторским летом 1914 года, событиях с новыми героинями - миссис Арильд и Сашкой. Ольга и Мария лишь упоминаются.

Незавершенность и прерывистость сюжетных коллизий, резкие метаморфозы, случившиеся с отдельными героями, - все это в «Спекторском» имеет свой смысл. Вспомним, как Белинский оправдывал «незавершенность» «Онегина»: «Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе...». Конечно, эта характеристика неприменима к «Спекторскому» впрямую, но роман Пастернака дает повод вспомнить эти слова: незавершенными в нем предстают не только судьбы конкретных героев - незавершенной рисуется сама эпоха перелома; в сюжетном построении «Спекторского» заключена мысль историческая, больше того - определенная философия истории.

Задачу своего романа Пастернак видел в том, чтобы «изобразить перелом очевидности, дать общую сводную картину времени, естественную историю быта». Отметим: времени, то есть эпохи в целом - и быта. Их нерасторжимость, драматическое взаимопроникновение - принципиальны для Пастернака. Маяковский периода революции яростно воевал с бытом - не только с бытом мещански-заскорузлым, а с бытом вообще. Пастернак понимает быт как кристаллизацию истории, необходимое и естественное выражение ее, охватывающее всех и каждого. Переломный характер эпохи он больше распознает как раз в частном, мгновенном. «Были здесь ворота...» - эти слова из пушкинского «Медного всадника», воскрешающие в памяти образ

бедного Евгения, стояли эпиграфом к «Спекторскому» в первых изданиях. В письме к Горькому от 23 ноября 1927 года по поводу первой книги «Жизни Клима Самгина» Пастернак особо подчеркивает мастерство Горького в показе «толпящихся подробностей», говорит о «существовании истории, заключающемся в химическом перерождении каждого се мига». Быт не просто отражает - он содержит в себе историю, живую, а не умозрительную, в индивидуальных лицах и судьбах.

Революция - прорыв постепенности, это Пастернак прекрасно понимал. «Все они (революции.- В. А.) - исторические исключительности или чрезвычайности, редкие в летописях человечества и требующие от него столько предельных и сокрушительных сил, что они не могут повторяться часто* («Сестра моя - жизнь»). В знаменитом вступлении к поэме «Девятьсот пятый год» он сближает революцию с творчеством, видит в ней взрыв вдохновения, есть здесь даже момент самоотверженного романтического максимализма:

Жанна д'Арк из сибирских колодниц, Каторжанка в вождях, ты из тех, Что бросались в житейский колодец. Не успев соразмерить разбег.

И в блуждании хлопьев кутежных Тот же гордый, уклончивый жест: Как собой недовольный художник. Отстраняешься ты от торжеств.

Как поэт, отпылав и отдумав, Ты рассеянья ищешь в ходьбе. Ты бежишь не одних толстосумов: Все ничтожное мерзко тебе.

И в «Спекторском» есть похожий образ: девочка - заря - вьюга - революция в восьмой главе. В структуру этого развернутого, многопланового образа вписана символическая история некой девочки, вырвавшейся из неволи и ставшей героиней гражданской войны.

Вдруг крик какой-то девочки в чулане. Дверь вдребезги, движенье, слезы, звон, И двор в дыму подавленных желаний, В босых ступнях несущихся знамен.

И та, что в фартук зарывала, мучась. Дремучий стыд, теперь, осатанев, Летит в пролом открытых преимуществ На гребне бесконечных степеней.

Пред ней, за ней, обходом в тыл и с флангов, Курясь ползла гражданская война, И ты б узнал в наезднице беглянку. Что бросилась из твоего окна.

По всей земле осипшим морем грусти. Дымясь, гремел и стлался слух о ней, Марусе тихих русских захолустий. Поколебавшей землю в десять дней.

Но есть во всем этом и другая сторона. Грозная и «всегда короткая» революционная пора, при всей своей чрезвычайности, в то же время лишь часть единого процесса; как любая другая часть, она сложно перемешивает в себе прошлое, настоящее и будущее. Для Пастернака новая эпоха не абсолютное «наоборот» по отношению к предшествующему (взгляд Маяковского), а стык, переплетение, напластование разных тенденций и возможностей - не светлый день, а тревожный рассвет. В том же вступлении к «Девятьсот пятому году»:

В нашу прозу с ее безобразьем С октября забредает зима. Небеса опускаются наземь, Точно занавеса бахромы.

Еще спутан и свеж первопуток. Еще чуток и жуток, как весть. В неземной новизне этих суток. Революция, вся ты, как есть.

В «Спекторском» преобладает такая же неустойчивая погода: основные события падают на переходные сроки - весну 1913 и осень 1919 года, а летние грозы шестой главы вписаны в мотив сокрушительного ремонта, который дан в поэтике батального жанра и знаменует конец устоявшегося быта, открытие неведомых перспектив.

«По погоде» и персонажи. Девочка-заря - это символ, фокус, императив. Реальные персонажи, участвующие в сюжетных положениях, нарисованы по-другому. Люди по-разному попадают в водоворот событий - «не успев соразмерить разбег» или вовсе без разбега, не по собственной воле. И «да» революции говорят каждый по-своему.

«Бытовая причудливость революции» (слова из «Повести») по-разному отразилась в Ольге и Сашке Бальце, в Наташе и судьбе двух братьев по фамилии Лемох (фамилию узнаем из «Повести»).

Такой взгляд на революцию, как на явление громадное и органическое (подобное смене времен года), но вместе с тем сложное, переходное, чреватое неожиданными возможностями, роднит Пастернака скорее с Блоком, который в статье «Интеллигенция и революция» писал: «Она сродни природе. [...] Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но [...] гул этот все равно всегда - о великом*. В мельканиях судеб, в метаморфозах быта и самого человека Пастернак видит отражение и действие большой истории. «Правда не прямых судеб» - так формулирует он свой принцип показа истории. Под знаком этого принципа решает Пастернак проблему характера в «Лейтенанте Шмидте» и «Спекторском».

В первой русской революции Пастернак разглядел человеческую судьбу, близкую его понятиям, по-своему «непрямую», но по-своему же целостную в своей завершенности.

Шмидт в его поэме становится героем, но становится в какой-то мере поневоле - не так, как он предполагал. Он противится мятежу, убежденный заранее в поражении и видя в мятеже неразумную силу, и лишь голос чести и возмущение известием о готовящемся разоружении флота (в поэме - мгновенный взрыв ярости Шмидта) заставляют его встать во главе восставших. Мотив жертвенности сопутствует Шмидту и в силе его, и в слабости. Марина Цветаева, прочитав поэму, отказала Шмидту в масштабе трагического героя: благородный и трогательный, но безнадежный. Пастернак подходил к делу «без романтики и реалистически»: работая на документальной основе, он дорожил как раз бытовыми и психологическими подробностями, живыми и противоречивыми. И если даже как художник он действительно оказался в плену «верности подлиннику», выбор его и метод продуманны в аспекте общей идеи.

В конце Шмидт «радуется избранью» и убежден, что поступок его - преддверие будущего. Однако и в финале, в заключительной речи героя на суде, звучит мотив, исполненный большого внутреннего драматизма и выходящий далеко за пределы осознания отдельной, пусть даже собственной, судьбы.

«Напрасно в годы хаоса Искать конца благого. Одним карать и каяться. Другим - кончать Голгофой.

Как вы, я - часть великого Перемещенья сроков, И я приму ваш приговор Без гнева и упрека.

Наверно, вы не дрогнете, Сметая человека Что ж, мученики догмата. Вы тоже - жертвы века.

Я тридцать лет вынашивал Любовь к родному краю, И снисхожденья вашего Не жду и не теряю...»

Как было бы проще - «не жду и не желаю». Только в данном контексте это прозвучало бы пародийно. Властная сила истории распространяется на всех - на людей разных взглядов и положений. «Жертвы века» и «часть великого перемещенья сроков» сближены в исходном значении и разнятся мерой осознания (самосознания). И для судей Шмидта (как для Пилата, судьи Христа) оставлена возможность не просто «карать», но «карать и каяться». Шмидта «выбрала» история, сила обстоятельств: «Я был из ряда выделен // Волной самой стихии». Но и он сделал выбор - силой нравственного чувства: «Не встать со всею родиной // Мне было б тяжелее...». Сознание исторической значимости свершившегося неотделимо от чувства нравственного самосознания и удовлетворения.

Жребий завиден. Я жил и отдал Душу свою за други своя.

В «Лейтенанте Шмидте» Пастернак дал реальное историческое лицо, уже овеванное легендой. «Спекторского» он писал в трудных поисках и сомнениях, обращенных на собственную судьбу и судьбу целого поколения кровной для него среды. Первые подступы к роману относятся еще к 1922 году - «Три главы из повести», написанные прозой. Работу над стихотворным романом Пастернак начал в январе 1925 года, то есть тоже до «Девятьсот пятого года» и «Лейтенанта Шмидта». А завершался «Спекторский» в конце 20-х годов, когда интеллигенция переживала процесс идеологической «переделки», изобиловавший крайностями и догматическими, рапповского толка, решениями. Это бесспорно наложило отпечаток на роман.

Содержание «Спекторского» многослойно, и слои, грубо говоря, отлагались в романе последовательно, друг за другом, в процессе длительной истории его создания.

«Спекторский» был начат в субъективно-биографическом роде. В письме к П. Н. Медведеву от 6 ноября 1929 года Пастернак вспоминал: «Когда пять лет назад я принялся за нее (вещь.- В. А.), я назвал ее романом в стихах. Я глядел не только назад, но и вперед. Я ждал каких-то бытовых и общественных превращений, в результате которых была бы восстановлена возможность индивидуальной повести, то есть фабулы об отдельных лицах, репрезентативно примерной и всякому понятной в ее личной узости, а не прикладной широте». В процессе работы над романом, неизбежно расширявшей первоначальный замысел, Пастернак настаивал на своем неизменном творческом принципе: идти к выражению времени от частного, индивидуального. В ответе на анкету «Наши современные писатели о классиках» (1927) он выразил этот принцип так: «Возможности художественного метода не черпаются никогда из изучения современности. Каждый из нас связан с нею функционально. Эту зависимость можно было бы найти и через разложение современности, но вместо того, чтобы путем поименного перечисления всего живущего человечества наткнуться, между прочим, и на себя,- легче и разумнее строить начиная с себя» («На литературном посту», 1927, № 5-6. С. 62).

Современность, однако, вторгалась в творчество Пастернака и другими путями, не только через личный опыт. Субъективно-биографическое повествование в условиях второй половины 20-х годов не только новому читателю, но и самому автору могло показаться чем-то не тем, не главным. Артистическое мировосприятие, наиболее полно выраженное в «Сестре моей - жизни», даже людьми доброжелательными расценивалось подчас как гениальное чудачество, далекое от насущных жизненных проблем. В поэме «Девятьсот пятый год» был осуществлен «переход от лирики к эпосу», осуществлен на путях исторической хроники, не удовлетворившей самого Пастернака, но потребовавшей от него максимально возможной объективности. В «Девятьсот пятом годе» и «Лейтенанте Шмидте» Пастернак как раз «изучает», не современность, правда,- уже историю,- но обращение к историческому эпосу наложило отпечаток и на «Спекторского», в романе раздвинулись рамки социально-исторического показа. Мало сказать, что создавался активный исторический фон для центрального героя, продолжавшего оставаться «отдельным лицом»,- фон этот составлялся из ситуаций и фигур, имеющих самостоятельное значение, требовавших объективного авторского проникновения, и сам Спекторский становился героем в определенном смысле историческим.

Здесь необходимо пояснение. «Спекторский» лишь относительно, в силу специфики материала, мыслился как произведение «о судьбах интеллигенции». И уж конечно Пастернак не видел в своем герое типичного интеллигента. Такое понятие - типичный интеллигент - если и существовало для него, то в значении негативном, применительно к «людям фиктивных репутаций», вне органического жизненного и творческого на-

чала. «Сколько кругом ложных карьер, ложных репутаций, ложных притязаний!» - читаем в письме к П. Н. Медведеву от 30 декабря 1929 года. «Спекторский» до конца писался под знаком вопроса о «возможности индивидуальной повести», но эта повесть соизмерялась с эпохой. В широком историческом плане она воскрешала проблематику «Медного всадника», в узком, характерном - раскрывала склад личности, которая «отпадала» от истории, а по-своему и от интеллигентской, на глазах меняющейся, среды.

И наконец, третий слой содержания романа. С введением в роман Марии Ильиной (подробнее об этом потом) сокровенная идея, трактующая сложную связь искусства с эпохой, получила (в образе Марии) объективированное выражение, что опять-таки отразилось на характере центрального героя и на оценке его автором.

Пастернак понимал, что наступило время жестких и прямолинейных определений человека. Человек обставлен массой причин, познается через эти причины и мыслится не сам по себе, а как производное, сумма следствий. Среди этих причин первое место отводилось причинам социально-историческим. Чувство зависимости человека от общего положения дел обострилось до предела, до крайних точек. На одном полюсе - добровольное растворение личности в односторонне понятой общественной необходимости, когда личность сама согласна низвести себя до роли функции; на другом - зависимость осознается как зависимость роковая, личность способна увидеть в современности своего врага. В обоих случаях историческая суть времени может быть фетишизирована, обожествлена.

Пастернак не был поэтом крайних суждений, но и всего лишь находясь между отмеченными крайностями, он испытывал их воздействие.

Ход событий во второй половине 20-х годов предъявил поэзии новые требования, и, в частности, эмоционально-природное начало (как критерий жизни) не только подверглось жесткому испытанию - оно практически «отменялось». В начале революционной эпохи оно в разных проявлениях входило в общую атмосферу возбуждения и освобождения. Теперь поэтический герой испытывался под знаком требовательного вопроса: как надо? - для революции, для государства. В середине 20-х годов эти понятия - революция и государство - уже тождественные. Используя образы «Медного всадника» (переключка с ним не случайно возникает в тогдашней поэзии), можно сказать, что наступил момент, когда Петр - бунтарь и сокрушитель основ - стал превращаться в монумент, символ неукоснительной государственной необходимости. И признать, принять ее тогда для многих значило ломать себя, «переделывать» и «перевоспитывать», искренне или в каких-то вполне определенных соображениях. Сегодня как факт исторического самосознания (одного из вариантов его) воспринимаются, скажем, известные, печальной памяти декларации В. Луговского конца 20-х годов:

Заря поднимает гребни розовые
И медленно расчесывает облачные косы.
Трое приятелей разговор вели.
Но я обходил вопросы.
Жизнь моя, товарищи, питается работой.
Дайте мне дело пожестче и бессонней.
Что-нибудь кроме душевных абортков -
Мужское дело, четкого фасона.
Честное слово, кругом весна,
Мозг работает, тело годно,-
- Шестнадцать часов для труда!

Восемь для сна! Ноль - свободных! Хочу позабыть свое имя и званье, На номер, на литер, на кличку сменять...

(«Утро республик»)

У Пастернака в «Лейтенанте Шмидте» и в «Спекторском» исходной точкой тоже является сознание безусловной зависимости человека от хода истории. Но в другой тональности, с другими знаками. Сила исторических обстоятельств определила жертвенную и героическую судьбу Шмидта. В «Спекторском» идея подчиненности человека в эпоху потрясений сформулирована подчеркнута, резко.

Дырявя даль, и тут летали ядра. Затем что воздух родины заклят, И половина края - люди кадра, И погибать без торгу - их уклад.

В конкретном значении «люди кадра» - военные, люди, призванные к несению службы. Отношение к ним героя Пастернака - двоякое.

что особенно чувствуется в «Повести». Он свободнее, чем они, и «погибать без торгу» в общем-то не согласен. Но есть у него к ним и своеобразная зависть - зависть к «простоте» и определенности их положения. (В судьбе лейтенанта Шмидта, как уже отмечалось, именно то, что он «человек кадра», сыграло в конечном счете определяющую роль.)

Однако можно сказать, что в контексте романа «люди кадра» - не только собственно военные. «Призваны» эпохой, исторической неизбежностью - в широком смысле - не одни они. Большинство персонажей по-своему - тоже «люди кадра», действительность управляет ими, и их идеи и биографии могут изменяться самым решительным образом. Ольга, к удивлению читателей, становится активной революционеркой (и в прямом смысле - «человеком кадра»), а с Наташи, наоборот, если судить по «Повести», ее революционность скоро сойдет. Они как бы поменяются местами, и причина опять-таки - в непредвиденности многих поворотов самой жизни. Наташа принадлежала к тем «светлым личностям», которые в 1913 году «знали, что революция будет еще раз», но судили о ней с наивной, книжной заданностью. «В силу самообмана, прости-тельного и в наши дни, они представляли себе, что она пойдет как временно однажды снятая и вдруг опять возобновляемая драма с твердыми актерскими штатами, то есть с ними со всеми на старых ролях» («Повесть»). Случилось же все далеко не по-заданному. Это особенно дает себя знать в истории братьев Лемох.

Впервые с братьями Спекторский встретился в 1913 году у Бальца. Они показались ему любопытными, уверенный старший - и второй, «робкий гимназистик», которого старший «сдуру взял сюда» и который из темного угла напряженно следил за собравшимися. Спекторский тогда составил о них свое мнение.

Он наблюдал их, трогаясь игрой Двух крайностей, но из того же теста. Во младшем крылся будущий герой. А старший был мягежник. то есть деспот.

И вот финал - уже в 1919 году (опустим детали из «Повести»). Братья разошлись по разным лагерям, и судьба младшего (проста ли судьба «человека кадра»?) оказалась трагической, несправедливо жестокой.

То были дни как раз таких коллизий. Один был учредилец, другой - Красногвардеец первых тех дивизий, Что бились под Сарептой и Уфой.

Он был погублен чьею-то услугой. Тут чей-то замешался произвол. И кто-то вроде рока, вроде друга Его под пулю чешскую подвел...

«Вроде рока, вроде друга...» - эта фраза не впервые встречается в романе. «На что-то вроде рока, вроде друга» нарвался раньше Спекторский, встретившись с Бальцем.

Сашка Бальц, как и братья Лемох, присутствует в самых ранних набросках к «Спекторскому» - в «Трех главах из повести» («Московский понедельник». 1922, 12 июня) - только там будущий Бальц зовется по-другому: Шютц. Наиболее полно образ

Бальца дан в журнальной публикации пятой главы стихотворного романа («Красная новь», 1928, № 1); потом эта глава была написана заново. В этих вариантах Бальц -

«престранный тип с душой о паре доньев»: он «отпрыск богачей» - и играет в революцию. В окончательном тексте прямое указание на богатство Бальца снято, и образ от этого стал яснее, утратил «странность», экзотичность. «Мастак по части записного словоблудья». Бальц как раз - мнимая индивидуальность, лезущая в герои. Весь в заемных идеях, безликость под личиной, он контрастирует со Спекторским, внутренне богатым, но силой обстоятельств превращенным в негероя. Здесь разные виды зависимости, и это еще раз подтверждает сложность общей исторической картины.

Спекторский, если судить по фактам его конкретной биографии, даже откровеннее, чем другие, вышиблен из колеи и подвержен действию случайности. «Я б за героя не дал ничего», - заявляет автор, и умаление Спекторского упорно проводится в романе. О намеренности этого умаления, помимо неоднократных уничижительных характеристик, свидетельствует и то, что в окончательном тексте опущены или сокращены места, где герой показан как творческая личность. Но ведь Спекторский - любимый герой Пастернака, да и списан он во многом с него самого. Причины такого отношения к герою далеко не однозначны. О причинах творческих и субъективных - о борьбе в самосознании Пастернака - еще придется подробно говорить. Пока что Спекторский важен нам в охвате общей исторической картины. Чем «порабощенней и мертвей» Спекторский (как раз с учетом, что он любимый герой), тем очевиднее и драматичнее авторская мысль о том, что эпохе исторического переворота недосуг заниматься каждой отдельной единицей. Претензии отдельного лица и самому автору кажутся сомнительными, и он как бы предает героя во имя «шири» целой эпохи.

Поэзия, не поступайся ширию. Храни живую точность: точность тайн. Не занимайся точками в пунктире И зерен в мере хлеба не считай!

Недоуменьем меди орудийной Стесни дыханье и спроси тещу: Неужто, жив в охвате той картины, Он верит в быль отдельного лица?

Но занимается Пастернак в конце концов этим самым «отдельным лицом». Оно взято из родной ему среды, и оно брошено в гущу суровых событий, перевернувших слишком многие привычные представления. Оценки романа самим Пастернаком демонстрируют остроту и неоднозначность его общей коллизии. В письме к Цветаевой от 20 апреля 1926 года Пастернак, имея в виду работу над «Спекторским», писал «о про-долженьи усилий, направленных на то, чтобы вернуть истории поколение, видимо отпавшее от нее и в котором находимся я и ты...». В письме к П. Н. Медведеву от 28 ноября 1929 года та же мысль, но с другим акцентом - «как восстает время на человека и обгоняет его». И, наконец, 20 октября 1930 года в письме к О. М. Фрейден-берг: «Написал я своего Медного всадника, Оля,- скромного, серого, но цельного и, кажется, настоящего».

Начало «не календарного, настоящего двадцатого века» Пастернак, как позже Ахматова, которой принадлежат эти слова, ведет от 1914 года. В «Повести» рассказ о событиях того года завершен решительным суждением: «Так передвигались люди тем последним по счету летом, когда еще жизнь по видимости обращалась к отдельным и любить что бы то ни было на свете было легче и свойственнее, чем ненавидеть». Сказано ясно. Эпоха неотвратимо ограничивает субъективную свободу отдельной личности, но этому суровому диктату противопоставлена все та же личность с ее принципом не ненависти, а любви. Противоречие? Конечно, противоречие, только не исключительно пастернаковское, хотя им и переживаемое по-особому. Проще ли часть по сравнению с целым только оттого, что она часть? Для Пастернака - нет. Целую эпоху можно охватить единой мыслью, но даже очевидность общей тенденции

времени не есть очевидность отдельных жизней и эпизодов. Литература 20-х годов буквально билась над этой проблемой. Появилось немало произведений о противоречивом пути интеллигента в революции (Пастернак выделял К. Федина и Б. Пильняка), с тем же вопросом: ненависть или любовь? Более того, открываются сложные коллизии и в судьбах людей из «низов» (Опанас у Багрицкого, Пухов у Платонова). Так что Пастернак, при всей его особости, не был здесь одинок.

А кроме того, было бы ошибкой утверждать, будто Пастернак видит в истории лишь неумолимую, перемалывающую силу. И Спекторский выражает Пастернака не только в потерянности и осознанной несвободе. Время у Пастернака определяет судьбу личности, ставит ее в зависимое положение, но этим не исчерпывается их взаимосвязь. Переходная эпоха способствует и проявлению личности - в добром или дурном, в большом или малом,- она устраивает испытание человеку, обнажает его суть.

Главным критерием для Пастернака остается внутренняя однородность жизни, ее незыблемые нравственные и творческие устои, ее вечное, неразделимое чудо. Человек может сделать самый революционный, в идейном смысле, выбор, но если он при этом перестал удивляться миру и на все готов навесить ярлык,- такой человек для Пастернака узок, а в перспективе, очень возможно, деспот. В момент революционного переворота Пастернак написал книгу «Сестра моя -жизнь», может быть, самую щедрую и раскованную из своих книг. Он дышал воздухом обновления и ждал, что «светлые столбы тайных нравственных залеганий» «вырвутся из-под земли наружу». В «Лейтенанте Шмидте» он показал, как революция выделила человека и сделала его героем. В «Спекторском» звучат прочувствованные слова о революции, о «Марусе тихих русских захолустий», восставшей из неволи и «поколебавшей землю в десять дней». Но герою романа - и вместе с ним автору - явно неуютно и тяжело среди людей типа Бальца или Ольги (в финале), как и среди всех тех, кто «ширь» революции сводит к графе допросного протокола (мотив в восьмой главе).

Ольга в последней сцене со Спекторским держит себя как непререкаемый судья, с высокомерной гордостью и презрительной снисходительностью.

Мне бросилось в глаза, с какой фриволью. Невольный вздрог улыбкой погаси. Она шутя обдернула револьвер И в этом жесте выразилась вся.

Как явственной, чем полный вздох двурядки, Вздохнул у локтя кожаный рукав, А взгляд, косой, лукавый взгляд бурятки. Сказал без слов: «Мой друг, как ты плюгав!»

Наивное самоупоение? Ольга не так проста. В ее высокомерии, в этой позе превосходства есть и нечто преувеличенное, нарочитое, за чем она скрывает свою неловкость. Она судит Спекторского, она хочет обязательно «добить» его - еще и потому, что помнит себя прежнюю, без револьвера, за которую теперь ей стыдно.

«Вы вспомнили рождественских застольцев?... Изламываясь радугой стыда. Гремел вопрос - Я дочь народовольцев. Вы этого не поняли тогда?*

Нет, Спекторский этого тогда не понял. Не понял этого - и не мог понять - вместе с ним и читатель. В давнем новогоднем романе Спекторского и Ольги была своя сложность, они и тогда были разные, но разные по-другому. Он - «ребенок годовалый за полную неопытностью чувств», она - зреее и старше в любви, и она тогда (про себя) судила о их связи с горькой и ему незнакомой трезвостью.

«О мальчик мой, и ты, как все, забудешь И, возмужавши, назовешь мечтой Те дни, когда еще ты верил в чудищ? О, помни их, без них любовь ничто

О, если б мне на память их оставить! Без них мы прах, без них равны нулю. Но я люблю, как ты, и я сама ведь Их нынешнею ночью утоплю.

Я дуновеньем наготы свалю их. Всей женской подноготной растворю. И тени детства схлынут в поцелуях. Мы разойдемся по календарю...»

1 Курсив Пастернака.- В. А.

И вот теперь, почти семь лет спустя. Рядом с непререкаемой гордостью судьи и «родом - патриотки» есть в Ольге и это превосходство женщины, оно дает себя знать в «темном призвуке материнства» - «в презрени, в ласке, в жалости, во всем». Это то, в чем Ольга осталась прежней. Однако вся сцена, одна из лучших в романе по сложности рисунка, строится на нарастании Ольгиной агрессивности. И в итоге понятно, почему так скептически и опасно отозвался о ней сам автор, присутствующий здесь как сюжетный персонаж:

Бухтеева мой шеф по всей проформе, О чем тогда я не мечтал ничуть.

Или - в самом начале сцены:

Она читала, заслонив копилку, Ложась на нас наплывом круглых плеч. Полпотолка срезала тень затылка. Нам надо было залу пересечь.

Сравним этот тяжелый и как бы предостерегающий образ с концовкой написанного раньше (1926) стихотворения «Памяти Рейснер»:

Ширяй, как высь, над мыслями моими: Им хорошо в твоей большой тени.

Посмотрим на Ольгу Бухтееву в контексте нескольких произведений.

Женщина и революция - их реальные отношения и их поэтическая связь всегда волновали Пастернака. В стихах второго тома Блока, которые так любил Пастернак, стихия революции и стихия любви словно соревнуются в романтическом отрицании буржуазно-мещанской повседневности. Обе стихии космичны, и обе дарят глгучие погибельные восторги. У Пастернака сама революция является в женском лике - достаточно еще раз вспомнить, помимо «Памяти Рейснер», вступление к «Девятьсот пятому году» или девочку-зарю в «Спекторском». В каждом из этих произведений героиня врывается в жизнь, как буря («залп прелести», «буря грации» - сказано в «Памяти Рейснер»), ее отличает романтическая безытность и исключительность, она противостоит любой форме ординарности. Торжество красоты, на этом настаивает Пастернак, и торжество нравственного начала, неотделимого от красоты, - в освобождении женщины, освобождении красоты Пастернак видел одну из главных заслуг революции. Формула романтического заострения образа - общая для «Девятьсот пятого года» и «Памяти Рейснер»:

Ты бежишь не одних толстосумов: Все ничтожное мерзко тебе.

(«Девятьсот пятый год»)

Ты точно бурей грации дымилась. Чуть побывав в ее живом огне. Посредственность впадала вмиг в немилость, Несовершенство навлекало гнев.

(«Памяти Рейснер»)

В заключительной главе «Спекторского» - похожая в общем коллизия, претворенная, однако, в конкретном жизненном эпизоде. И акценты здесь - далеко не те.

Как романтическая героиня «Девятьсот пятого года», как Лариса Рейснер, как девочка-заря, Ольга Бухтеева мыслится в историческом ряду. Однако одно дело - образ на уровне романтического обобщения, почти символа, образ слитный, синтетический (пафос «метельной» эпохи - и «залп» явления героини). И другое дело - конкретный человеческий характер в аналитической системе романа, где сама проблема «человек и время» решается в нескольких вариантах, а сюжетные положения выполнены в нормах «трезвого», реального психологизма. Бухтеева «вписана» в эпоху, но отражает одну из ее сторон - ее суровую, жесткую, «неженскую» сущность. (Отметим, кстати, что в первые издания «Спекторского» - 1931 и 1933 -- не вошли строфы о девочке-заря. Они появились раньше в журнальной публикации восьмой главы, но в тексте целого романа восстановлены лишь в третьем издании).

Вовсе не ради только художественной выразительности прибегает Пастернак, говоря о женщине, к сравнениям природного ряда. «Твой смысл, как воздух,

бескорыстен», - обращается он к любимой. «И прелести твоей секрет разгадке жизни равносильны». Вряд ли есть для Пастернака в женщине (реальной женщине - не символе) что-то более важное, чем внутренняя органичность, естественность, которая в самой себе содержит тайну. Пастернак мог боготворить женщину-бурю, но он не мог боготворить женщину-шефа, человека проформы. В этом он был упорно старомоден. Ольга переиначивает саму свою родословную, и это уже не «Жанна д'Арк из сибирских колодниц», это больше похоже на «ложные репутации» периода «переделки».

Впрочем, наверное, секрет резкой метаморфозы Ольги заключен и в творческой истории романа. Здесь во многом «виновата» другая героиня, целиком завладевшая к концу симпатией автора, - Мария Ильина. Отмечу сразу, что она тоже не «просто женщина», ее образ несет повышенную смысловую нагрузку и по-своему романтизирован, но - в другом смысле и в другом направлении.

«Спекторский» писался очень трудно. Наверное, есть немного произведений (разумеется, значительных), которые по самому стилю, по дробному членению своему выдают, с какой натугой они писались. «Спекторский» - из таких немногих. И относительное единство пришло, когда идея была найдена совсем даже не среди тех проблем, которые составляют видимую сущность «Спекторского» как произведения исторического.

Весь роман зазвучал по-новому с введением в него Марии Ильиной. Она появилась позже других героев, но заняла в романе место столь решительно, что Пастернак задним числом сочинил «Вступление», в котором утверждается, будто сам начальный замысел произведения был связан с нею.

Во «Вступлении» Мария намечена крупно и загадочно. Русский автор за рубежом, «в чести и на виду», с «таинственной» (хотя уже и давней) «какой-то эпопеей». Смысл этой эпопеи не очень прояснен и толкает на предположения, - зато, оказывается, все, кто знал ее произведение, «хвалили стиль и новизну метафор». Все это сообщается в ходе подробного рассказа автора о его работе над иностранными изданиями, с точными датами и именами (конец 1924 года, сбор высказываний о Ленине, сведения о Конраде и Прусте). Уже эта документальная точность окружения, в котором появляется имя Ильиной, дает повод подумать о возможном здесь конкретном образе.

В пятой - шестой главах появляется она сама. Сначала - «девочка с прической а la Чен-чи» на сборище у Бальца. «По внешности - насмешница», она здесь чужая («витала, чтобы не соврать, верст за сто»). И - детали биографии: «Отец ее, - узнал он, - был профессор, весной она по нем надела креп». Весна - 1913 года. Смерть отца-профессора. Марина Цветаева?

В Марии, надо полагать, отразились черты не одного реального лица, и среди них - можно смело утверждать - есть черты Марины Цветаевой. Не по внешним деталям, которых могло и не быть, - она сближается с Цветаевой по внутреннему складу своему.

По яростному темпераменту, который только прячет себя за насмешливой сдержанностью и вдруг проявляется - не намеренно, не на показ:

Среди ее стихов осталась запись Об этих днях, где почерк был иглист, Как тернии, и ненависть, как ляпис, Фонтаном клякс избородила лист.

По великой гордыне - свидетельству силы, но в то же время щиту: ведь так уязвима бывает и она в женской слабости и обиде:

И вот, лишь к горлу подступали клубья, Она спешила утопить их груз В оледенелом вопле самолюбья И яростью перешибала грусть.

Да, Цветаева. Не сама она, конечно, достоверная, с цитатами (стихи Ильиной в романе - очень пастернаковские по складу), а преображенная, мыслимая. И - очень нужная сейчас Пастернаку.

Их сближение произошло в 1922 году, когда Пастернак открыл для себя Цветаеву-поэта. «Я написал Цветаевой в Прагу письмо, полное восторгов и удивления по поводу того, что я так Долго прозевывал ее и так поздно узнал. Она ответила мне. Между нами завязалась переписка, особенно участившаяся в середине двадцатых годов, когда появилось ее «Ремесло» и в Москве стали известны в списках ее крупные по размаху и мысли, яркие, необычные по новизне «Поэма конца», «Поэма горы» и «Крысолов». Мы подружились» («Люди и положения»).

Восторг был взаимный. Бурные письма Цветаевой, ее статья «Световой ливень» (о «Сестре моей - жизни») дышат восхищением перед талантом и личностью Пастернака. В 1923- 1925 годах написаны посвященные ему циклы «Провода» и «Двое», а также обращен к нему целый ряд отдельных стихотворений. В них - утверждение общности судьбы, высокого и трагического предназначения.

В мире, где всяк Сгорблен и взмылен, Знаю - один Мне равносилен.

В мире, где столь Многого хотим, Знаю - один Мне равномог.

В мире, где все - Плесень и плющ, Знаю: один Ты - равносущ

Мне.

(«Двое»)

В «Людах и положениях», много лет спустя, Пастернак писал: «Цветаева была женщиной с деятельной мужской душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко и опередила всех».

Не здесь ли секрет того воздействия, которое оказала она на Пастернака во время его работы над «Спекторским»? Ведь именно окончательности и определенности так не хватало ему. «Тогда я попрошу твоей помощи», - написал он Цветаевой 20 апреля 1926 года в контексте мысли о желании «вернуть истории поколенья», которому они принадлежали. И она оказала ему помощь - своим присутствием в мире.

Собственно говоря, то, что увидел Пастернак у Цветаевой, было ему знакомо. Свобода, обретаемая в противостоянии (в широком смысле - «поэт и толпа»), - от нее он отказался в самом начале, когда писал «Поверх барьеров», но к ней он отчасти вернулся в «Темах и вариациях» («Нас мало. Нас, может быть, трое...»). Такая свобода предполагает утраты, даже желает утрат: без них она ничто. В первой половине 20-х годов Цветаева одерживала свои блистательные поэтические победы как раз на разрыве, на самоутверждении, на знании о своей трагической исключительности. Пастернак не мог не подпасть под обаяние цветаевской силы («окончательности и определенности»), но при этом, конечно, он остался Пастернаком, - о том свидетельствуют отношения его героя с Ильиной.

В стихах Марии Ильиной (в шестой главе романа) сказано о ней самой и о Спекторском:

Мы рано, может статься, углубимся В неисследимый смысл добра и зла. Но суть не в том. У жизни есть любимцы. Мне кажется, мы не из их числа.

Вся шестая глава - ее действие относится к 1913 году - говорит о неотвратимости перемен, которые должны произойти в жизни и в самих героях. Действие здесь разворачивается как бы под двойной аккомпанемент, а точнее - при прямом участии двух факторов, двух сил - проходящей вокруг ремонтной стройки, требующей от героев переменить привычный быт, и природы, столь много дающей им обоим.

Ремонт, стройка захватили весь двор и дом и неумолимо приближаются к квартире Марии, куда уже почти переселился и Спекторский. Следует серия картин, прямо-таки батального жанра, и в них все больше нарастает угроза. «И, всюду сея мусор, точно смуту, // Ходило море земляных работ».- У каменщиков «курились бороды и ломы, // Как фитили у первых пушкарей».- «Землистый залп сменялся белым хряском. // Обвал бледнел, чтоб опухолью спасть».- «А щебень плыл и, поводя гортанью, // Грозил и их когда-нибудь сглотнуть». И наконец- финал: Спекторский вернулся из Петербурга и не нашел Марии, а нашел «пыль и море // Снесенных стен и брошенных работ».

Мотив получается почти символический. Речь идет - в широком значении - о перемене жизни и крушении быта. Но здесь нужны по меньшей мере пояснения. К предостерегающей интонации рассказа о ремонте (авторский голос) ближе Спекторский, и гораздо дальше от нее Ильина. Мария, собирающаяся за границу («Мой заграничный паспорт давно зовет из этих анфилад»), вступает в неясное будущее с каким-то даже облегчением. Это с ее легкой руки, после ее случайного слова («этот ералаш») вошел в повествование целый набор уничижительных эпитетов для домашних вещей, которые надо поднять и свезти в ломбард: ералаш - инвентарь - склад обломков и лохмотьев - шурум-бурум - ломбардный хлам и т. д. И, явно подчиняясь ей, «подпав под власть галиматии», Спекторский сам стал наращивать этот обиход развала: «Он в этот склад обломков и лохмотьев // Стал из дому переносить свои». Про «жизнь, породистую встарь», которую ожидал поначалу увидеть здесь Спекторский, герои забыли. Даже больше - в самом развале для их любви «открывалась прелесть». И другая сила - не хаос стройки, а первозданный, животворящий хаос природы - врывается в их любовь, в их жизнь и быт.

Холодный ветер, как струя муската. Споласкивал дыханье. За спиной, Затягиваясь ярскою раскатов, Прудилось устье ночи водяной.

Вздохали ветки. Заспанные прутья Потягивались, стукались, текли. Валились наземь в серых каплях ртути, Приподнимались в серебре с земли.

Она ж дрожала и, забыв про старость. Влетала в окна и вонзала киль, Распластывая облако, как парус. В миротворенья послужную быть.

Тут целовались, иаяву и вживе. Тут, точно дым и ливень, мга и гам. Улыбкою к улыбке, грива к гриве, Жемчужинами льнули к жемчугам.

В этом любовном романе, проходящем под музыку многоголосого оркестра природы, Спекторский, по сути, до конца играет подчиненную роль, как бы приближаясь к Марии. И дело не в тонкости ощущения обоими жизни и природы (может быть, многое Спекторский ощущает тоньше) - дело в том, что Мария вынашивает в себе идею, по которой природа - не только место для лирически рассредоточенного, ассоциативного выражения человеком себя, а нечто очень требовательное по отношению к человеку, понявшему ее, требовательное настолько, что прежняя, до понимания этого, жизнь человека становится ничем.

«Их что-то порознь запускало в цель», - говорит Пастернак о своих героях. Спекторский, весь во власти теперешних состояний, «едва касаясь пальцами рояля... плел своих экспромтов канитель». Мария, точно в ответ на это, писала стихи, заглядывая в будущее:

Теперь у нас пора импровизаций. Когда же мы заговорим всерьез? Когда, иссякнув, станем подвизаться На поприще похороненных грез?

Снова урок для Спекторского. Нечто подобное преподала ему раньше Ольга. Вспомним еще раз:

Я дуновеньем наготы свалю их. Всей женской подноготной растворю. И тени детства схлынут в поцелуях. Мы разойдемся по календарю.

Тени детства и грезы в контексте этих двух историй - практически одно и то же. Но выход - разный. В Ольге говорит страсть - и здравый смысл, рассудок, рассчитавший последствия страсти. В Марии - совсем другое, наверное даже не женское:

Исхода нет. Чем я зрелей, тем боле В мой обиход врывается земля. И гонит волю и берет без воле Под кладбища, овраги и поля.

«В мой обиход врывается земля». Вот она, природа, переставшая быть пейзажем, или удобным зеркалом настроений, или вообще чем-то внешним, во что может вставить себя человек. Чувство почти библейское, стирающее для человека веки его частной жизни, делающее его средоточием мира или мир - его существованием. Наверно, подобное чувство, уже завершённое и полное, продиктовало Анне Ахматовой ее такие высокомерные и такие простые стихи в цикле об Азии:

Я не была здесь лет семьсот. Но ничего не изменилось... Все так же льется божья милость С непререкаемых высот.

Все те же хоры звезд и вод. Все так же своды неба черны, И так же ветер носит зерна. И ту же песню мать поет.

Он прочен, мой азийский дом, И беспокоиться не надо... Еще приду. Цвети, ограда, Будь полон, чистый водоем.

«В мой обиход врывается земля»... То, что приписал Пастернак в своем романе стихам Марии Ильиной, есть в первую очередь сам Пастернак Раскрывавшийся в этом содержании уже тогда (всегда), но, может быть, еще больше Пастернак будущий, пришедший к убеждению, что «вселенная проще, чем иной полагает хитрец». У Цветаевой обращение к земле, к изначальным и вечным стихиям творения имеет несколько иной аспект: у нее «земля» заявляет себя прежде всего в бурно чувствующей плоти, в «чреве»: сама она - больше безбожница и бунтарка; а в плане всеобъясняющем, философском ее трогает не столько величавый разворот творения, сколько дыхание судьбы, которую она могла бы принять, но с которой она же могла бы и иобороться. И даже в поздний период, когда заметно гаснет у Цветаевой чувство романтической исключительности, а мир, природа и «посторонние*» людские судьбы полнее переживаются ею в разнообразии их объективных качеств и положений,- все равно она пишет «по-прежнему», с предельной требовательностью и трагическим напряжением.

Могла бы - взяла бы В утробу пещеры: В пещеру дракона, В трущобу пантеры.

В пантерны лапы -

Могла бы - взяла бы.

Природы - на лоно, природы - на ложе.

Могла бы - свою же пантерину кожу

Сияла бы...

- Сдала бы трущобе - в учебу! В кустову, в хвощову, в ручью, в плющову...

(«Стихи сироте»)

Характерно это цветаевское «могла бы...». Потому что не может она так раствориться в мире, пойти к природе («в учебу» (именно в учебу!)), как это делал Пастернак.

Но в пору работы над «Спекторским» Цветаева была Пастернаку очень нужна, и ее сила отразилась в образе Ильиной. Именно силой («окончателностью и определенностью») рвет Ильина цепь исторической неизбежности, которой связаны другие герои романа. Собственно говоря, она вступила в роман и повела себя в нем вопреки его главной исторической тенденции. Она не убила этой тенденции, она даже оттенила ее действие по отношению к другим героям, в том числе по отношению к «слабому» Спекторскому. но сама она осталась свободна. Сила ее не переносит жалости или снисхождения, и это тоже в отличие от Спекторского, которому

временами необходимо выплакаться кому-то в колени, чтобы снова обрести себя. В «Повести», в один из таких моментов, он говорит об Ильиной: «Ну, и Мария. Ну и допустим. Мария ни в ком не нуждается. Мария бессмертна. Мария не женщина». Пастернак, конечно, упростил задачу: в последних главах, посвященных революции, Марии в романе уже нет, она освобождена от главного испытания эпохой, ее сила проявляется в каком-то вневременном, абсолютном плане. В конце романа, гадая о ее судьбе, Спекторский допускает, как одну из возможностей, ее не-свободу: «Счастливей моего ли и свободней // Или поработанной и мертвей?» - но здесь больше опять-таки раскрывается он сам, его слабость и потерянности. Мария Ильина - это образ трагического самоутверждения, романтическое соревнование с эпохой, о котором Пастернак в 1929 году, в разгар работы над «Спекторским», прекрасно сказал в стихотворении, посвященном уже непосредственно Цветаевой:

Мне все равно, какой фасон Сужден при мне покрою платьев. Любую быль сметут как сон. Поэта в ней законопатив.

Клубясь во много рукавов, Он двинется, подобно дыму. Из дыр эпохи роковой В иной тупик непроходимый.

Он вырвется, курясь, из прорв Судеб, расплющенных в лепеху, И внуки скажут, как про торф: Горит такого-то эпоха.

(«Марине Цветаевой»)

Как не вспомнить здесь слова Цветаевой: «Быть современником - творить свое время, а не отражать его».

Собственно, это и может служить формулировкой главного вопроса.

С Марией Ильиной, а еще больше с мыслью о самой Цветаевой вошла в роман Пастернака идея, утверждающая себя над всевластьем исторических обстоятельств, вопреки ему,- романтическая абсолютизация творческого начала и творческой свободы. Но историческая современность эпохи перелома по-своему тоже абсолютизирует свои практически-действенные, наступательные идеи. В Ольге Бухтеевой тоже есть «окончателность и определенность», претендующая на право последнего приговора. Такие разные, даже противоположные, Ольга и Мария внутренне похожи этой определенностью, и другой вопрос, какова здесь, по мнению автора, сравнительная мера органичности и полноты.

А что же Спекторский? В сюжетной системе романа Спекторский оказался «между» двумя главными героинями. И с обоих концов он ущемлен, поставлен в зависимое положение. Перед Ольгой Бухтеевой - в финале - он пасует в силу своей «несовременности», малой и неопределенной причастности решительным идеям века. В сравнении с Марией Ильиной он, наоборот, «слаб» в силу своей современной рефлексии, в силу того, что (в контексте всего романа) растворился, пропал в исторической предопределенности. Драматизм, известная даже двусмысленность позиции Пастернака выражены здесь вполне, и намеренное умаление им Спекторского выдает его субъективное чувство собственной кризисности и незавершенности.

Однако можно ли сделать вывод, что Пастернак, завидуя цветаевской определенности, просто не смог «дотянуть» до нее? Нет, конечно, дело обстоит не так. В своей лирике, по сравнению с Цветаевой, Пастернак был тоже «нерешительнее», но при этом полнее и объективнее. И в его Спекторском есть что-то иное, кроме слабости и обреченности. Нельзя ли взглянуть на Спекторского с другой стороны? Даже больше - в самой его слабости найти нечто, не унижающее героя по существу.

4

Выйдем за пределы окончательного текста романа. Вернемся к ранним вариантам, в частности, пятой главы, учтем незавершенную и не вошедшую в роман главу «Из записок Спекторского» (1925). А кроме того, посмотрим, как из того же замысла

вышло еще одно произведение, параллельное «Спекторскому», - «Повесть». Вывод здесь напрашивается один: роман был заметно скомкан при завершении, и особенно скомкан и ущемлен главный герой, задуманный шире и значительнее. Бесспорно, судить о романе надо по тому, что в нем есть, а не по тому, что в нем могло бы быть при других обстоятельствах или другом направлении работы. Но бесспорно и другое: Спекторский в романе и Спекторский «Записок» и «Повести» - это одно и то же лицо; в «Повести», писавшейся в одно время с романом, он не переосмыслен - он дописан; а с учетом «Записок» можно сказать, что он даже как бы и восстановлен - в отдельных чертах, опущенных в романе.

Ущемление героя в романе проведено сознательно. Его поглощает идея историческая, не слишком внимательная к «были отдельного лица». С другой стороны, он решительно потеснен фигурой Ильиной, проигрывая ей в романтической яркости и силе. И все-таки Спекторский не ничтожество и центр романа - в нем. Мария впущена сюда на подмогу, даже на подмену, для равновесия, - но подмену временную и относительную. Восхититься ее силой и принизить ею Спекторского было для Пастернака делом естественным, хотя и свидетельствующим о кризисности момента. Заставляя говорить Ильину и молчать Спекторского, Пастернак, конечно, выражает недоверие своему герою (и себе самому), хотя устами Ильиной говорит он в конечном счете свое, не «цветаевское», а пастернаковское. Приращение Спекторского усугублено и тем, что Мария выступает как художник, а он - как частное лицо. Ему оставлена в романе лишь «экспромтов канитель», читатель даже вправе удивиться, когда в девятой главе Спекторский вдруг оказывается литератором. Подчеркивая обычность героя, Пастернак тем самым дает ему расширенную трактовку - опять-таки в аспекте общей исторической картины: «человек без заслуг» предстает перед лицом истории без тех особых, внутренних, преимуществ или средств защиты, которыми располагает художник. Прямая характеристика героя как человека творческого исключена из окончательного текста - она осталась в «Записках» и перешла в «Повесть». И все же черты творческого сознания - и в романе тоже - в герое проступают, и его близость автору очевидна. Читатель чувствует, что что-то здесь недосказано или сказано не так.

Формулировки, умаляющие Спекторского (и вообще «отдельное лицо»), сосредоточены во

«Вступлении» (оно посвящено в основном Ильиной), а также в восьмой главе (о революции), то есть в частях, поздних по времени написания и написанных подчеркнуто «от автора», со взглядом на героя со стороны и намеренным желанием приглушить автобиографичность образа. Это во многом было связано с условиями прохождения романа в печать. Но в романе есть другие места, где автор и герой сближены, их мысли и состояния практически одно. Они сближены в самом важном и сокровенном - в логике «природной» философии романа. В авторских размышлениях эта философия дает ряд высочайших творческих озарений, раскрывающих то «чувство короткости со вселенной», без которого Пастернак не мыслил большого искусства. В герое она проступает как бы ненароком, вдруг, в пейзажных восприятиях, произвольных состояниях, но в той же логике, в том же внутреннем ключе. В конце четвертой главы, в характерных для Пастернака размышлениях о городе, пригороде и природе тождество автора и героя даже открыто утверждается, композиционно и стилистически:

Все это постигаешь у застав,
Где вещи рыщут в растворенном виде.
В таком флюиде встретил их состав
И мой герой, из тьмы вокзальной выйдя.

Заря вела его на поводу И, жаркой лайкой стягивая тело. На деле подтверждала правоту Его судьбы, сложенья и удела.

Особое место занимает последняя, девятая, глава, самая сложная в смысле взаимоотношений автора и героя. Спекторскому здесь подписан приговор. И не только Ольгой Бухтеевой - «Мой друг, как ты плюгав!» - а в значительной мере и автором тоже. Уже в общей обрисовке «чудил»-литераторов, которые осенью 1919 года разбирают обобществленный скарб, есть момент невеселой, но все-таки едкой иронии. Эта сцена перекликается с картиной ремонта в шестой главе и продолжает ее. Но какая разница в тональности и характеристиках! Там все было взято крупно: ремонт наступал, как военный штурм, зловещий и неотвратимый; но и Мария легко, без оглядки расставалась с «шурум-бурумом» быта. Здесь, в девятой главе, поведение литераторов тоже отмечено бескорыстием и честностью, но в этом бескорыстии и в этой честности есть что-то старомодное, подчиненное и ущербное.

Их из необходимости пустили К завалам Ступина и прочих фирм. И не ошиблись: честным простофилям Служил мерилом римский децемвир.

Они гордились данным полномочьем.

Гордились - но почти каждый вдруг узнавал в разбираемых вещах «не знакомых, так родню», и всплывало прошлое, «и давность потревоженных привычек морозом пробегала по телам». В поведении твердых «децемвиров» не было легкости и свободы. Полномочье несло в себе какую-то насмешку. А честность... может быть, проще - ислительность?

И люди были тверды, как утесы. И лица были мертвы, как клише.

И лысы голоса.

Именно в этой сцене Спекторский (не от воспоминаний о прошлом богатстве, конечно: его у него никогда не было) остро осознает себя поработанным и мертвым.

Кажется, ясно: герой непоправимо «выпал» из истории, поняв ее равнодушие и даже враждебность по отношению к себе. «Восстает время на человека и обгоняет его», как писал Пастернак П. Н. Медведеву 28 ноября 1929 года, имея в виду, надо полагать, восьмую главу и начало девятой (первоначальный вариант разбираемой сцены), - на тот момент они были финалом «Спекторского» и вышли вскоре, в двенадцатом номере «Красной нови». Но не все так ясно на самом деле.

В конце главы, доработанной и завершенной летом 1930 года, автор сам вступает в действие как сюжетный персонаж. И Спекторский здесь воспринят, так сказать, воочию, вблизи. Мы не знаем всего разговора его с Ольгой Бухтеевой, но, судя по всему, Спекторский в этом разговоре побиваем («Я помню ночь, и помню друга в краске...»). И тем разительнее (неожиданнее?) внутренняя солидарность с ним автора. Это автор в качестве персонажа, то есть на основе конкретного жизненного знания, кладет оценочный штрих, подготавливая нас к восприятию новой Ольги: «Бухтеева мой шеф по всей проформе, // О чем тогда я не мечтал ничуть». А в концовке он явно, почти подчеркнуто сам ведет себя, как Спекторский:

Уже мне начинало что-то сниться (Я видно, спал), как зазвенел звонок. Я выбежал, дрожа, открыть партию И бросился назад что было ног.

Но я прозяб, согреться было нечем, Постельное тепло я упустил. И тут лишь вспомнил я о происшедшем. Пока я спал, обоих след простыл.

Так завершается роман. Трудно, по-видимому, намереннее, ответственнее (и опаснее для себя) продемонстрировать свое единство с сомнительным и неказистым героем. Вспоминается, впрочем, как Юрий Олеша заявил на Съезде писателей, что Кавалерова, героя «Зависти», он во многом писал с себя. Только там это было сделано после романа и вне романа.

Недавнее прошлое поверялось текущим днем. Действие главы происходит в 1919 году, а написана она десятилетие спустя. В ней, конечно, отразились те сложные, драматические раздумья Пастернака, которые (в самом широком смысле) сближают его «Спекторского» и с «Завистью» Олеси, и с романом В. Каверина «Художник неизвестен», и с рядом других произведений конца 20-х - начала 30-х годов.

По завершении «Спекторского» написано известное стихотворение «Борису Пильняку» («Другу»):

Иль я не знаю, что, в потемки тычась, Вовек не вышла б к свету темнота, И я - урод, и счастье сотен тысяч Не ближе мне пустого счастья ста?

И разве я не мерюсь пятилеткой,

Не падаю, не подымаюсь с ней?

Но как мне быть с моей грудною клеткой

И с тем, что всякой косности косней?

Напрасно в дни великого совета, Где высшей страсти отданы места, Оставлена вакансия поэта: Она опасна, если не пуста.

Здесь время, по-своему, тоже обгоняет человека и тоже восстает на него. Во имя «высшей страсти* оно обобщает и суммирует судьбы. В этой драматической коллизии цели и судьбы заключен для Пастернака один из узлов проблемы. Есть, по Пастернаку, «личная узость* человека и есть его «прикладная широта». Опасаясь второго («прикладной широты»), Пастернак оберегает первое, оберегает право человека на «индивидуальную повесть». Он не то что не боится обвинения в узости - он сам подчеркивает эту «узость», ибо общее («дни великого совета») для него тоже существует. Так и «узкий» финал «Спекторского» не снимает «шири» предшествующей, восьмой главы, но подтверждает драматический характер концепции в целом.

Однако (еще уточнение) «индивидуальная повесть» в стихотворении «Борису Пильняку» - это повесть поэта. Поэт, как всякий человек, есть историческая единица, но вместе с тем он для Пастернака и некое абсолютное лицо. Обогнать поэзию в этом смысле попросту невозможно (можно ли отменить?). Спекторского время «обгоняет» - не потому ли, что он не раскрывается отчетливо как художник?

Сам Пастернак ставил «Спекторского» в ряд своих автобиографических произведений - в один ряд не только с «Повестью», но и с «Охранной грамотой», составившей его творческий отчет. Вообще говоря, он, начиная с 20-х годов, писал один характер, одну судьбу. Писал с разных концов, с разных точек зрения. Начиная писать параллельно со «Спекторским» «Повестью», Пастернак назвал ее вчерне «Революция» и надеялся в ней «фабуляторно разделаться со всем военно-)-военно-гражданским узлом, который в стихах было бы распутывать затруднительно» (письмо к П. Н. Медведеву от 28 января 1929 года). А получилось не так. Скорее именно «Спекторский» включил в себя «военно-гражданский узел» - пусть даже больше не как фабулу, а как проблему. Черты же творческой характеристики героя, в угоду идее исторической, или переданы Ильиной, или безжалостно вымарывались в окончательном тексте. Зато роман окружен массой произведений - не только прозой, но и лирикой, эти черты проясняющими. И читать «Спекторского» вне этого окружения значит многого в нем не понять.

Вспомним еще раз знаменитые стихи из цикла «Волны» (1931):

Есть в опыте больших поэтов Черты естественности той. Что невозможно, их изведав. Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту, Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту.

Цитируют эти стихи обычно, говоря узко об эволюции стиля Пастернака. Но главное здесь - совсем не в стиле, хотя стиль, естественно, тоже выражает это главное.

Оно, это главное, состоит в общей, важнейшей для Пастернака черте, которая роднит больших поэтов в мировосприятии, а не разрознивает исторически,- в способности видеть жизнь без покровов намеренных теорий, в понимании «однородности жизни и ее пластической очевидности». «Родство во всем, что есть», постигается не умозрительным и окольным, а прямым, произвольным («как бы впервые») восприятием действительности. «Опыт больших поэтов» вечен буквально, он вновь и вновь подтверждается. Его «неслыханная простота» может оказаться в противоречии со сложностью меняющихся теорий и построений. И в «Волнах» (один из вариантов) мысли о простоте исходят от «человека у предела, которому не век судья». Но момент времени здесь тоже присутствует: «Знаясь с будущим в быту...» Это не умозрительное будущее, отделенное от человека и его теперешнего состояния. Это будущее, которое реально несет в себе человек, будущее «при жизни, а не в историческом гаданьи». Наверное, в этом будущем много прошлого, точнее - всегдашнего, непреходящего. Отразилось здесь то состояние поэтического всеведения, которое дается пониманием «неслыханной простоты» самих первооснов. В этом отношении «будущее в быту» - образ философского и психологического содержания. Но есть здесь штрих и собственно исторической концепции: история для Пастернака всегда больше связь, чем разрыв.

«Опыт больших поэтов», изложенный в «Волнах», - это, естественно, концентрация опыта и самого Пастернака, итог, вывод на пройденном отрезке пути. Не составляет никакого труда найти похожие идеи в других его произведениях, включая и «Спекторского», - ими, пусть не в таком густом составе, проникнуто все.

В «Волнах»:

В родстве со всем, что есть, уверяюсь...

В «Спекторском»:

Попутно выясняется: на свете

Ни праха нет без пятнышка родства...

В «Волнах»:

И знаясь с будущим в быту...

В «Спекторском» (стихи Ильиной): В мой обиход врывается земля.

Главный герой романа из круга таких мыслей и состояний отнюдь не выключен. Они присущи ему (как Ильиной, как самому автору), только у него они не стянуты в узел, мало звучат как выражение продуманных «стремлений и устоев». Они разрозненны и проступают вдруг, по ходу дела, - чаще всего в пейзажных восприятиях. В ранних вариантах герою было отпущено больше. Там он чаще размышлял, и размышления его близки авторским мыслям в самом романе, а также будущим «Волнам».

В раннем варианте пятой главы («Красная новь», 1928, № I) по-иному выглядела встреча героя с Бальцем в 1913 году. Там Бальцу дана развернутая и едкая характеристика. Спекторский, раздраженный этой встречей («Плевать ему на вырождков и Ксерксов!»), а заодно и спорами с сестрой, противопоставляет их теориям свой, «нетеоретический», взгляд на мир.

Как им везет! Наташа, Сашка... Жаль. Но все их знание - одного покроя. К кому ж пойдешь? Одна ночная даль Приемлемые заключенья строит.

Она их строит из ветвей и звезд. Как дикий розан в ворсяных занозах, Весь воздух дня, весь гомон, весь извоз, Вся улица - в шипах ее прогнозов.

Вот и сейчас в окно, как сквозь надрез, Сочится смех, и крепнет вишни привкус, И скачет чиж, и вечер детворе Грядущей жизни делает прививку.

В девятой главе (вариант - «Красная новь», 1929, № 12) мысли Спекторского о возможной судьбе Марии («Счастливей моего ли и свободней // Или порабощенной и мертвей?») тоже имели продолжение:

Не надо трогать этого. Не правда ль? Как хорошо! Ты впущен на прием К случайности; ты будущим подавлен И по двору гуляешь с ним вдвоем.

В обоих случаях проступает мотив «будущего в быту». Он здесь, пожалуй, не имеет той философской емкости и свободы от частных толкований, которая появится в «Волнах». Он больше связан с конкретным сюжетным моментом и, соответственно, с конкретным душевным настроением героя. Но все-таки он не следствие только данной ситуации, а черта миропонимания и в этом смысле черта постоянная.

Жизнь в ее органическом, природном ряду поразительна для Пастернака своей неоспоримой «очевидностью», «наглядностью». Любой замысел, любую теорию Пастернак готов испытать мерой наличия в них такой «наглядности». (В «Волнах», мы помним, речь в этом аспекте идет ни много ни мало о пятилетке, о «нашем генеральном плане».) Это желание видеть все в человеческой жизни таким же естественным и непреложным, каково положение дел в природе, содержит особую и характерную чрезмерность - не буквальную программы, а нравственного и эстетического императива. Здесь, во всей характерности, властвует сознание художественное. Будучи грубо наложено на подвижную историческую реальность, оно равно может показаться утопией или пассаизмом. Как к конкретной программе подступиться к нему не так-то просто, хотя внутренняя правда его впечатляющая и высокая.

Наложение, впрочем, так или иначе происходит, и противоречие сказывается. «Правота... судьбы, сложенья и удела» (чувство однородности жизни) внутренне измеряется правотой самого творения мира, равно существующей для прошлого и для будущего. События же исторического ряда не слишком благосклонны к метафорам поэтического мышления, содержание которых ориентировано на вечное. Герой Пастернака увереннее сознает себя в прошлом и в будущем, чем в настоящем. В цитированном отрывке варианта девятой главы («Не надо трогать этого. Не правда ль?..») он пытается утвердить себя в настоящем. Для этого ему надо допустить известную подмену, уравнивать две случайности. Подобно тому как явления космической, природной жизни не вызывают у него вопроса «зачем?», он отказывается искать разгадку и в событиях исторического ряда: «Неведомое! Вот оно, без спички // В любых потемках видимое лицо». Он почти благодарит судьбу за свой удел. Но в реальных жизненных ситуациях это обрекает его на положение страдательное, на внешнюю пассивность или компромисс: современность требует поступка, поведения.

Спекторский уходит от спора с Наташей, чисто внешне признав ее правоту: «Оставим спор, Наташа. Я не прав? // Ты праведница? Ну и на здоровье». Вряд ли он смел и непреклонен в разговоре с Бухтеевой в конце романа. Презирая Бальца, он не в силах отклонить ни дружбы, ни приглашения последнего, - в варианте «Красной нови» даже подчеркнуты «наигрыш в тоне» и показное дружелюбие Спекторского. А в главе «Из записок Спекторского» и того больше - там он сам говорит о своей робости и раболепстве «пред умственным плебсом». Он идет на уступки в поведении, не раскрывается и даже пасует перед теми, кто, по его мнению, все равно его не поймет. Он не хочет нарываться на общие прописи и предпочитает грезить о своем в одиночку.

А он именно грезит. И дело, в конечном счете, не в тех или иных деталях поведения, тем более, что в окончательном тексте намеки на раболепство Спекторского устранены (это были крайности черновика, проба на предмет предельной реалистичности). Дело в том, что наличествует сама проблема поведения - как следствие того, что для Спекторского существуют две действительности одновременно. Про них мало сказать -

мыслимая и реальная. Мыслимая действительность тоже реальна, во всяком случае отстаивает свое право считаться таковой. Эта проблема, по логике Пастернака, неотвратимо возникает в судьбе художника, в его отношении к жизни, «просто» жизни. В творчестве Пастернака она встает в разных аспектах и на разных уровнях: в обрисовке человека «без заслуг», но с художественной натурой; в субъективной лирике и в самой поэтике, включая вопрос о непонятности стихов; в трактовке великих образов мировой литературы - Гамлета и Фауста, которые сопутствовали Пастернаку на всем пути в качестве «векового прототипа», сконцентрировавшего в себе коллизию мысли и поведения, знания и поступка, творчества и действительности.

Гамлет - в стихотворении «Брюсову» (1923):

Ломиться в двери пошлых аксиом, Где лгут слова и красноречье храмлет?.. О! весь Шекспир, быть может, только в том, Что запросто болтает с тенью Гамлет.

Фауст - в стихах о детстве и рождении поэзии (1921):

Так зреют страхи. Как он даст Звезде превысить досяганье, Когда он - Фауст, когда - фантаст? Так начинаются цыгане.

(«Так начинают. Года в два...»)

Оба они глубоко отразились в лирическом «я» Пастернака и так или иначе - в его автобиографическом герое. О Гамлете предстоит разговор в связи с поздним творчеством Пастернака. Фауста в «Записках» называет сам Спекторский.

На лужайке жуют, заливают за галстук. Заливая плоты, бьет вода о борта. Ты ж как дух, у приятелей числишься в Фаустах. И отлично. И дверь ото всех заперта.

Я Наташе пишу, что секрет чернокнижья Грезить тем, что вне вымысла делают все. Например, я глаза закрываю и вижу Не обсиженный стол, а прибор в Туапсе.

Я проснулся чуть свет и сейчас за записки. Умываясь, я лез на обрывистый мыс. Этот призрак на месте зовется Каспийским. Группа дачниц, разлегшись, тянула кумыс.

На житейской арене последний мерзавец Покоряет меня, и не зря я живу За сто лет от себя, за сто верст от красавиц, Посещающих сердце мое наяву.

Живость глаза у всех вырождается в зависть. Если б только не муки звериной любви, Я б за счастье почел любоваться, не нравясь, Ничего ие поделаешь, это в крови.

Поначалу похоже на праздное мечтательство. И предмет мечтания - достаточно ординарный. Однако не будем спешить с выводом. Во-первых,

Пастернак никогда не боялся бытовой предметности, скорее настаивал на ней. Искусство для него - «общенье восторга с обиходом», оно «говорит о бесконечностях по нашепту границ, все рождается из богатейшей, бездонно-задушевной земной бедности» («Повесть»). Во-вторых, развитие темы идет по нарастающей, она драматизируется и углубляется, открывает свои тайники. И лужайка, и призрак южного моря - все постепенно становится на место, перестает быть случайным, будит воспоминание. Фауста у Гете, мы помним, такая же лужайка, где «заливают за галстук» поселяне, зовет, как сама жизнь. Фауст далек от того, чтобы просто смешаться с толпой. Он тоже грезит жизнью - «тем, что вне вымысла делают все». Но придет и «зависть», эгоизм реального обладания - мечтатель, носитель сверхчеловеческих стремлений превратится в селадона, совратителя. «Две души» Фауста, небесная и земная,- это не общие формулы. Их борьба и их желание слиться ведут к поступкам, не просто достигающим, реализующим мечту, но в чем-то неизбежно разрушающим ее.

Слишком вольное, притянутое сравнение? Вот еще стихи:

Ведь я не сплю, я наяву Тех женщин вижу в отдаленье. И все ж они как в сновиденье, И я боюсь, что сон прерву.

Они разбрасывают брызги, И слышны плеск, и смех, и взвизги Веселой битвы водяной. Достаточно мила картина. Зачем же я ее покину? Но ненасытен взор живой И рвется дальше, под защиту Кустарника, в котором скрыта Царица за густой листвой.

Спекторский продолжает грезить южным пляжем? Нет, это Фауст грезит Еленой. Еленой, которая была реальна - пока была мечтой. Перевод Пастернака. Позднейший.

«Видимость и действительность не сходятся». Так, уже на «гамлетовском» материале, в «Замечаниях к переводам из Шекспира», определит позже Пастернак основу и причину драмы, в сфере действия которой оказывается и его неказистый герой. Однако проблематика личности, ее отношения к миру этим положением не исчерпывается. Проблема слова и дела, мысли и поведения перерастает в проблему долга, в проблему призвания.

«Спекторского» надо читать вместе с «Повестью». Так его представлял сам Пастернак, признававший фрагментарность, композиционно-образную незавершенность стихотворного романа.

Спекторский в «Повести» - и тот, и не тот. В стихотворном романе суровость исторической идеи выразилась и в некоторой жесткости образа героя. Не в жесткости самого характера (Спекторский и в романе скорее «размазня»), а в жесткости, графичности авторского рисунка, выражения. Герой вписан в концепцию, даже впихнут в нее. В «Повести» нет тугого «военно-гражданского узла», главные события в ней относятся к «мирному» лету («последнему» - 1914 года), и герою предоставлена большая свобода самораскрытия. Обаятельный человек Сергей Спекторский, в «Повести» просто Сережа. Тонкий, артистичный, чуткий, не таящий прямого зла «ни против кого на свете». На взгляд самодовольной и практичной госпожи Фрестельн - «ни на что не пригодный человек, Христос Христом, сама пассивность: предложи всерьез - головой будет ящики заколачивать...» Много в нем чистой и наивной романтики - и есть догадка о предназначении, способная перерасти в спокойную убежденность; видно, «что родился человек всерьез и даже не без намерения». Мысль Сережи обращена не к собственному спасению - она о мире, природе, людях, о необходимости всемирной спасательной работы.

Об обществе, об уровне его Пастернак обычно судит по тому, какое место отведено в нем женщине. В «Повести» появились новые героини - миссис Арильд, Сашка. Унизительное положение миссис Арильд в доме Фрестельнов вызывает у Спекторского мысли, отчасти даже неожиданные в силу их сугубой решительности. «Как велико и неизгладимо должно быть унижение человека,- думал Сережа,- чтобы, наперед отождествив все новые нечаянности с прошедшим, он дорос до потребности в земле, новой с самого основанья и ничем не похожей на ту, на которой его так обидели или поразили!»

Нет, Спекторский не собирается взрывать мироздание. Земля «новая с самого основанья» - это земля новой нравственности. Мир таит спасительные ресурсы и обнаруживает их при виде творимого и узаконенного унижения. Проститутка Сашка, свыкшаяся со своей ролью и ведущая ее с каким-то даже размахом, наверняка не подозревает, какую бурю породила она в душе молодого учителя. Да что учителя - целого мира! «Вся человеческая естественность, ревущая и срамословящая, была тут, как на дыбу, поднята на высоту бедствия, видного отовсюду. Окружностям, открывавшимся с этого уровня, вменялось в долг тут же, на месте, одухотвориться, и по шуму собственного волнения можно было расслышать, как дружно, во всей спешности обстраиваются мировые пустоты спасательными станциями. Острее всех острот здесь пахло сигнальной остротой христианства».

В чем же состоит эта всемирная спасательная работа? И какое участие принимает в ней Спекторский - человек и художник? В приведенном отрывке есть метафорический смысл. Раскрыть его помогают центральные эпизоды «Повести».

Обновление мира Спекторский, конечно же, начинает с освобождения женщины. План его грандиозен, фантастичен и прост. Надо раздобыть миллионы и наделить ими женщин, хотя бы в одном околотке. Надо, чтобы женщины «не раздевались, а одевались», «не получали деньги, а выдавали их». «Если бы такой вихрь пролетел по женским рукам, обежав из Тверских-Ямских хотя одну, это обновило бы вселенную. А в этом и нужда, - в земле, новой с самого основанья». Для начала всего предприятия Спекторский собирается написать повесть (или драму), пред назначая будущий гонорар для знакомых женщин, оскорбленных жизнью, в том числе для миссис Арильд и Сашки. Задуманная повесть - о том же. План Спекторского приобретает в ней еще более романтический и жертвенный характер. Герой ее, некто Игрек, поэт и музыкант, продает себя с молотка, «в полную другому собственность», оставляя за собой лишь право распорядиться полученной суммой. Во время аукциона он импровизирует на фортепьяно и читает стихи.

Итак, жертва - безусловная и полная. На первое место выдвигается реальное действие, поступок. Искусству отведена роль дивертисмента и зазывающего, заинтриговывающего средства. Однако в конечном счете все оборачивается не так. Романтический сюжет растворяется, тонет в проблематике иного рода. Спекторский и сам понимает несбыточность своих планов. Даже больше - в его повести самоотверженное прожектерство Игрека привело к обратным результатам: в околотке, куда тот подбросил миллионы, началось буйство, распространившееся затем на весь город. Зато желаемые результаты начинают проступать в другом - в силе воздействия, которой обладает искусство.

Спекторский в письме излагает план своей пьесы в стихах. Записав по ходу дела фразу «Тут начинается дождь», он далее пишет уже не план, а само произведение, и не пьесу, а повесть: наглядная картина захватила его. Миссис Арильд, которой он сделал предложение, застаёт его в экстазе писания и тихо уходит: она понимает, что Спекторский ей не принадлежит. В его повести публика, захваченная искусством Игрека, просит того забыть про аукцион и продолжать музыку и чтение. Игрек и сам внутренне сознает, что именно сейчас, играя и читая, он осуществляет то, к чему стремился, выполняет свой долг. Его искусство рождено действительностью и в свою очередь одухотворяет ее. Оно говорит о красоте творения и с этим обращается к людям, воздействуя на их самосознание. «Это - образы, то есть чудеса в слове, то есть приметы полного и стрело-подобного подчиненья земле. И значит, это - направленья, по которым пойдет их (людей, слушателей.- В. А.) завтрашняя нравственность, их устремленность к правде». Нравственное, по Пастернаку, содержит эстетическую основу. «Спасательные станции» принадлежат миру, художник - приводит их в действие. В зеркале искусства и под воздействием искусства проявляют свои скрытые возможности, способность одухотвориться «наиболее отечные, нетворческие части существования» («Охранная грамота»). Человеческий обиход, быт. прямые взаимоотношения между людьми - всё это конкретные, «местные» адреса, по которым искусство рассылает свою общую, вселенскую идею, свое утверждение однородности жизни. Имея в виду общее, оно не гнушается частным, подтягивает отстающие ряды. «Ведь и в Галилее дело было местное, началось дома, вышло на улицу, кончилось миром». Слова эти в «Повести», принадлежащие Спекторскому, служат оправданием его фантастического плана, но в контексте целого они относятся к просветляющему, нравственному воздействию искусства.

Для чего же, однако, понадобился в «Повести» прожект Спекторского - чтобы быть в конце концов отвергнутым? Пастернак подчеркивает искренность и серьезность Спекторского, а тот, в свою очередь, Игрека: «Сразу видно, что никакого блеска не будет, что не цирком пахнет, не Калиостро, не из «Египетских (даже) ночей», что родился человек всерьез и даже не без намерения». Есть знаменитый пушкинский тезис: «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон, // В заботах суетного света // Он малодушно погружен...» Именно в «Египетских ночах» поведением импровизатора этот тезис реализован с предельной обнаженностью. Отношение к нему Пастернака, по-видимому, сложно. В общем, в принципе - он его не принимает. Рассказывают, что однажды, услышав похвалы в адрес известного поэта, Пастернак возразил: как он может писать хорошие стихи, ведь он плохой человек. Положим, здесь не обошлось без нажима. Есть нажим и в «Повести», цирком там все-таки слегка отдает. Но цирком, так сказать, ненамеренным и в сущности неизбежным. Творчество в идеальных устремлениях своих всегда чрезмерно. Прямое следование ему в жизни зачастую оказывается донкихотством. История с «миллионами» Спекторского (и особенно повесть в повести) содержит романтически сгущенный узел проблемы, а если и является в какой-то мере рекомендацией к поведению, то рекомендацией с признанием заведомой нелепости возможных последствий. Это не самоирония, Пастернак, между прочим, удивителен и тем, что почти не знает иронии. Он не играет в инфантилизм, он бывает всерьез простодушен и всерьез наивен. И всерьез обижается, когда ему отвечают насмешкой. Но вместе с тем он и трезв (не от опыта ли?), трезв настолько, что может показаться прозаичным и расчетливым. Рассудителен в других ситуациях и Спекторский, особенно в романе. История с «миллионами» и спасением женщин (происходящая, заметим, в воображении Спекторского) определяет общую нравственную доминанту - не случая, а жизни. Вся ответственность, вся самоотверженность, предполагаемая тут, должна в конечном счете быть перенесена в искусство, изнутри просветленное нравственной идеей.

Таким образом, романтическая постановка сюжета служит в «Повести» укрупнению идеи. В прозе конца 20-х годов есть, кстати, роман, написанный на современном материале и осуществляющий похожий принцип в похожем сюжетном построении, - «Художник неизвестен» В. Каверина. Более сложно оба произведения могут быть соотнесены с цветаевским «Крысоловом». А косвенным комментарием к «Повести» могут служить слова Пастернака по другому поводу - его отклик (в письме к М. Горькому от 23 ноября 1927 года) на повесть И. Бунина «Митина любовь»: «Героя и его чувство разом я принял с благодарностью как данность, в смутно нетерпеливом предвидении того, чем будет автор в дальнейшем мерить жизнь и как трактовать ее фатальность. Я простил бы ему сколь угодно чуждый комментарий, объяснимый биографически, я ждал, что разверзнутся небеса и устами писателя заговорит онтология средневековья; я ждал, что на меня пахнет хоть чем-нибудь из того, чего недавно нельзя было позволить себе здесь и что огульно, на круг, называют мистикой или идеализмом. Я не требовал от него историзма в смысле глубокой и далеко идущей летописно-сти, но то, что он, историк, «обыкновенные истории» продолжает рассказывать так же, как во времена, когда об их прямом родстве не догадывались, это было неожиданностью полной, решающей и разочаровывающей вчистую».

В стихотворном романе, по сравнению с «Повестью», Пастернак деромантизирует своего героя, переводя его в общий разряд, во многом лишая отличий и преимуществ художника. Создание автобиографического образа вообще содержит много казусных и опасных для автора моментов. Писатели редко пишут с себя идеальные фигуры. Серьезный писатель охотнее сгустит в своем автопортрете недостатки и пороки, подчеркнет рефлексию и поиск, придаст повествованию характер обнаженной исповеди.

Кроме того - он может отказать герою в своей профессии, сделать его, например, «просто» Левиным (для Толстого это принципиально). Изображение героя-художника тоже, впрочем, не всегда выигрышно для автора: жизнь художника, вопреки распространенному мнению, часто лишена эффектных положений. Кто-кто, а Пастернак это понимал. В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (ранний вариант) он решительно возражает шекспироведам, которые недоумевают по поводу того, как мог «такие» (великие) драмы написать человек, живший «такой» (прозаической) жизнью. «А нас поражает,- заявляет Пастернак,- что при необозримости сделанного он успел жить на свете. И мы не удивились бы, если бы узнали, что за недосугом этот творческий дух немного недовоплотился, что он упустил случай быть вполне человеком».

Но даже не в этом главное. Как ни странно на первый взгляд, «обеднив» героя, Пастернак в чем-то и выигрывает - в особом, характерном для русской литературы, плане. Он следует принципу русской литературы и прежде всего Толстого: он выводит героя на суд, которым судят не гениев, а вообще людей, личность как таковую. У Толстого это имело широчайший гуманистический смысл, опиралось в конечном счете на мысль народную. У Пастернака рамки, конечно, ограниченнее, и эпоха перелома узнавала и судила Спекторского по внешним приметам определенного характера, типа: были уже «лишние люди», были и чеховские «недотепы»... Сам автор, мы видели, способен был думать, что герой его «отпал» от истории. Но внутренне он убежден, что характерность такого склада личности составляет неотъемлемую часть традиции, культуры и несет черты нового одухотворения в отношении к миру.

Великие наши поэты Блок, Маяковский, Есенин. Пастернак сказали о революции - каждый - свое неповторимое слово. При этом Маяковский, именно Маяковский, был поэтом революции в специфическом и безусловном значении. Ему было мало отразить революцию - он хотел быть сам революцией, и он был ею по всему своему складу: идея решительной переделки мира составляла основу его миропонимания. Из этого не следует, что другие должны оцениваться по степени их приближения к Маяковскому,- такая точка зрения много навредила в свое время пониманию Пастернака, и Есенина, и Блока. Со временем мы научились по-новому смотреть на «крестьянский уклон» Есенина, перестали видеть в нем очевидную ограниченность или, мягче, момент оправдательный для его поэзии. Потому что разглядели за этим «уклоном» нечто не периферийное, а центральное - вклад Есенина в художественное осознание раскола национального бытия, объективно-трагической стороны переломной эпохи. «Личностная» позиция Пастернака не означает замкнутости, отграниченности от большой истории - она не только способ выражения, но и предмет осознания, не уход от эпохи, а выход в нее, на одном из драматичнейших для эпохи путей. Удивительно, скорее, что поэт уникального, ни на что не похожего, сомнамбулического, казалось бы, склада обнаружил себя как аналитик, взялся сопрягать «ширь» эпохи с «точками в пункте», не пришел к однозначному решению и тем подчеркнул ответственность своих эпических намерений. «Лейтенант Шмидт» и «Спекторский» соотносимы с тогдашней прозой, они сами тянутся к прозе, являются заявкой на широкую прозу - и это тоже свидетельство основательности и многомерности исторической мысли поэта.

«ДО САМОЙ СУТИ* О лирике Пастернака 1940-1950-х гг.

I

Иувство общности со всеми, потенциально, как возможность, заложенное в утверждении однородности жизни, но нуждавшееся во встречном отклике, читательском усилии, чтобы быть понятым,- наиболее открыто это чувство проявилось у Пастернака в годы Великой Отечественной войны.

Он тогда жил сначала в Москве, затем в эвакуации в Чистополе на Каме и снова в Москве. Тревоги и трудности военной поры он встретил как должное и как-то почти по-мальчишески, наивно, испытывал радость от сопричастности общему положению. Александр Гладков, оставивший дневниковый рассказ об общении с Пастернаком во время войны, записал 31 декабря 1941 года: «Б. Л. рассказывает, что все месяцы войны в Переделкине и в Москве до отъезда (в эвакуацию Пастернак уехал 14 октября.- В. А.) у него было отличное настроение, потому что события поставили его в общий ряд и он стал «как все» - дежурил в доме в Лаврушинском на

крыше и спал на даче возле зениток...»¹ В Чистополе жилось трудно, но бытовые лишения перекрывались освобождающим чувством живой жизни, продолжающейся вокруг, новыми встречами и общими с людьми заботами и надеждами. А. Гладков приводит позднейшее, начала 50-х годов, ответное письмо Пастернака чистопольским школьникам: «Хотя я совсем не то, что вы думаете, и совершенно не гожусь в образцы и примеры того, как надо жить и думать, я в большом долгу перед Чистополем... Я всегда любил нашу глушь, мелкие города и сельские местности больше столиц, и мил моему сердцу Чистополь, и зимы в нем, и жители, и дома, как я их увидел зимой 1941 года, когда приехал к эвакуированной семье... Я имею в виду именно связи безымянные, встречи с незнакомыми на улице, общий вид города, деревянную резьбу на окнах и на воротах. Все это мне нравилось, все это меня душевно питало».

И тяжелые вести с фронта легче переносились в виду этой непритязательной и неистребимой жизни, уходящей корнями в вековую традицию. Мысль о России, о присутствии ей «духе широты и всечеловечности» никогда не получала у Пастернака такого открытого выражения, как в творчестве периода войны.

Обновление поэтического стиля, начало которого Пастернак относил к 1940 году, обуславливалось новым характером лиризма, тоже сознательно ориентированного на общее, понятное для всех. В записи А. Гладкова 25 декабря 1941 года (слишком похожей, впрочем, на позднейшие строчки в «Докторе Живаго») читаем: «Меня

¹ Гладков Александр. Поздние вечера. М., 1986. С. 109.

сейчас влечет в поэзии точность, сила и внутренняя сдержанность, прячущая все неостывшее и еще дымящееся личное, все невымышленное реальное и частное в знакомую всем общность выражения. Я мечтаю о стиле, который я бы назвал незаметным, о простоте, похожей на лепет, о задушевности, близкой к материнскому баюканью...»

Стихам о войне предшествовали стихи переделкинских цикла конца 1940-го и первой половины 1941 года, которые были возрождением лирики после длительного молчания. 15 ноября 1940 года Пастернак писал О. М. Фрейденберг: «После долгого периода сплошных переводов я стал набрасывать что-то свое... Какая непередаваемая красота жизни зимой в лесу, в мороз, когда есть дрова. Глаза разбегаются, это совершенное ослепление». В короткий цикл вместились, впрочем, все времена года, их наступление и переходы, и каждое воспринималось как «новое чудо», как многократно повторяющееся «опять» - нескончаемая сказка бытия.

Опять эти белые мухи, И крыши, и святочный дед, И трубы, и лес лопухий Шутом маскарадным одет.

Все обледелено с размаху В папахе до самых бровей И крадущейся росахой Подсматривает с ветвей.

Торжественное затишье, Оправленное в резьбу, Похоже на четверостишье О спящей царевне в гробу.

И белому мертвому царству, Бросавшему мысленно в дрожь, Я тихо шепчу: «Благодарствуй, Ты больше, чем просят, даешь».

{«Иней*»}

Сказка (в таком прямом, «названном» виде) - тоже новое у Пастернака. Она перемешана с прозаическими предметами и подробностями жизни, всеми этими водокачками, трубами, крышами, нескладами дачного быта, и сама выступает как чудесная реальность, которую не придумаешь нарочно, - «магия» природы, «чародейство и диво», «бред бытия». Сказка - это воскрешенное детство, «чудеса в решетке». Рождество, вечное восприятие мира «как бы впервые».

Переделкинский цикл во многом предопределил тональность и образные принципы «Стихов о войне», их мифопоэтический аспект. Сказку жизни пришлось отстаивать в войне против механизированной «таблицы умножения», чудовищной бездарности фашизма. В общем контексте «Стихов о войне» образ врага по-своему тоже «сказочный», но это другого рода сказка, нечто невероятное по масштабам прямого зла, сказка наоборот, антисказка. Цикл и открывается стихотворением «Страшная сказка» (1941). Ничего сказочного в нем нет (есть библейское сравнение «как Ирод в Вифлееме») - враг несет гибель самой жизни, а значит и сказке (детству). Далее в стихах, особенно в тех, где Пастернак изображает фронтовые эпизоды, изливается целый поток определений врага, взятых в основном из разговорного, народного лексикона: нечисть, бестии, каналы, гнезда гадючьих и осиные, душегубы, разбойник, вор, черти, чешуя драконья. В чем назначение этого многословного набора?

В определении разных граней зла? Граней-то как раз и нет. весь этот ряд безнадежно тавтологичен. Главный признак дан в начале цикла, в военно-бытовом стихотворении «Застава» (1941). Там мимоходом сказано, что военный патруль «крестом трассирующих пуль // Ночную нечисть в небе метит*». Конкретное боевое действие - как заклятие нечистой силы. Конфликт приобретает предельную, сказочную широту - это тяжба добра и зла. В таком глобальном значении он развертывается в стихотворении 1944 года «Ожившая фреска», но и в других стихотворениях цикла, без прямого участия сказки, мифа, он мыслится так же широко, по-разному и с разным поэтическим успехом сопрягаясь с конкретными ситуациями войны.

Нечто сказочное (соображаешь теперь) у Пастернака возникает в самых реальных сюжетах повествовательного плана. Оно связано с той повышенной мерой, которая отведена у него случайности, «невообразимому ходу» жизни, а также с местом и ролью детства в системе его понятий и ценностей. В стихотворении «Старый парк» (1941) герой, раненный, оказывается в госпитале, который размещен в бывшей усадьбе его предков. Воскресает детство («Мальчик маленький в кровати...»), вступают в живую связь «голос нынешнего века и виденья той поры», а это в свою очередь на волне патриотического подъема порождает мысль о будущем, открывает будущее.

Парк преданьями состарен. Здесь стоял Наполеон. И славянофил Самарин Послужил и погребен.

Здесь потомок декабриста, Правнук русских героинь, Бил ворон из монтекристо И одолевал латынь.

Если только хватит силы. Он, как дед, энтузиаст, Прадеда-славянофила Пересмотрит и издаст.

Сам же он напишет пьесу, Вдохновенную войной,- Под немолчный ропот леса, Лежа, думает больной.

Там он жизни небывалой Невообразимый ход Языком провинциала В строй и ясность приведет.

Вне повествовательного сюжета, в широком лирическом ключе та же идея преемственности, а точнее - непреходящей сущности всего сокровенного, что связано с родной землей, дана в стихотворении 1943 года «Зима приближается»:

Люблю вас, далекие пристани В провинции или деревне. Чем книга чернее и листаней, Тем прелесть ее задушевной.

Обозы тяжелые двигая, Раскинувши нив алфавиты, Вы с детства любимую книгою
Как бы на середке открыты.

И вдруг она пишется заново Ближайшею первой метелью, Вся в росчерках полоза
санного И белая, как рукоделье.

Октябрь серебристо-ореховый. Блеск заморозков оловянный. Осенние сумерки
Чехова, Чайковского и Левитана.

В плане поэтики здесь нет ничего нового для Пастернака, образность этого
стихотворения вся открыта раньше и теперь повторяется, суммируется. Эта
повторность, знакомость вольно или невольно усилена и обращением к «банальным», в
данной связке, именам русских художников. Новое - в тональности, в новых
соотношениях и объемах привычных образов.

В лирике Пастернака есть два периода, когда тема детства, в общем-то сквозная для
него, концентрируется в группе стихотворений, дополняющих и развивающих друг
друга. Первая такая группа - в «Темах и вариациях» (цикл «Я их мог позабыть»).
Вторая - в переделкинском цикле и «Стихах о войне».

О детство! Ковш душевной глубин! О всех лесов абориген, Корнями вросший в
самолюбие, Мой вдохновитель, мой регент!

(с Клеветникам >)

Так в «Темах и вариациях». Детство открыто вовне, в постигаемую жизнь, и оно же
- мир, замкнутый в себе, враждебный взрослой, отстоявшейся прозе - «звону ключей»,
«аромату манишек». Детство - пора «помешанных клавиатур», преувеличенных и
пророчески-реальных страхов и фантазий. А еще глубже - это пора обретения слова,
начало книги жизни, невнятное и в самой невнятице своей точное, произвольно-
творческое.

Так начинают. Года в два От мамки рвутся в тьму мелодий, Щебечут, свищут,- а
слова Являются о третьем годе.

Так открываются, паря

Поверх плетней, где быть домам бы,

Внезапные, как вздох, моря.

Так будут начинаться ямбы.

(«Так начинают. Года в два...»)

Параллельно со стихами Пастернак тогда разрабатывал эту тему в прозе, в «Детстве
Люверс», и очень точно о детстве у Пастернака, на материале этой повести, сказал К.
Локс в рецензии на книгу «Рассказы» (1925): «...Его (Пастернака.-В. А.) единственная
фабула - громкий, во весь голос разговор о том, о чем мы не умеем говорить или
говорим только шепотом. Поэтому семья и детство его основная тема, и повесть о
Жене Люверс, ее медленном росте (мы чуть не сказали - долголетнем пробуждении) -
не случайно удалась лучше других. Человек медленно прорастает сквозь дремучую
толщу мира, его на каждом шагу окружают неслыханные чудеса, очень, впрочем,
обычные - улыбка матери, сияние звезды и более прозаический свет лампы. Сквозь все
это он, удивляясь, называет свое собственное имя и находит имена для окружающего.
Этот момент нахождения имени или слова и есть начало того, что мы называем прозой
или поэзией. Вот еще в каком смысле перед нами исповедь художника, погрузившегося в
глубоко первобытную, почти дословесную жизнь ощущения, первого испытания»

Но цикл «Я их мог позабыть» в «Темах и вариациях» - это и стихи о современности,
о революционной эпохе, острые, драматичные. С точки зрения биографической здесь
стяжение времен: действительное детство Пастернака кон

1 Красная новь, 1925. № 8. С. 286-287.

чалось с первой русской революцией, о чем он расскажет в поэме «Девятьсот пятый год». В стихах 1917-1922 годов взаимодействие тем детства и революции дано в логике осознанного творческого призвания, судьбы сложившегося поэта. Судьба поэта сама по себе «оргия чувств», «ураган», и она не может быть в прямой зависимости от «ордалий партий» («Я их мог позабыть? Про родню...»). Индивидуальная повесть поэта уходит корнями в детство («про родню, про моря...»), в верность тому состоянию, когда мир действительно открывался впервые, - здесь залог свежести и непредвзятости взгляда («как бы впервые»), которая должна сохраниться в творчестве. И решительное «Мы были людьми. Мы эпохи» (в стихотворении «Нас мало. Нас, может быть, трое...») - не столько, наверное, об исключительности поэтического дарования (неизменный читательский вопрос: а кто еще двое, кроме Пастернака?), сколько о той же органической целостности судьбы, закладываемой с самого начала, выходящей из детства, из недр (в этой, хотя не только этой, связи - «донецких, горючих и адских»). В поэме «Высокая болезнь» независимость, самодостаточность искусства оценивается как нечто «стыдное» перед лицом грандиозных исторических потрясений, но и здесь, даже и в трагическом ключе («сойти со сцены»), неизменной остается верность поэта своему изначальному, прирожденному складу и своей среде: «Я не рожден, чтоб три раза // Смотреть по-разному в глаза».

В переделкинском цикле и «Стихах о войне» детство тоже начало всех начал, основа построения мира - внешнего и внутреннего. Однако именно в соотношении внешнего и внутреннего сказываются новые акценты, масштабы и связи.

Детство - сказка, это дано через воспоминание, слегка ироничное по отношению к «ребяческим мечтам» («Город») или отмеченное, при сохранении детского энтузиазма, недетским обилием вещественных подробностей, раскрывающих секреты сказки, ее, так сказать, технологию («Вальс с чертовщиной», «Вальс со слезой»). В отличие от цикла «Я их мог позабыть», теперь в стихах о детстве практически отсутствует голос самоутверждения, «самолюбья». Зато решительно раздвинута другая, объективная, сторона, только теперь осознанная во всем объеме, но выдаваемая за врожденное, изначальное. Главным открытием детства, его «любимую книгу» была Россия, и с тех пор они существуют вместе, как единое целое. Эта мысль поэтически оформилась весной 1941 года в стихотворении «На ранних поездах»:

В горячей духоте вагона Я отдавался целиком Порыву слабости врожденной И всосанному с молоком.

Сквозь прошлого перипетии И годы войн и нищеты Я молча узнавал России Неповторимые черты.

И новое детство, теперешнее «потомство» сразу включено в этот широкий масштаб.

В «Стихах о войне» таким же направлением поэтической мысли, органическим чувством родины, заложенным с детства, проникнуты и «Старый парк», и «Зима приближается», и «Ожившая фреска». Чудовищным нарушением естественного хода вещей предстает трагедия детства, принесенная войной («Страшная сказка», «Преследование»).

Детство - сказка - Россия - природа. В этом едином ряду, где звенья легко переходят друг в друга, доминирует чувство произвольное, подсознательное, отличное от публицистического пафоса, акцентированного в идеологическом ключе. Я далек от утверждения, что Пастернак здесь с кем-то полемизировал, тем более что и в широком потоке советской поэзии периода войны углубление темы родины, России разрушало однолинейность идеологических схем, - просто он был верен себе и на трудном для него материале войны утверждал свое ощущение однородности жизни. Приметы детского, стихийного, «дословесного» (внелогического) переносятся Пастернаком на другие ситуации, далекие от детства, но внутренне родственные детству. В сти-

хотворении «Смелость» (1941), первой, еще очень обобщенной попытке Пастернака раскрыть психологическую сторону поведения человека на войне, действие героев, защитников осажденных городов, руководствуется «холодным знанием дела», спокойным расчетом, но вместе с тем и больше того - стихийным порывом, самозабвением, «чем-то» за пределами рационального ряда.

Между тем слепое что-то, Опьяняя и кружа. Увлекало вас к пролету Из глухого блиндажа.

Там в неистовстве наитья Пела буря с двух сторон. Ветер вам свистел в прикрытье: Ты от пуль заворожен.

В стихотворении «Разведчики» (1944) тот же мотив самозабвенной смелости и заговоренности от пули включен в другую, но опять-таки родственную (в общем контексте) связь: природа («ветер») - Россия (молитва матери или жены).

Их было трое, откровенно Отчаянных до молодчества. Избавленных от пуль и плена Молитвами в глуби отечества.

В 1943 году Пастернак совершил в бригаде писателей поездку на фронт, в армию, освободившую Орел. Результатом поездки явились очерки «Освобожденный город» и «Поездка в армию», а также стихи, рисующие эпизоды битвы, - «Смерть сапера», «Преследование», «Разведчики». В этих стихотворениях, по-видимому, Пастернак встретился с трудностями, вряд ли до конца преодолимыми для него. Но несправедлива та, обычно молчаливая, оценка, которая заведомо отодвигает их на второй план как нечто нехарактерное для Пастернака, вызванное внешней необходимостью. Написанные по отдельности и существующие в завершённом виде, они вместе с тем были связаны с замыслом большой поэмы о войне. В них проступают возможности нового повествовательного стиля, отличные от принципов «субъективно-биографического реализма».

Внешняя простота и даже наивность, примитивность этих стихотворений Пастернака - очень непростого состава. Не случайно возникает желание выделить какую-то одну их сторону и через нее представить целое. Но и при таком подходе возникают свои, непредвиденные трудности.

На самом деле - что это? Попытка ввести образ героя-рассказчика, который сам есть человек войны и, в конечном счете, центр повествования? Если судить по фрагментам поэмы «Зарево», герой «служит в младшем комсоставе» и, наверное, может быть связующим звеном между автором и рядовыми участниками войны. То есть может «взять на себя» какие-то особенности авторского сознания, подхода и выражения. Но в «Разведчиках» героя-рассказчика практически нет, а обЩая стилистическая норма и языковой колорит те же, что в предыдущих стихотворениях, где он присутствует как действующее лицо.

Или другая сторона. В системе этих стихотворений есть элементы стилизованной народности, близкие поэтике героического лубка, особенно в «Преследовании»: «Когда нежданно в коноплянике // Показывались мы ватагой, // Их танки скатывались в панике // На дно размокшего оврага». Но повествование, в целом, ведется последовательно и подробно, в «Смерти сапера» и «Разведчиках» сюжетные положения обрисованы, кажется, с максимальной обстоятельностью. По ходу дела даются емкие характеристики психологического плана: «Хоть землю грыз от боли раненый, // Но стопами не выдал братьев, // Врожденной стойкости крестьянина //Ив обмороке не утратив» («Смерть сапера»). И вообще: со стилизованными штампами соседствуют и взаимодействуют фрагменты и детали другого рода, взятые в нестандартном психологическом ключе. Разведчики «пошли садить из автоматов, // Уверенные и угрюмые», - здесь, по существу, пересекаются два стилистических слоя, две тональности. В критике отмечалась стилиевая двусоставность стихов из тех же «Разведчиков»:

«Валили наземь басурмане, // Зеленоглазые и карие...» Архаически-разговорное «басурмане» воспринимается в общем обезличенном ряду (ср. каналы, душегубы, нечисть и т. д.), а «зеленоглазые и карие» - это конкретно, «крупный план», как в кино, это «увидено» из положения человека, которого в схватке повалили навзничь. Пастернак часто дает увидеть даже то, что реально увидеть вряд ли возможно, что, скорее, можно представить, додумать, в расширенном смысловом значении. Таков, в эпизоде с девочкой, над которой надругались фашисты, «след руки на мертвом личике // С кольцом на пальце безымянном* («Преследование»)). На широкой семантической основе, на «рассуждении» развернут образ в заключительной части «Смерти сапера», где погибший рядовой солдат почти зримо предстает в роли стратега крупного масштаба:

В часах задвигались колесики. Проснулись рычаги и шкивы. К проделанной покойным просеке Шагнула армия прорыва.

Пехота шла вперед маршрутами. Как их располагал умерший.

Пастернак в этих стихотворениях отказывается от густой, столь характерной для него метафоричности. Возникает новое соотношение общего речевого строя и конкретного образа, детали. Забота Пастернака направлена не на локальный образ, разрастающийся системой ассоциативных «подобий», а на общую структуру языка, пересечение стилей. Оно порождает массу «несообразностей», иногда производит чуть ли не пародийное впечатление (разведчики стреляют, «голова попрятав» и т.п.). Спотыкаясь на этих стыках и перепадах, на странном взаимообращении наивности и структурности, мы начинаем чувствовать, как элементарное повествование превращается в мысль, становится ее ходом, течением. В просторный период, фразу (не грамматическое предложение) уместаются пристальное наблюдение и пафос общих мест, проза и сентенция, предельная конкретность и предельное же обобщение.

Мы оттого теперь у Гомеля, Что на поляне в полнолунье Своей души не сэкономили В пластунском деле накануне.

Жить и сторгать у всех в обычае, Но жизнь тогда лишь обессмертишь. Когда ей к свету и величию Своею жертвой путь прочертишь.

(«Смерть сапера»)

Все это вместе взятое - и неясность взаимодействия автора и героя, и стилевая многосо-ставность, и пересечение планов, и, шире, все-покрывающая проблема языка, общего речевого строя, «выражения», - все это напоминает... Андрея Платонова; достаточно перечитать, для сравнения, его рассказ 1943 года «Одухотворенные люди».

Не говорю о конкретной творческой связи, хотя, в принципе, уже и тогда она не исключена. Их контакт состоялся еще до войны и укрепился после войны, в последние, самые трудные, годы Платонова. Пастернак высоко ценил прозу Платонова, и прав, по-видимому, Е. Б. Пастернак, утверждающий, что воздействие Платонова сказалось на финале романа «Доктор Живаго». Проблема Платонов - Пастернак, равно неожиданная и закономерная, требует специального, пристального рассмотрения. Здесь я ограничусь этим общим соображением, даже догадкой - она возникла стихийно и именно в связи с военными стихами.

И последнее об этих стихах, о невозможности их однозначной оценки.

Пастернак, по записи А. Гладкова 25 декабря 1941 года, говорил о периодах творческих поисков: «Поэт должен иметь мужество, меняя круг тем и материал, идти на то, чтобы временно писать как бы плохо. То есть не плохо вообще, а плохо со своей прежней точки зрения». Это, разумеется, не дает нам права подобным образом оценивать какой бы то ни было из его периодов (сам Пастернак имел в виду стихи «после „Второго рождения**» - какие? 1936 года? Ведь уже переделкинский цикл он считал своим новым словом). Но, может быть, это как-то и поясняет то читательское

недоверие, недоумение, которое вызывают его фронтовые стихи: в них он снова «менял круг тем и материал». Они написаны «странно» и неровно не только в сравнении с прежними стихами, но и в рамках складывающейся новой манеры. С этой, весьма относительной, точки зрения можно сказать, что «Смерть сапера» написана в целом «хорошо», «Преследование» - «плохо», а «Разведчики» - вперемешку, и так и так. Только важнее все-таки свойства целой манеры, а не сравнительный уровень отдельных стихотворений. Пастернак мечтал о «незаметном стиле». Нужно ли понимать его слова буквально? Ведь и «клепет», и «баюканье» - это особого рода простота. А. Гладков вспоминает высокую оценку Пастернаком «Василия Теркина»: «чудо полного растворения поэта в стихии народного языка». Однако невозможно представить, чтобы сам Пастернак писал «в стиле Твардовского». В единстве, достигнутом Твардовским, нейтрализуются крайности литературного и разговорного языка, литературный язык у него разговорен и разговорный - литературен. У Пастернака (как у Платонова) отчетливее выступают разнохарактерные «составные» стили, они «пучатся» и взаимодействуют на каком-то новом, «несообразном» уровне, и если это «плохо», то - предполагаемое, по-своему рассчитанное «плохо». Элемент «косноязычия» вообще присущ поэзии Пастернака и составляет один из секретов ее магической силы, «тайны».

Поэзия Пастернака периода войны - незавершенная, несущая новые вопросы и не выявленные до конца возможности. Дело не только в поэтике - важна мировоззренческая эволюция, своего рода перестройка, которую переживал Пастернак. Чувство общности со всеми несло радость и обновление, но говорить о его безоблачности было бы плоско и несправедливо. В творческом плане оно порождало проблему обобщенного поэтического «мы», относительно легко разрешавшуюся на путях лирических, от «я» (детство - сказка - природа - Россия), и гораздо более трудную на «встречном» направлении, в попытке воссоздать народный характер. А кроме того, это вроде бы готовое высказаться «мы» сталкивалось с идеологической конъюнктурой эпохи, с «беспредметными» для Пастернака «прописями» и так или иначе взаимодействовало с ними.

Во «Вступлении» поэмы «Зарево», начатой в 1943 году, герой думает о будущем:

Мы на словах не остановимся, Но, точно в сновиденье вещем, Еще привольнее отстроимся И лучше прежнего заблещем.

Объективно, хотел того или нет Пастернак, в отдельной публикации «Вступления» (оно было напечатано в «Правде» 15 октября 1943 года) голос героя сливался с голосом автора. «Еще привольнее» и «лучше прежнего» звучало на официальном, «общезначимом» уровне, и мало что меняла попытка хоть как-то нарушить это впечатление единства героя и автора последующими, от автора, словами о «горделивых мечтах» именно героя, персонажа.

В первой главе поэмы, тогда не напечатанной, обращение к предвоенному прошлому приобретало гораздо более резкий, но - в пределах наличного текста - тоже неясный, довольно-таки запутанный характер. Герой оценивает предвоенное время как «час векового перелома», который был «замечен всем человечеством»: «Ай время! Ай да мы! Подите-ка, // Считали: рохли, разгильдяи. // Да это ж сон, а не политика!..» И ведет - уже действительно во сне - непримиримый спор с «придорожной нежитью», своим двойником, сомневающимся в «далеких идеалах» и вспоминающим о недавних «жертвах беззакония».

«Да, боги, боги, сликоть клейкая. Да, либо боги, либо плесень. Не пользуйся своей лазейкою, Не пой мне больше старых песен.

Нытьем меня свои пресытили. Ужасное однообразье. Пройди при жизни в победители И волю ей диктуй в приказе...»

Такой герой по самому своему складу, по решительности «либо - либо», не мог быть близок лирическому «я» Пастернака. Сохранились свидетельства, что Пастернак вынашивал замысел сначала пьесы, затем поэмы про «изнанку войны», изнанку, надо полагать, не только бытовую, но психологическую, нравственную. Тип победителя, переносящего логику войны на мирную жизнь, вообще жизнь, мог в этом замысле занять центральное место - задача объективная, аналитическая. Некоторыми своими сторонами (не конкретными характерами героев) ситуация первой главы «Зарева» отдаленно предсказывает «Возвращение» Андрея Платонова.

И все же... Не было ли здесь подспудного желания самого Пастернака забыть про прошлое, отсечь его - в надежде, что оно не повторится? Стиль героя - не его стиль, авторская мысль должна была проясниться в целой поэме. Но ведь хотел Пастернак напечатать первую главу вместе со «Вступлением», и не где-нибудь, а в «Правде». Еще неизвестно, как бы это могло прозвучать... Положение далеко не однозначное. Торжество приближающейся победы многое перекраивало в нашей жизни, многое прощало и многое возвеличивало,-- это реальность историческая, и не во всем здесь годятся сегодняшние мерки.

Именно в выражении близкой победы, в стихотворении 1944 года «Весна», Пастернак периода войны достиг предельной широты поэтического дыхания:

Все нынешней весной особое. Живее воробьев шумиха. Я даже выразить не пробую.
Как на душе светло и тихо.

Иначе думается, пишется, И громкою октавой в хоре Земной могучий голос слышится Освобожденных территорий.

Весеннее дыхание родины Смывает след зимы с пространства И черные от слез обводины С заплаканных очей славянства.

Мечтателю и полуночнику Москва милей всего на свете. Он дома, у первоисточника Всего, чем будет цвести столетье.

Элемент «сказки» присутствует и здесь - в концовке. В действительности получилось много сложнее, и самого Пастернака ждали впереди суровые испытания, высокий творческий взлет и низвержение в бездну. Но опыт войны не прошел для него бесследно, он глубоко ощутил ее грандиозный исторический смысл и те неминуемые последствия, которые вытекали из раскрепощенной энергии «всех», из глобальной ситуации «быть или не быть», сложившейся во время войны. «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание» («Доктор Живаго»). Этот период представлен в поэзии Пастернака циклами «Стихотворения Юрия Живаго» (1946-1953) и «Когда разгуляется» (1956-1959). Последний цикл оказался его завещанием (умер Пастернак 30 мая 1960 года).

2

У каждого поэта есть сфера ему особо близкая, где он осознает себя творчески наиболее свободным и полноценным. Проще всего, но несправедливо было бы сказать, что Пастернак позднего периода «снова утратил» то, что намечалось раньше во «Втором рождении», - поиск прямого контакта с социальной современностью, открыто закрепленного в тематике и проблематике его лирики. В известном смысле утратил (без кавычек), но развитие его не остановилось и не пошло вспять.

Чувство общего в поэзии позднего Пастернака (за исключением, естественно, «Стихов о войне») выражает себя не на открытой площади исторических битв. Оно безусловно «уже», так как опирается на «ближние» связи и контакты, но в то же время оно и «шире», ибо объемлет сферу общечеловеческого. Пастернак исходит из очевидных, наличных ценностей жизни, которые всегда «вот тут», под боком и даже могут

кому-то показаться «малыми», но которые, тем не менее, оправдывают и укрепляют все бытие. Именно на этом пути - в лучших стихах - Пастернак достигает, оставаясь лириком, эпической уравновешенности и новой высоты философского обобщения.

Поэтическое «я» позднего периода равно проявляет себя в характере неповторимом, обрешенном волевою, действенную устремленность, и в лице с намеренно стертими индивидуальными отличиями, похожем на многих других. Стихотворение (скажем, «В больнице», 1956) может иметь очень конкретный автобиографический источник (ср. письмо к Н. А. Табидзе от 17 января 1953 года), но в самом стихотворении этот источник скрыт, а герой к тому же представлен в третьем лице, как «он». И обобщение достигается устремлением не «вверх» - в область умозрительных представлений, но «вниз», где преобладает сознание, слитое с конкретностью бытия, сознание по существу демократическое, мудро и почти обиходно трактующее и жизнь и смерть.

Можно наметить определенные координаты места и времени, чтобы чувство жизни, присущее Пастернаку, отчетливее проецировалось на характер, черты которого проступают в поздней лирике.

Прежде всего это Москва и Подмосковье (Перedelкино). Это московский быт и уклад жизни, среднерусская природа, и, конечно, это московский язык, многостильный, пестрый до хаотичности, но органичный и характерный. О «московское™» Пастернака говорили не раз, и лучше других, пожалуй, сказал Корней Чуковский, исходивший из своих давних впечатлений и как бы поверявший их всем дальнейшим развитием поэта: «Среди московских улиц, закоулков и дворов он чувствовал себя как рыба в воде, здесь была его родная стихия, и говор у него был чисто московский, с протяжным аканьем, со множеством простонародных словечек. И теперь, когда я читаю в его стихах самого высокого стиля такие слова, как «образина», «уродина», «цацкаться», «надрызгаться», «долдонить», «растрепать», - я вспоминаю, как удивило меня это просторечие и как органически оно было связано со всем его московским обиходом»¹.

И во времени внутренний склад поэтического «я» Пастернака имеет устойчивую корневую систему, уходит глубоко в традицию, заложен в «вековом прототипе», среди вариантов которого не последнее место занимает «толстовская» модель. Миропонимание Пастернака глубоко свое

¹ См. кн.: Борис Пастернак. Стихи. М., 1966. С. 18-19.

образно, но, быть может, в читательском восприятии своеобразие связано главным образом со способом его выражения в лирике 20-х годов. Пастернак последних лет охотно и намеренно поступает этой стороной своего своеобразия, обращается к смыслам «общепонятным», и его новизна обнаженно и прямо выражает себя через духовный «прототип».

Восхищение перед миром выливается у позднего Пастернака в мотив страстного благодарения за чудо жизни, чудо творения. Это чудо едино и нераздельно, оно равно объемлет большое и малое. То же стихотворение «В больнице», одно из программных у позднего Пастернака, изобилует подробностями сугубо прозаическими. Они даны не для разгона и уж во всяком случае не для контраста с тем молитвенно-экстатическим подъемом, который охватывает героя. Они полноправно вошли в этот подъем, создали точки опоры в самой беспредельности, душа не отрешилась от повседневного, а разлилась по нему, одухотворила его своей высокой, благодарной, почти нездешней уже любовью. В разобранном выше стихотворении «Уроки английского» был все-таки момент отрицания и контраста, была романтическая драматизация: высокое отделялось от суетного, вечное от бренного. Здесь этот контраст снят, духовное не сортирует вещи и чувства, а наполняет их.

«О господи, как совершенны Дела твои,- думал больной,- Постели, и люди, и стены, Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу И плачу, платок теребя. О боже, волнения слезы Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком, Чуть падающем на кровать, Себя и свой жребий подарком Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели, Я чувствую рук твоих жар. Ты держишь меня, как изделие. И прячешь, как перстень, в футляр».

Это, так сказать, доминанта, то, что соединяет «Стихотворения Юрия Живаго» и «Когда разгуляется». Но есть между этими циклами и существенные различия.

В роман «Доктор Живаго» вошли, за исключением трех стихотворений, все стихи, написанные во время создания романа (1946 - 1955). Это не значит, что они писались специально для романа, некоторые из них могут быть прокомментированы очень конкретными событиями жизни Пастернака той поры,- но, с другой стороны, они создавались во внутренней связи с романом, в атмосфере работы над романом, на общем с ним подъеме и направлении. Поэтому не так уж важно, какие из них возникли в подчинении сюжетным положениям романа (более или менее определенно так можно сказать, к примеру, о стихотворении «Весенняя распутица»), а какие, наоборот,- их наверняка больше,- написаны по другому поводу, сами по себе и дали очередной толчок роману в том или ином эпизоде, в развитии и выражении мысли. В романе описана работа Юрия Андреевича над лирическим изложением легенды о Егории Храбром. Описана в последовательности стадий, так, что очевидно: стихотворение «Сказка» к тому времени уже существовало. «Разлука», скорее всего, тоже уже готовая, отразилась в плаче Живаго о Ларе в четырнадцатой части романа. А «Рождественская звезда»? «Зимняя ночь»? «Магдалина» (ср. рассуждения Симы Тунцевой в романе)? Они вышли из таких глубин сознания Пастернака, имеющих определяющее значение и для прозы, и для стихов, что не важно, где это поначалу высказалось, в романе или стихах. Текстологический анализ со временем и в этом разберется, а сейчас подчеркнем главное - единый творческий напор, победное чувство целого, знание о целом, пронизывающее любую из частей. Миропонимание Пастернака внутренне раскрепостилось, как в период «Сестры», - на новом, трагедийном уровне.

1 октября 1948 года Пастернак в письме к О. М. Фрейденберг сделал поразительное признание: «Я год за годом тружусь как каторжный и всегда мне всех: Зину, тебя, Леничку, нескольких твоих тезок и не тезок до слез жаль, словно все кругом несчастные и только я один позволяю себе быть счастливым и, значит, у всех перечисленных как бы на шее. И действительно, я до безумия, неизобразимо счастлив открытою, широкою свободой отношений с жизнью, таким мне следовало или таким лучше бы мне было быть в восемнадцать или двадцать лет, но тогда я был скован, тогда я еще не сравнялся в чем-то главном со всем на свете и не знал так хорошо языка жизни, языка неба, языка земли, как их знаю сейчас».

Торжество свободного и полного постижения мира. Такое победное торжество, что за него приходится оправдываться, как когда-то за «звонкую разлуку» дерзкого полета («О, пре-небрегнутые мои...»). Счастье внутренней свободы - в нем слишком многое переплелось, оно несводимо лишь к творческому состоянию, хотя достигнуто через творчество - каторжную работу - и расширяет творчество до пределов целого бытия.

Сказано это в 1948 году, в пору очень тяжелую для страны и для искусства, и кому-то, чего доброго, опять привидится здесь эгоцентризм Пастернака, его отгороженность от современности. Привидится, к тому же, теперь уж с другого конца: «Как он мог быть счастливым, когда...» Он тогда писал «Доктора Живаго». Внутренняя не-

совместимость Пастернака со сталинским режимом настолько очевидна, что подробно об этом можно и не говорить. В 1928 году, в финале «Высокой болезни», посвященном Ленину, он был трагически прав, когда сказал: «Предвестьем льгот приходит гений // И гнетом мстит за свой уход». Как его герой Спекторский, он осознавал себя «выключенным» из истории и в письме к О. М. Фрейденберг написал 2 июня 1930 года: «...Чувство конца все чаще меня преследует, и оно исходит от самого решающего в моем случае, от наблюдений над моей работой. Она уперлась в прошлое, и я бессилён сдвинуть ее с мертвой точки: я не участвовал в создании настоящего, и живой любви у меня к нему нет». Желание «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» вылилось во «Второе рождение», но вторая часть этой формулы («заодно с правопорядком») «спасалась» именем Пушкина и содержала в контексте целой книги фальшивую ноту. Его поэтический кризис и молчание 30-х годов были не уходом от современности, а следствием потрясенности масштабами новой «шигалевщины». Он не написал «Реквиема», - «Реквием» Ахматовой вообще явление уникальное, единственное в своем роде, - но в нем годами росла потребность высказаться начистоту в полном объеме - о себе и об эпохе. Поддерживала его опять-таки классика - переводы, Шекспир. 14 февраля 1940 года в письме к О. М. Фрейденберг - о «Гамлете»: «Высшее, ни с чем не сравнимое наслаждение читать вслух без купюр хотя бы половину. Три часа чувствуешь себя в высшем смысле человеком: чем-то небессловесным, независимым, горячим, три часа находишься в сферах, знакомых по рождению и первой половине жизни, а потом в изнеможении от потраченной энергии падаешь неведомо куда, „возвращаешься к действительности“». И после войны, в трудное время, когда не оправдались надежды на обновление жизни, он приступил к своему роману. Читатели вправе спорить и судить, роман это или не роман, и если роман, то плохой он или хороший, не свелось ли все к раскрытию особенностей лирического мировосприятия. Для него, субъективно, дело было ясное, он хотел в романе «дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие» и мировоззренческую атмосферу произведения определял тоже отчетливо: «мое христианство» (письмо к О. М. Фрейденберг от 13 октября 1946 года).

Меньше всего я хотел бы представить дело так, будто Пастернак был жертвой своей эпохи. Не был он жертвой. Если бы он был жертвой, он не создал бы такой лучезарной поэзии. Он художник бесконечно положительного, утверждающего миропонимания, и это чудо - чудо «явленной тайны», откровения - всегда преобладало в нем над сомнением, отчаянием, компромиссами. Потому и страшно замкнуть его в «идейно-творческой эволюции», свести всецело к взаимоотношениям с эпохой - что-то главное при этом можно безнадежно потерять. Есть ли в романе определенный пересмотр революционной эпохи по сравнению с творчеством 20-х годов? Если и не пересмотр, то договаривание до конца. Яснее становятся те противоречивые акценты, те внутренние оговорки, которые всегда отличали его взгляд на революцию и шли не от политики как системы мышления, - политиком Пастернак никогда не был, - а от его философии, веры.

Он и до и после романа воспринимал революцию «как явление нравственно-национальное», - так он писал в 1943 году в очерке «Поездка в армию». В 1956 году, в рукописи «Сестра моя - жизнь» для очерка «Люди и положения», используя текст уже готового романа, он определил различие между пониманием революции людьми из народа и людьми близкой ему интеллигентской среды.

«Люди, прошедшие тяжелую школу оскорблений, которыми осыпали нуждающихся власть и богатство, поняли революцию как взрыв собственного гнева, как свою кровную расплату за долгое и затянувшееся надругательство.

Но отвлеченные созерцатели, главным образом из интеллигенции, не изведавшие страданий, от которых изнемогал народ, в том случае, если они сочувствовали революции, рассматривали ее сквозь призму царившей в те военные годы преемственной, обновленно славянофильской патриотической философии».

В романе развернуты обе точки зрения, и они вовсе не разделены непроходимой чертой. Первую из них, помимо некоторых прямых представителей народа, выражает революционер Стрельников, когда говорит о позоре Тверских-Ямских, о «мире железнодорожных путей и рабочих казарм». И он же смыкает ее с другой, интеллигентской, позицией, говоря об «огромном образе России, на глазах у всего мира вдруг запылавшей свечой искупления за все бездолие и невзгоды человечества». И что удивительно - все эти слова о Тверских-Ямских, о позоре нищеты и унижении женщины перешли к Стрельникову от самого Пастернака и его автобиографического героя конца 20-х годов - из «Охранной грамоты» и «Повести». А революционные средства исцеления, которые утверждает Стрельников, сближают его с другим поэтом, незримо присутствующим в романе,-- с Маяковским. За плечами обоих, Стрельникова и Маяковского, Тверские-Ямские не только Москвы - всей России. В «Людах и положениях» сказано: «...В царство танго и скетинг-рингов Маяковский вывез из глухого закавказского лесничества, где он родился, убеждение, в захолустье еще незыблемое, что просвещение в России может быть только революционным». И у обоих за решительностью и ясностью понятий, за «правотой, правотой, правотой» прячется другая ипостась - заблудившаяся и запутавшаяся «одинокая современная душа». Путь, открывшийся в революции, казался таким единственным и безусловным! Юрий Живаго и тот встречает Октябрь с удивлением и восхищением: «Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали. [...] Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. [...] Это всего гениальнее». Приведенные выше слова об «отвлеченных созерцателях» - интеллигентах, признавших революцию,- имеют в рукописи «Сестра моя - жизнь» продолжение: «Они не противопоставляли Октября Февралю как две противоположности, но в их представлении оба переворота сливались в одно неразделимое целое Великой русской революции, обессмертившей Россию между народами и которая в их глазах естественно вытекала из всего русского многотрудного и святого духовного прошлого».

Вряд ли на деле было буквально так - судьба Юрия Живаго свидетельствует о другом. И в позиции самого Пастернака все было сложнее и подвижнее, в ней переплелись разные подходы к революционной эпохе - социально-психологический, историко-философский, эстетический,- с преобладанием и нарастанием нравственного принципа.

Пастернак тоже создавал единый, слитный образ революции, но по ходу дела все отчетливее сознавал неоднородность ее этапов. Книга «Сестра моя - жизнь» появилась в 1922 году и как бы накладывалась на всю революционную эпоху. Но ее подзаголовок «Лето 1917 года» (обозначавший, как оказалось, и время написания) сознательно возвращал книгу к начальному этапу революции - «между двумя революционными сроками». В «Темах и вариациях» революция предстает острее и драматичнее: «Нас сбило и мчит в караване...» В поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» Пастернак уходит к еще более отдаленным истокам революции, к ее «репетиции» - первой русской революции, поверяя ее собственной юностью («Я грозу полюбил в эти первые дни февраля» - «Девятьсот пятый год») и героической, жертвенной судьбой русского интеллигента, лейтенанта Шмидта. С неотвратимой остротой встает перед

ним вопрос о несоизмеримости и новом, непредвиденном содержании Октябрьской революции по сравнению с революцией 1905 года. «Свечой искупления», которой «запылала Россия», была гражданская война, неимоверно жестокая с обеих сторон и вовлекшая в свою пучину миллионы людей. В письме к П. Н. Медведеву от 30 декабря 1929 года Пастернак отстаивает свое право говорить в открытую о терроре революционных лет (речь шла о «Спекторском»). В автобиографии-анкете 1932 года он отважно признается (уже 1932-й. и автобиография не появилась в печати), что «сначала же» и «не раз потом вновь и вновь» он чувствовал себя «нравственно уничтоженным ее (революции.- В. А.) обличительными крайностями».

И наконец, революция, как она показана в романе.

Еще в преддверии Октября Юрий Живаго почувствовал смену масштабов и координат, крутой поворот событий, отрицавший привычную жизнь и устоявшийся взгляд на вещи. В его лирическом переживании прошлое и настоящее, революция прежняя. 1905 года, и новая, разворачивающаяся, соединились с фактами его личной жизни, оказавшейся тоже на переломе. Два круга мыслей неотступно преследовали и охватывали его.

«Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотой. (...)

Верность революции и восхищение ею были тоже в этом круге. Это была революция в том смысле, в каком принимали ее средние классы, и в том понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку.

В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового, те обещания и предвестия, которые показались на горизонте перед войной, между двенадцатым и четырнадцатым годами, в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе, судьбе общероссийской и его собственной, Живаговской.

После войны хотелось обратно к этим веяниям, для их возобновления и продолжения, как тянуло из отлучки назад домой.

Новое было также предметом мыслей второго круга, но насколько другое, насколько отличное новое! Это было не свое, привычное, старым подготовленное новое, а произвольное, неотменимое, реальностью предписанное новое, внезапное, как потрясение.

Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одичание. (...). Таким новым была революция, не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками.

Таким новым была сестра Антипова, войной заброшенная Бог весть куда, с совершенно ему неведомой жизнью...»

Здесь завязь всей коллизии романа: часть пятая - «Прощанье со старым».

Живаго не зеркальное отражение Пастернака, их судьбы не совпадают, но главное направление их мыслей и чувств безусловно близкое, единое. Живаго многое поясняет в отношении

Пастернака к конкретным, зачастую ключевым, событиям эпохи и к близкой по рождению, общей для них среде. Вскрывает, так сказать, социально-психологическую подоплеку. Однако сводится ли к ней суть позиции героя и, через него, автора?

Неверно все-таки говорить, что это «положение между двумя лагерями в революции» (Д. С. Лихачев). Такое положение предполагает колебание и необходимость (невозможность) выбора именно между лагерями, конкретными станами, красным и белым. Оно могло случиться и случилось с героем Пастернака, Юрием Живаго, попавшим в гущу событий, что особо подчеркнуто в эпизоде боя

партизан с белыми в одиннадцатой части романа. Но этот случай, при всем его символическом значении, важен не сам по себе, не в собственной самодостаточной проблеме, а как производное от главного, суть которого-и для героя, и для автора - в другой логике, другой системе измерений. Если Пастернак и оказался «между», то по-другому - «между» нравственным смыслом революции, вытекавшим «из всего русского многотрудного и святого духовного прошлого», и той же революцией как осуществившейся реальностью, опять-таки «всей» революцией, кровавым «искуплением» России, ее расколом и трагическими событиями последующих десятилетий, которые проходили под знаком того, что «революция продолжается».

Пастернак не однажды сопоставлял, по внутренней аналогии, как связь-противоречие, сходство-различие, революцию и Льва Толстого. Вспомним еще раз, значительно расширив цитату: «Весь девятнадцатый век, в особенности к его концу, Россия быстро и успешно двигала вперед снос просвещение. Дух широты и всечеловечности питал ее понимание. Начало гениальности, подготовлявшее нашу революцию как явление нравственно-национальное (о политической подготовке ее мы не смели судить,- это не наша специальность), было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом...» («Поездка в армию»).

Поровну - в данном случае значит синхронно, параллельно; каждая «половина» (скорее ипостась, вариант идеи) по-своему охватывала и трактовала целое - эпоху, бытие. В пожаре гражданской войны эти половины (ипостаси) утратили свою автономность, а значит и равновесие. Самым трудным был рубеж, когда глубинная генетическая связь - «Толстой и революция» - заменялась ситуацией выбора - «Толстой или революция», ибо, как говорит в конце романа один из персонажей. Гордон, «русское просвещение стало русской революцией», вторая половина поглощала первую. Ситуация эта, конечно, имела отношение к противоборству лагерей в революции, но не совпадала с ним, она «другая» по смыслу и объему, из разряда вековечных, на уровне миропонимания,- спор разных взглядов на историю и культуру. Герой романа «разошелся» с революцией, по существу отверг ее, но он не стал от этого белогвардейцем. И целое произведение - «Доктор Живаго» Бориса Пастернака - не контрреволюционный роман, как и, вопреки мнению некоторых современных критиков, не роман об извращении идеи революции, случившемся в нашей истории. Революция есть революция, она с начала и до конца в романе, независимо от того, как к ней в конкретный момент относится герой, предстает как историческая «хирургия», сокрушительная ломка во имя немедленной переделки мира, снятие метафоричности мышления, обращенного к вечным проблемам бытия. Эта идея «немедленного создания нового невиданного мира» (рукопись «Сестра моя - жизнь») всегда вызывала у Пастернака внутреннее сопротивление: он смотрел на историю «сквозь» культуру, а культура в его представлении дело вековечное, постоянное, символическое.

В 20-х годах Пастернак уподоблял революцию творчеству, и это многое определяло в ее поэтическом выражении: достаточно вспомнить вступление к «Девятьсот пятому году», «Памяти Рейснер», концовку «Высокой болезни» о Ленине. Ленин, как его рисует Пастернак, «всегда готовый придраться» к истории, одновременно «лишь с ней... накоротке»; он обладает «авторством и правом дерзать от первого лица» - привычные в стилистике Пастернака определения гения, творца. Они по-своему повторяются в романе, в словах о Ленине Стрельникова, и развиваются в рукописи «Сестра моя - жизнь» 1956 года, приобретая в ней трагедийное звучание: «Ленин был душой и совестью... редчайшей достопримечательности, лицом и голосом великой русской бури, единственной и необычайной. Он с горячностью гения, не колеблясь, взял на себя ответственность за кровь и ломку, каких не видел мир, он не побоялся

кликнуть клич к народу, воззвать к самым затаенным и заветным его чаяниям, он позволил морю разбушеваться, ураган пронесся с его благословения».

Но все это имеет и другую сторону. И дело не только в том, что последующая, сталинская, эпоха не давала Пастернаку повода для такого рода характеристик (на этот счет у него все же была попытка - в 1935 году, в первоначальном варианте стихов цикла «Художник»). Проблема шире. Начиная с 1914 года, с первой мировой войны, история, по логике Пастернака, все неумолимее проявляла себя как «крайность» жизни, противоположная другой «крайности», тоже «крайности», выражаемой искусством. Искусство, вспомним из «Охранной грамоты», «интересуется не человеком, но образом человека», то есть мгновенным и постоянным («в несчетный раз») возобновлением бессмертной сущности жизни. Реальная история двадцатого века, исполненная небывалых катастроф, лишает человека этого родового символического свойства, этого ореола соизмеримости с целым миром, наделяет его другого рода символикой - безличной символикой функции, материала. Она подчеркивает исключительно реальные, однозначные измерения человека (жизни и смерти), повышает им цену и одновременно обесценивает их. Гордон в конце романа говорит об этом так: «Возьми ты это Блоковское «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети - дети, и страхи страшны, вот в чем разница».

Не важно (в данном случае), что это говорит Гордон: глубинная мысль романа проявляет себя во множестве голосов. И толковать это можно по-разному, потому что здесь заключен двойной смысл и предъясняется, так сказать, двоякий счет. Он предъясняется сокрушительной поступи новой истории, оборвавшей вокруг человека вселенские связи, но и искусству начала века тоже, поскольку оно в своей апокалиптической метафористике как бы «недоучло» всей реальности «страхов» надвигающихся событий (на этом мотиве, как известно, во многом построена «Поэма без героя» Анны Ахматовой: «Сколько гибелей шло к поэту, // Глупый мальчик, он выбрал эту...»).

Смысл здесь, однако, не только негативный. Он и утверждающий. Двадцатый век поставил человека перед предельной реальностью бытия (жизни и смерти). Сделав человека бессильным перед нею, он тем более обострил это чувство реальности. Но ведь на этом чувстве бесконечной значительности, самоценности жизни построена вся философско-поэтическая система самого Пастернака. Только для него значительное - значит символическое. «...Жизнь символична, потому что значительна» - так сказано в романе. Не безгласная жизнь под мечом непредсказуемых и всеопределяющих событий, а та же жизнь, реальная, конкретная, наличная, частная, внутренняя, но расширенная до всечеловечности и всемирности. Пастернак, будучи поэтом «после Блока», по-своему остается «верен» Блоку и «продолжает» его на новом уровне символического понимания мира как «явленной тайны» и чувства «короткости со вселенной». В романе это выражено на тысячу ладов и опять-таки разными голосами. Вот, например, передача мыслей Ларисы Федоровны над гробом Живаго: «Ах вот это, это вот ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной».

Теперь вроде бы самое время обратиться к другой идее романа, к тому, что творческое начало у Пастернака перемещается на личность, так или иначе

отгороженную от истории, противостоящую ее диктату. Только идея эта проходит через роман от начала и до конца, она вырисовывается в основных чертах еще до наступления лавины главных исторических событий, а значит не может быть рассматриваема в прямой причинной зависимости от них. И вообще неточно и недостаточно рассматривать проблематику романа в рамках оппозиции личность - история, или природа - история, или, совсем уж широко, Дух - История, как это получается в теперешних дискуссиях о «Докторе Живаго». Дело в том, что личность у Пастернака исторична, и история в романе совсем не только перемалывающая сила, произвольная и враждебная по отношению к природным, суверенным свойствам личности. История сама подобна природе, она прорастает, как природа, но она не природа, и их сближение (сопоставление) не всегда в пользу природы. В определенных аспектах мысли история приобретает доминирующую и глубоко «положительную», просветляющую роль. В романе развернута такая идея исторического бытия, в русле которой история не противовес вечности, а ее посыльный в мире, знак ее насущного значения и смысла.

Уже в самом начале романа дается рассуждение на эту тему Николая Николаевича Веденяпина, из его идей во многом исходят потом Юрий

Живаго и Сима Тунцева, и другие герои, та же Лариса Федоровна, по-своему переживают их в эмоционально-лирическом ключе.

Не избежать пространной цитаты - вот это рассуждение: «...Можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший род живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. [...] Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, опсюю изрытых Калигул, не подозревавших, как бездарен всякий поработоритель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме».

Роман Пастернака, конечно, можно читать как реальную биографию героя, как сюжет, так или иначе осмысливая при этом трудные вопросы структурного плана - о роли авантюрно-беллетристического начала в романе, недопроясненности многих положений, символичности сцен и т. д. (с этими вопросами мы уже имели дело при разборе «Спекторского» и «Повести»). Но больше все-таки, при всем «многоголосии», роман воспринимается как поток сознания, движение мысли, которая охватила многое во внешней жизни, но все глубже уходит «в себя, в себя», мысли внутренне конфликтной и единой в силу того, что она оперирует несколькими главными, трудно соединимыми составными. Такое трудное соединение образуют прежде всего две идеи, проходящие через роман, - идея России как национального единства и искупительной жертвы и другая идея, «европейская» по своему звучанию, о том, что новую историю составляют «не народы, а личности». Постоянно совмещаясь на встречном ходу, эти

идеи друг друга как бы нейтрализуют, давая в результате ту кажущуюся «пустоту», которую неискушенный читатель легко отнесет на счет «незначительности» героя. На деле же эту «пустоту» заполняет идеальное представление о новом историческом бытии, которое человек мог бы почувствовать «как семейную хронику родного дома, как свою родословную». Живаго равно высоко судит о боге, творчестве и огородных грядках, дорожит мелочами обихода и несет свою жизнь как высший дар, жертву и предназначение. Нет никакого противоречия и высокомерия в том, что он, зачастую такой бытовой и прозаический, чувствует себя «на равной ноге со вселенной». Для него, как в Евангелии, «ход веков подобен притче», а истина «поясняется светом повседневности». И религиозность его особая, не мистическая и не из страха перед небытием - скорее телесная и очень определенная: он «требовал... смысла, понятно выраженного, как это требуется от всякого дела, и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как своим великим предшественникам».

Значит ли такое чувство личности отказ от идеи России как отстраненного, над личностью стоящего целого? Или оно коренится в определенных сторонах русской традиции, настолько оно связь, а не разрыв, настолько проникнуто своеобразным максимализмом, «духом широты и всечеловечности»?

Пастернак о Скрябине - в «Людах и положениях»: «Скрябинские рассуждения о сверхчеловеке были исконной русской тягой к чрезвычайности. Действительно, не только музыке надо быть сверхмузыкой, чтобы что-то значить, но и все на свете должно превосходить себя, чтобы быть собою. Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер».

О Льве Толстом - там же: «Главным качеством этого моралиста, уравниателя, проповедника законности, которая охватывала бы всех без послаблений и изъятий, была ни на кого не похожая, парадоксальности достигавшая оригинальность. [...] Но Толстой не искал этой странности, не преследовал ее в качестве цели, а тем более не сообщал ее своим произведениям в виде писательского приема».

Можно ли здесь расчленивать индивидуальное и общее, национальное и всемирное?

По роду занятий автору этой книги приходится читать публичные лекции о литературе. Один из вопросов, задаваемых из аудитории в связи с Пастернаком, - вопрос полемический: «Что это он у вас все время в чем-то растворяется (в природе, быте, боге, искусстве)? Ведь главное -- личность, ее неповторимость...» Что ответить на такой вопрос? Что Пастернак не любил «интересных людей», слишком озабоченных своей необычностью? Что личность, по его понятиям, образуется «не из несходства с соперниками, а из сходства с натурой» («Шопен»)? Что неповторимое - это бесконечное повторение в каждом из нас целого бытия? Об этом все время и идет речь, в лекции ли, в этой книге, вслед за стихами и прозой самого Пастернака. Лара в «Докторе Живаго»: «Она тут,- постигала она,- для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени, а если это будет ей не по силам, то из любви к жизни родить себе преемников, которые сделают это вместо нее». Юрий Андреевич: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет!» Если кто-то устыдится «малости» этой огородной робинзонады, тот может, конечно, вспомнить нечто более «высокое» в том же роде: «Я б разбивал стихи, как сад...» («Во всем мне хочется дойти...»). Боюсь только, что в таком случае он ничего не понял: разницы здесь принципиально нет. В романе модель личности задана образом самого универсального свойства: «И вот в завал этой

мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнута человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира».

Так говорит в романе (о Христе, понятно) Николай Николаевич Веденяпин. «Такого течения, как то, которое представляет у меня Николай Николаевич, в то время в действительности не было, и я просто передоверил ему свои мысли», - слова Пастернака в передаче Лидии Чуковской. Идея личности в романе много шире характера любого из персонажей, включая Юрия Живаго, и задача Пастернака специфичнее показа характеров, которые бы в какой-то мере соответствовали этой идее. Пастернак писал о романе О. М. Фрейденберг 1 октября 1948 года: «...Я совсем его не пишу как произведение искусства, хотя это в большем смысле беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете искусство и что оно значит еще. Есть люди, которые очень любят меня (их очень немного), и мое сердце перед ними в долгу. Для них я пишу этот роман, пишу как длинное большое письмо им...» И тут же те самые, приведенные выше, удивительные слова - о том, что он «до безумия, неизобразимо счастлив открытою, широкою свободой отношений с жизнью».

1 См.: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». - Новый мир. 1988. № 6. С. 228.

И в письме этом о романе, и в самом романе (романе-письме) Пастернак как на исповеди - но он же и духовник, а в каком-то смысле даже проповедник. Он объясняется (в письме почти оправдывается) - и утверждает себя с сознанием полного на то права. Он не боится, что кому-то покажется заносчивым гордецом, скорее способствует этому, показывая, как его герой отстаивает, даже и по мелочам, свою действительную особость и независимость. Он связан с людьми посредством своего внутреннего мира, открытого для земли и неба, сформированного творчеством и трудом, вобравшего в себя гул небывалой эпохи и простую, неисчерпаемую повседневность с ее вечными горестями и заботами.

Мне к людям хочется, в толпу, В их утреннее оживленье. Я все готов разнести в щепу И всех поставить на колени.

Везде встают, огни, уют, Пьют чай, торопятся к трамваям, В течение нескольких минут Вид города неузнаваем.

Я чувствую за них за всех, Как будто побывал в их шкуре, Я таю сам, как тает снег, Я сам, как утро, брови хмурю.

Со мною люди без имен, Деревья, дети, домоседы. Я ими всеми побежден, И только в том моя победа

(«Рассвет»)

Цитируют эти стихи обычно, подчеркивая эволюцию Пастернака в сторону демократизма, и опускают, что они из романа, то есть как бы принадлежат «индивидуалисту» Живаго. Вернее, может быть, сказать, что простор этого прекрасного стихотворения - в широкой амплитуде крайних точек: «всех поставить на колени» и «ими всеми побежден». Отсвет Евангелия, почти незримый, присутствует и здесь.

Мог ли такие стихи написать конкретный Юрий Андреевич Живаго? Праздный вопрос. В каком смысле «мог бы» - в соотношении с конкретными событиями романа? В таком соотношении он явно не мог бы написать, к примеру, «Август». Но Пастернак с царственной щедростью подарил герою свой поздний шедевр, свой «Памятник» и, по видимому, имел для этого основание.

Что роман закончится стихами, Пастернак знал с самого начала. С учетом этого, в расчете на это он не боялся принизить героя в отдельных положениях и поступках. Хотя не так, совсем не так: он его не принижал. Но он не мог растворить стихи в поведении героя, слить, привести в соответствие его жизнь и поэзию, это был бы романтизм: пишу, как живу; живу, как пишу. Не пастернаковский это принцип - вспомним жгучее раздражение Пастернака по поводу шекспи-роведов, удивлявшихся прозаической жизни гения. Стихи не довесок к роману и не оправдание героя - без них роман не завершен, без них романа нет.

Стихи, конечно, завершают образ Юрия Живаго, раскрывая его изнутри, в идеальном (творческом) качестве, но это все-таки условно: мы слишком знаем, что они написаны Пастернаком, что по времени они никак не совпадают с эпохой, изображенной в романе, являют новый, по существу заключительный этап длительной творческой эволюции. Стихи завершают роман в смысле гораздо более широком и существенном - они мощно утверждают, доводят до конца мировоззренческую, философско-нравственную «положительность» романа, не давая ему замкнуться на «тяжелом и печальном» сюжете, они разрешение, катарсис, прорыв в бесконечность, в бессмертие. Утверждающий пафос романа, разумеется, раскрывается и в нем самом (в прозаическом тексте); там он зарождается, формируется, ищет для себя определения и выражения - в мысли, образах, положениях; там он держит оборону или переходит в наступление в условиях крутой, переломной эпохи. В стихах нет отклика на исторические события современности (лишь походя в «Весенней распутице» упоминаются партизаны). В них отразился дух эпохи, но уже в составе целого, всеохватного бытия. «Чувство вечности, сошедшей на землю» - так Пастернак (кстати, в 1956 году) определял исторический смысл своей книги «Сестра моя - жизнь». То же в «Стихотворениях Юрия Живаго», только в ином, трагедийном ключе. События, люди, герой, сама природа оглянулись на «вековой прототип», на «легенду, заложенную в основание традиции», на начало нового исторического бытия, как его, опираясь на христианство, понимал Пастернак.

В цикле перемежаются стихи очень емкого символического содержания и стихи «простые» - о природе, любви, разлуке. «Гамлет» - «Март» - «На Страстной» - «Белая ночь»... Постепенно нарастает значение евангельских мотивов, но они не противостоят «природной» или любовной лирике, «быту» - два эти потока как бы отражаются друг в друге, взаимодействуют и взаимообогащаются. Николай Николаевич говорит в романе: «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна». Надо думать, то же самое имел в виду Пастернак, когда в начале работы над романом характеризовал свой замысел: «Атмосфера вещи - мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» (письмо к О. М. Фрейденберг от 13 октября 1946 года). Идея воскресения и бессмертия, составляющая, по ощущению самого Пастернака, мировоззренческий центр романа, не умоглядная и не церковно-каноническая. «В той грубейшей форме, как это утверждается для утешения слабейших, это мне чуждо», - говорит Живаго. Речь у Пастернака идет о наличном бессмертии смертных, оно в постижении того, что «все время одна и та же необъятно торжественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях». Оно в чувстве личности, соизмеримой с миром, а это, по Пастернаку, дается творчеством («чувством короткости со вселенной») и исторически

преду-готовано, делается возможным (в идеале - для всех) в том новом понимании человека в мире, которое принесено христианством.

История как родной дом, без «свинства жестоких, оспую изрытых Калигул», дом для всех и каждого, для творчества, труда, потомства - это было бы очередной утопией, не будь дано через конфликты и борения, «черные провалы» сомнения и «размах крыла расправленный» «творчества и чудотворства». В стихах все это выражено на высочайшем трагедийном уровне. Воскресение в вере, для бессмертной жизни не есть что-то абсолютное, статичное, что можно обрести раз и навсегда. Оно может быть и не быть, до него надо «дорости». «Смерть можно будет побороть // Усильем воскресенья» («На Страстной») - именно «побороть» и только «усильем». Жизнь как высший дар и жизнь как жертва. В напряженных коллизиях любви, в осознании пережитого и предвидении будущего, в сказке-притче о вечной борьбе со злом и, конечно, в евангельских стихах развернут весь спектр разнообразных состояний и чувств, соединенных единством внутренней всеохватной идеи.

«Стихотворения Юрия Живаго» - одна из вершин поэзии Пастернака, равная, может быть, «Сестре моей - жизни».

По сравнению с ними последний цикл - «Когда разгуляется» - не выглядит таким цельным, внутренне завершенным. За ним упрочилась слава победы в творчестве Пастернака классического начала, обретенной высокой простоты. Оценка односторонняя и по-своему предвзятая, она предполагает и даже узаконивает сомнение по поводу «прежнего», действительно классического Пастернака. Грешно так говорить, но «Когда разгуляется» уже постскрипту: главное оказалось сказанным. Да, Пастернак достиг в последних стихах небывалой для него простоты выражения и извлек из нее максимум возможного, создав такие шедевры, как «Во всем мне хочется дойти...», «Когда разгуляется», «Ночь».

«В больнице», «Единственные дни». Но это не «другой» Пастернак, в основе своего миропонимания он остался тем же, и в этом плане сравнение с прежними стихами не обязательно в пользу заключительного цикла. Во многих стихах, бытовых и пейзажных (теперь этот термин уместен), он что-то и теряет, или, лучше сказать, приглушает, смягчает - то чудо откровения, которым всегда жила его поэзия и которое неотделимо от тайны самого стиха, преображающего действительность. Впрочем, дело вкуса, я не буду настаивать на своей правоте, тем более что имею в виду «рядовые» стихи, каких, если приглядеться, немало в пределах и прежней манеры.

Далее не будем разграничивать два последних цикла (отдавая предпочтение все же «Стихотворениям Юрия Живаго»). Выделим в них центральную тему - тему призвания. Звуча как творческий самоотчет, она одновременно много шире, ибо концентрирует весь комплекс философских, религиозных, этических представлений Пастернака, его взгляд на собственную судьбу и пути мировой культуры, с пристальным вниманием к «вековым прототипам», непреходящим и обретающим насущный смысл.

3

В ряду «вековых прототипов» важно отметить образ шекспировского Гамлета, который сопутствовал Пастернаку на всем пути и в поздний период получил развернутую, во многом неожиданную трактовку.

Пастернак всегда много переводил. Лирику Рильке, Верлена, Петефи, Тагора... Пьесы Су-инберна и Клейста. Стихи Паоло Яшвили, Тициана Табидзе и Николая Бараташвили. И наконец, трагедии Шекспира, «Фауста» Гете, «Марию Стюарт» Шиллера. В своих переводах Пастернак придерживался «намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам», они несут печать его индивидуальности. И обратная связь: образы Рильке, Шекспира и Гете полноправно

вошли в его поэтический мир, обрели в нем новую жизнь. Попробуем проследить интерпретацию Гамлета, в главной мысли, в контексте поэтического миропонимания Пастернака.

«Гамлет» Шекспира, по Пастернаку, вовсе не драма безволия. Гораздо важнее, что Гамлет самородок, человек большой мысли и одаренности. Несоизмеримы мир, рисуемый его сознанием, и окружающая действительность. Сложность не в реальной ситуации датского двора: взятая отдельно, она, по понятиям того времени, проста и взывает к простому же действию. Сложность для Гамлета как раз в том, чтобы взять ее отдельно, выключить из мира мыслимого, из той «философии», о которой, зная ее силу, почти с ненавистью говорит сам Гамлет (в обращении к призраку отца):

Да, бедный дух, пока есть память в шаре Разбитом этом. Помнить о тебе? Я с памятной доски сотру все знаки Чувствительности, все слова из книг, Все образы, всех былей отпечатки, Что с детства наблюденьс занесло. И лишь твоим единственным веленьем Весь том, всю книгу мозга испишу Без низкой смеси.

(Перевод Пастернака)

Но как бы ни завидовал Гамлет людям типа Фортинбраса - людям конкретных целей и поступков,- все равно: делая меньше, чем они, он претендует на гораздо большее. Ибо на другое. Он оказывается героем другой драмы и сам творит ее. Она не только превосходит по содержанию драму во взаимоотношениях конкретных лиц - она написана, в сущности, на другом языке, метафорическое косноязычие которого ставит в тупик и друзей Гамлета. Гамлет мыслит и чувствует как поэт, несет в себе образ мироздания, мир в другом измерении, в котором преступная реальность датского двора составляет лишь часть, то отвергаемую целым, то чудовищно разрастающуюся и кидающую тень на это целое. Гамлет не только художественный персонаж, он персонаж-художник. Пьеса в пьесе. Можно, наверное, написать подробное исследование о том, как в пьесе о датском королевстве рождается и развивается другая пьеса - мистерия вселенского содержания. Автором ее и главным актером в ней является Гамлет. Можно проследить, как ведет он эту пьесу, втягивая в нее других (становящихся в ней невольными актерами), как он полностью входит в роль или, очнувшись и желая вернуться в «простое» измерение, стряхивает ее с себя как наваждение. Перед смертью он просит Горацио рассказать людям обо всем, что произошло. Только Горацио вряд ли сможет рассказать, что же произошло с Гамлетом. В трагедии два центра, и сама трактовка образа Гамлета может быть двойкой. Есть ли философия Гамлета только характеристическая черта его как персонажа, одного из персонажей - принца датского? Или в ней суть, главное содержание? - тогда все подробности событийной канвы становятся интермедиями в мистерии.

Мыслимый мир для Гамлета - реален. Обвинения этого мира в книжности идут от положения Гамлета при дворе, они голос его человеческого долга, но не духа. Утверждение реальности мыслимого мира есть творчество. Оно не совпадает с поведением. Убивая Клавдия, Гамлет завершает линию поведения, но не распутывает всего узла духовной драмы. Он оправдывается в конце как «этот» человек, из безбрежных масштабов своей мистерии возвращается в эмпирическое теперь, наиболее понятное для окружающих. Но и для нас, знающих Гамлета с его собственных слов, а не по рассказу Горацио, поступок этот необходим. Поведение вне творчества, но оно и в нем. Оно не «дописывает» творчества (дописать его невозможно), не разрешает его проблем. Поведение уже творчества или даже противоречит ему, но оно придает творчеству достоверность - вводом лица, характера, драмой несоответствия, наконец.

Исследователи Шекспира мучаются над тем, что Гамлет в конце трагедии «забыл» о главном преступлении Клавдия - убийстве короля. Он убивает Клавдия не из мести за то преступление, а по новому стечению обстоятельств. Пастернак мотиву мести

вообще не придает какого-то существенного значения. Для него важна сама коллизия противостояния Гамлета лживой и преступной реальности. И суть Гамлета для него - не в мести.

«С момента появления призрака,- пишет Пастернак в «Замечаниях к переводам из Шекспира»,- Гамлет отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его». «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» - драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения».

Не Гамлет выбирает - его выбирают. Он проводник высшего начала, он призван восстановить единство мира - единство «видимости и действительности». В общем плане это соответствует представлениям Пастернака о сущности искусства и долге художника. Художник «в плену», «на учете», он «заложник», «взят напрокат» - сколько у Пастернака таких формул, на первый взгляд почти обидных для художника, в которых он утверждает идею высокого призвания, предназначения.

Гамлет «творит волю пославшего его». Так - через цитату в тексте - в пастернаковской характеристике Гамлета проступает еще один образ, новый лик - Христа. Сближение Гамлета с Христом встречается не раз. В тех же «Замечаниях к переводам из Шекспира» сказано о монологе «Быть или не быть»: «По горькой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты». Цикл Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» открывается стихотворением «Гамлет», а завершается «Гефсиманским садом». Более того, стихотворение «Гамлет» (1946) само построено на мотиве Гефсиманского сада - мотиве моления о чаше.

Гамлет, по словам Пастернака, отказывается от себя. В чем же состоит этот отказ, эта жертва?

У Шекспира Гамлет говорит Горацио:

Гораций, в мире много кой-чего, Что вашей философии не снилось.

В «Гамлете» Пастернака звучит похожий мотив, постепенно проступающий из глубины.

Гул затих. Я вышел на подмостки. Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый И играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь.

Стихотворение совмещает разные аспекты содержания, построено на повторяемости главной коллизии. Оно написано от Гамлета, в том смысле, что воссоздает его положение, и одновременно - от актера, исполнителя роли Гамлета, от человека в положении Гамлета. В первом случае «уволь» - это отказ от «философии» во имя действия, поступка, прямого участия в борьбе. Во втором - это отказ от самой роли Гамлета, его характера, содержания, высокого и любимого, но неуместного ввиду «другой», современной драмы.

И там и тут подвергнут сомнению мир мыслимый, проблемы изначальные, всеохватные. И все преломлено сквозь мотив Гефсиманской молитвы Христа.

Ситуацию стихотворения можно представить и вне театра. «Прислонясь к дверному косяку» - это не на сцене. Тогда ночь - вполне реальная ночь, и гул не театральный, а гул жизни, затихающий к ночи. В романе стихотворение предположительно отнесено к «городским» стихам Юрия Андреевича. Это не меняет его общей коллизии, разве что на первый план резче выступает «геф-симанская» нота. Театр и жизнь, Шекспир и Евангелие - все здесь сливается, образуя колоссальный внутренний объем.

Разрешение дано в концовке. За первым «но» («Но сейчас идет другая драма...») следует снова «но»:

Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить - не поле перейти.

Побеждает «замысел упрямый», предназначение: Гамлет (и сам герой, и его современный, в очень широком смысле, двойник) остается Гамлетом - и оказывается в новом, роковом для него и жертвенном положении.

Мемуаристы (А. Гладков), вспоминая, как сам Пастернак читал своего «Гамлета», подчеркивают субъективный, исповедальный характер стихотворения. Это верно, но в то же время мысль, заключенная в стихотворении, обращена вовне, она поистине эпохальна, и в творчестве позднего Пастернака она по-разному выражает себя. «Но пройдут такие трое суток...» (от распятия до воскресения) - та же мысль на евангельском материале («Магдалина»). Пастернак остро осознавал, что «практический» двадцатый век, исполненный жесточайших потрясений и противоречий, погруженный в «злобу дня», заметно обесценил традиционную духовность, символически бравшую мир целиком, в его высшей целесообразности и полноте. Реальные трагедии нашего века грозят перекрыть самые мрачные метафоры литературы начала столетия. Пастернак не мог согласиться, что этот процесс необратим. Поэт «чуда жизни», из породы неисправимых идеалистов, он упорно верил в то, что величие мироздания, если оно понято и почувствовано людьми, само по себе мощно побуждает творить добро. Мир, взятый целиком (то есть мыслимый мир - вечные проблемы бытия), содержит для него непреходящий нравственнообразующий смысл. Аналогия с Гамлетом субъективна, трактовка Гамлета произвольна - гениально произвольна, на равных. Для Гамлета «прервалась связь времен». Он призван эту связь восстановить, заполнить разрыв. Для этого он должен остаться собой. Он заполняет духовные пустоты своего времени,- но именно это создает трагичность его положения. Жертва его, в сущности, заключается в том, что он, сознавая свой долг, вынужден допустить и согласиться, что может оказаться не понятым современниками.

В миссии художника, по Пастернаку, есть сходная трагическая черта. Осуществляя духовную связь времен, художник в определенный момент может и окружающим, и самому себе показаться «ископаемым», устаревшим. Но, будучи «последним», он в то же время «первый», уже по отношению к будущему:

И еще века. Другие. Те, что после будут. Те, В уши чьи, пока тугие, Шепчет он в своей мечте. («Художник», 1936)

Это не уход от современности. Это, на трагедийном уровне, проблема, в центре которой как раз - идея ответственности художника перед своим временем. По мере эволюции Пастернака, по мере нарастания открытой нравственной проблематики видоизменялись и обновлялись центральные образы его поэзии. Жизнь - сад. Сад, плачущий после дождя, сад, пронизанный солнцем, сад с дорожками, бегущими в степь... В книге «Сестра моя - жизнь» это один из главных образов. В поздних стихах появился Гефси-манский сад, место испытания духа и небывалой, самоотверженной жертвы. Лирический герой «Сестры» - живое воплощение артистического начала,

восторженный и покорный соглядатай природы, в силу своей впечатлительности «готовый навзрыд при случае», и случай представляется чуть ли не каждый миг. Герой поздних стихов, не теряя прежних свойств, обретает новые: он подвижник, человек долга и почти проповедник. И в этом своем качестве Пастернак выступает, опираясь на опыт «старых мастеров», во всеоружии традиции. В стихах на евангельские темы сказалось воздействие могучей живописи Возрождения, с характерными творческими акцентами. В «Рождественской звезде», например, Пастернак хотел написать «русское поклонение волхвов», и это, в свою очередь, ассоциировалось у него с Блоком.

Вообще содержание этих стихов выходит далеко за пределы собственно евангельских сюжетов. Мало видеть в них только свидетельство религиозного чувства позднего Пастернака. Они развивают, драматизируют и обновляют многие сквозные темы и идеи его творчества, и прежде всего - идею одухотворенного единства мира.

Выше, при разборе «стихов о природе» в книге «Сестра моя - жизнь», отмечалось, что из разнообразия и взаимосвязанности природных явлений Пастернак извлекает нравственную аналогию - закон любви. Явления, вещи в «Сестре» оправдывают и раскрывают свою сущность уже самим своим наличием, существованием: «В природе лип, в природе плит, // В природе лета было жечь» («Балашов»). «В природе» не означает «по законам природы»: точно так же «жжет» «юродивого речь», и строки из этого стихотворения взяты эпиграфом к цитированному выше стихотворению «Давай ронять слова...», сводящему пестрое разнообразие мира к единому нравственно-эстетическому центру («Всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг»).

Но знает Пастернак и другой, глубоко противоречивый путь к постижению единого, целостного мира - через трагический отлет духа от плоти мира, природы, через конфликт между ними, порождающий суровую необходимость выбора. Яркий пример - стихотворение «Чудо» в цикле «Стихотворения Юрия Живаго», самом трагедийном цикле Пастернака.

Стихотворение основано на известном евангельском сюжете.

Он шел из Вифании в Ерусалим, Заранее грустью предчувствий томим. Колючий кустарник на круче был выжжен, Нал хнжиной ближней не двигался дым. Был воздух горяч, п камыш неподвижен, И Мертвого моря покой недвижим.

И в горечи, спорившей с горечью моря, Он шел с небольшою толпой облаков По пыльной дороге на чье-то подворье. Шел в город на сборище учеников.

И так углубился он в мысли свои, Что поле в унынье запахло полынью. Все стихло. Один он стоял посредине, А местность лежала пластом в забвении. Все перемешалось* теплынь и пустыня, И ящерицы, и ключи, и ручьи.

Смоковница высилась невдалеке, Совсем без плодов, только ветки да листья. И он ей сказал: «Для какой ты корысти? Какая мне радость в твоём столбняке?»

Я жажду и алчу, а ты - пустоцвет, И встреча с тобой безотрадней гранита. О, как ты обидна и недаровита! Останься такой до скончания лет».

По дереву дрожь осужденья прошла. Как молнии искра по громоотводу. Смоковницу испепелило дотла.

Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей, и корней, и ствола. Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог. Когда мы в смятении, тогда средь разброда Оно настагает мгновенно, врасплох.

Мысль этого стихотворения - при всей ее кажущейся открытости, особенно в «любовой», «проповеднической» концовке - раскрывается очень сложно, противоречиво. Попробуем проследить за ее развитием, исходя из реальной композиции произведения.

Конфликт предугадывается уже в том, как скомпоновано в самом начале реальное, видимое пространство: Христос идет «с толпой облаков»

(единственное, что движется), попирая земной, дорожный прах. И - неожиданный, парадоксальный ход: обнажению конфликта служит вскрытие прямой причинной связи между мертвенностью природы и состоянием Христа: «И так углубился он в мысли свои, что поле в унынье запахло полынью...»

Природа теряет характерное, индивидуальное различие своих элементов, ее мертвенный покой переходит в уравнилельный хаос, бесформенное нагромождение («Все перемешалось: теплынь и пустыня, и ящерицы, и ключи, и ручьи»). Нет, по-видимому, основания толковать это хаотическое «смещение» в натурфилософском ключе. Хотя сравнение вроде бы напрашивается - с тем «страшно диким беспорядком», в котором пребывает природа у Заболоцкого - до пришествия человека. Однако у Заболоцкого сюжет между человеком и природой предполагает их взаимозависимую, хотя и конфликтную, эволюцию: человек выходит из природы, отпадает от нее и обращается к ней уже как бы извне, по-разному в разных вариантах - то как победитель, то как потерпевший, но все же с ощущением изначального родства. У Пастернака важна единовременная «оставленность», «забытость» природы (может быть, слово «забытость» даже читается в контексте сквозь «забыть»). Конфликт строится на эмоционально-волевой основе, предполагает не только взаимную заинтересованность, но и некую изначальную автономию сторон, - как у раннего Блока: природа впадает в «мертвую дремоту», будучи оставлена «душой мира», Прекрасной Дамой. Бесплодная смоковница появляется в стихотворении не вдруг - она подготовлена внутри нарастающего контраста.

Конфликт Христос - смоковница сконцентрировал в себе мысль стихотворения. Но равен ли он мысли, то есть выразил ли он ее объективно, вполне, независимо от случайных, привходящих условий? Сам этот конфликт в свою очередь преломлен, деформирован (если не сказать порожден) субъективным психологическим сюжетом, конфликтом внутри состояния Христа. «Жажду и алчу» в контексте стихотворения звучит как голос духовного томления (выше было: «заранее грустью предчувствий томим»), и это в отличие от соответствующего эпизода в Евангелии, где Христос взалкал вполне материально - плода смоковницы. Ситуация приближена к ситуации Гефсиманского сада - тоскующий Христос и уснувшие ученики. (В стихотворении «Гефсиманский сад» ученики «разлеглись, как пласт» - здесь: «А местность лежала пластом в забытьи».) На одном полюсе - страдание, на другом - бесчувственность, столбняк. И страдание выступает как сила активная, участвующая в оценке всей ситуации. Есть в Христе большая обида и субъективная жестокость. Возможно, мы даже вправе, как горьковский Рыбин, сказать: «И смоковницу проклял неправильно, -- разве по своей воле не родила она?» В ранних стихах Пастернака конфликт, основанный на разрыве, на противостоянии, как правило, быстро угасал. В «Чуде» он «не по-пастернаковски» застыл на высшей точке обострения.

Только застыл ли все-таки?

Самое сложное место стихотворения, его идейный центр - утверждение чуда в противовес, - нет, не в противовес, - в обход «законов природы» (которые тоже признаются), в обход детерминированного, ненарушимого и самоспасительного порядка вещей.

Вера, становящаяся силой?

Да, от «Чуда» веет суровостью религиозного канона. Проще всего - при внешнем прочтении - идеей сурового бога-вседержителя и объяснить «нелогичность» общей мысли (сам оставил-и сам же казнил). Только на деле все гораздо сложнее, психологические и философские аспекты стихотворения далеки от какой бы то ни было догматики.

Проблема духа и природы. Проблема истины и веры. Они, как принято говорить, «поставлены» в стихотворении. Но они неотделимы от внутренней, нравственно-психологической темы - темы бремени и правоты призвания. А концовка, с вторжением обобщающего «мы» («Когда мы в смятении...»), распространяет идею разрешения «смятения и разброда» на многие другие случаи, оставшиеся за рамками стихотворения.

Выше говорилось, что вообще в поэзии Пастернака чудо присутствует сплошь и рядом как лирическое озарение и вскрытие глубины. Чудо преображения - вне евангельских аналогий, но с устойчивым эмоциональным и философским содержанием.

Общая коллизия разбираемого стихотворения как бы предвосхищена в «Сестре», в стихотворении «Образец» - в иной тональности и на иной тематической основе. Вспомним еще раз:

Все жили в сушь и впроголодь.

В борьбе ожесточась, И никого не трогало.

Что чудо жизни - с час.

Самая полная истина для Пастернака - мгновенна:

Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил. («Тема с вариациями»)

В лирическом, психологическом плане истине соответствует потрясение.

Чудо мгновенного постижения - всегда связь. С миром, с природой. И в стихотворении «Чудо» «жестокая», катастрофическая концовка прекращает «разброд». Воля к единству, синтезирующая направленность поэзии Пастернака сказалась и здесь. Сказалась сложно, драматично, сплавив в едином взрыве разные аспекты мысли.

Собственно говоря, конфликт с природой не так уж и неожидан. Возможность такого конфликта всегда таилась как трагическая подоснова в гармоническом миропонимании Пастернака. Природа для него - синоним жизни, лицо мира. Она предстает в «разливе» гроз и пространств, она первозданна, «вся - как до грехопадения». И она же - «место глухое», без «бога, лица и сердца». Где-то вторая тенденция могла прорваться со всей очевидностью. Но как прорваться? До каких пределов?

И у нас, и особенно за рубежом много написано о «язычестве» и «пантеизме» Пастернака, иногда эта мысль становится чуть ли не определяющей в трактовке всего его творчества. Думается, что это явное преувеличение и перекосяк. «Языческого» у Пастернака не больше, чем вообще в поэзии, всегда склонной к одушевлению и олицетворению природных стихий как первичных, «праначальных» по отношению к человеку. Вернее даже сказать, что у Пастернака такого «язычества» меньше, его взрывы в поэзии Пастернака внутренне ограничиваются им самим, он не склонен обожествлять природу именно в этих «глухих» проявлениях («Надо быть в бреду по меньшей мере, // Чтобы дать согласие быть землей»). Характер его взаимоотношений с природой, с самыми могучими и «дикими» ее явлениями в принципе другой. Он в синхронности, взаимоотражении, в родстве на равных, природа для него тоже сестра, alter ego, «второе трюмо» - она и он не главный и придаточный, а соподчиненные члены в структуре общего, целесообразного, одухотворенного миропорядка.

Когда-то, в 1913 году, друг и учитель Пастернака С. Н. Дурылин в предисловии к «Цветочкам святого Франциска Ассизского» подробно рассуждал на эту тему: «Пантеизм, религия Бога - природы, был противоположен религии Франциска, религии природы в Боге. [...] Всякий пантеизм, религия твари, всегда внечеловечен, внели-чен; религия твари есть религия человека, еще не сознавшего себя человеком. В ней нет никакой остроты личного устремления к Богу, потому что и вообще нет личности. Есть всё, безнадежно поглотившее и растворившее в себе личность Бога; обратно: религия

Франциска есть Божеская личность, Христос, включивший в себя «всяческая и всех». У св. Франциска природа одушевлена не потому, что она сама - Бог, но потому, что Бог дал ей душу»

Не хочу сказать, что Пастернак уже тогда прочно усвоил такой ход мысли, тем более в таком специальном, теоретически-богословском выражении. Но внутренне он его как бы «держал в уме» и чем дальше, тем больше признавал как

1 Цветочки святого Франциска Ассизского. «Мусагст». 1913. С. XXV -XXVI.

свое. В романе «Доктор Живаго» Николай Николаевич рассуждает о «толкучке» богов, духах планет и голосах четырех стихий как явном анахронизме, удручающем и фальшивом уже в «Фаусте» Гете. «Эти космогонии были естественны на старой земле, заселенной человеком так редко, что он не заслонял еще природы. По ней еще бродили мамонты и свежи были воспоминания о динозаврах и драконах. Природа так явно бросалась в глаза человеку и так хищно и ощутительно - ему в загривок, что, может быть, в самом деле все было еще полно богов. Это самые первые страницы летописи человечества, они только еще начинались». В «Стихотворениях Юрия Живаго» иная картина. Там «лоскутницы осени жалко» так же, как жалко человека, там деревья в ужасе «хоронят бога», там все сущее предстает в единой тоске и единой надежде.

Но в полночь смолкнут тварь и плоть, Заслышав слух весенний, Что только-только распогодь - Смерть можно будет побороть Усильем воскресенья.

(«На Страстной»)

В «Чуде» есть удивительный штрих, момент, невыразимый логически, никак не формулируемый, но в общем эмоциональном составе бесконечно важный, мы его воспринимаем как-то интуитивно, и он кажется чуть ли не главным в своей таинственности. Христос говорит смоковнице: «Останься такой до скончания лет». То есть останься бесплодной, «обидной и недаровитой». А она «не захотела» остаться такой, она не бесчувственно, не безгласно приняла кару, а словно по собственной воле (не по «законам природы») преумножила ее до крайности, до конца: «По дереву дрожь осужденья прошла... // Смоковницу испепелило дотла*. Пробуждение к жизни, приобщение к высшей воле - через самоотрицание. Страдальческая и суровая идея, выраженная в Христе, не просто «покарала» смоковницу, но ценой гибели возродила и ее.

В поздних стихах Пастернака с их высоким, проповедническим утверждением долга видна решительная активизация «я», уже не столько очевидца мирового процесса, сколько его прямого соучастника. В «Чуде» (на «постороннем», евангельском материале) эта активизация доведена до предела. В подтексте стихотворения - все то же стремление к единству, но, будучи осложнено чувством непонятости (субъективный момент здесь очевиден), оно выражает себя не прямо, а «от противоположного», через конфликт. Все это вносит в философско-эстетическую концепцию Пастернака новые акценты, но не разрушает ее основы - утверждения единства с миром как принципа животворящего и нравственнообразующего.

Глубокая органичность темы долга, служения подтверждена у позднего Пастернака разнообразием вариантов ее выражения. Она выступает в логике культурно-исторических и евангельских уподоблений. Или - достаточно непривычно - приобретает характер почти что сентенции («Быть знаменитым некрасиво...»). Или возникает вдруг, на гребне свободной и широкой лирической волны:

Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной? На то ведь н мое призванье. Чтоб не скучали расстоянья. Чтобы за городской гранью Земле не тосковать одной.

Для этого весною ранней Со мною сходятся друзья, И наши вечера - прощанья, Пирушки наши - завещанья, Чтоб тайная струя страданья Согрела холод бытия.

(«Земля»)

Жизнь, писал Пастернак, дает «больше, чем просят». Он не просто отдавался жизни - в ее разливе и щедрости он видел огромную нрав-ственнообразующую силу и был в этом смысле всегда поэтом общественного звучания.

Кому-то это казалось ничтожно малым, а кое-кому - и вредным. «Люди в брелоках» до конца остались его противниками. Идею огромного, трагически-прекрасного мира приходилось отстаивать. В этом Пастернак бесконечно верен себе, и в этом он по праву видел свою заслугу, даже тогда, когда был ввергнут в пучину поругания, в период уничтожающей кампании по поводу «Доктора Живаго».

Что же сделал я за пакость. Я убийца и злодей? Я весь мир заставил плакать Над красой земли моей.

(«Нобелевская премия»)

Усилия Пастернака, его суть, нутро направлены на то, чтобы создать «образ мира, в слове явленный». В знаменитом стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» все насквозь субъективно, все стихотворение перечень того, что хотел бы выразить поэт, пребывающий «в работе, в поисках пути, в сердечной смуте». А выразил он в результате - мир, нечто объективное, самостоятельное, бесконечно разнообразное. Здесь в миниатюре та же поэтическая структура, принцип, как раньше в «Волнах».

Мир, простор земли у позднего Пастернака - как внутренность собора («Когда разгуляется»). Или как анфилада выставочных залов («Золотая осень»). Или мир увиден сверху («Ночь», «Музыка»). При всей подробной предметности - он целый, он развернут в глубину, и тогда сливаются сон и явь, миг и вечность. В нем гораздо реже, чем раньше, случаются шумные грозы - в природе или в душе, - в нем вообще меньше внешнего движения (стихи порою - почти без глаголов). От мира берется сразу все, и все отдано миру.

Жизнь ведь тоже только миг. Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон Рвущаяся снизу, Только песня, только сон, Только голубь СИЗЫЙ.

(«Свадьба»)

Есть в поздних стихах скорбная нота последнего прощания. Есть благостная - всепрощения. Но не замолкает, как мы видели, а крепнет (и получает новую драматическую окраску) голос призывания, долга.

Осознание особенности, избранности судьбы поэта отличает и позднего Пастернака. Оно помножено на жизненный опыт, углублено анализом и потому по-настоящему впечатляет. В нем подчеркнут и выдвинут нравственный аспект - идея ответственности художника перед целым миром, перед самим искусством и непосредственно людьми.

Последнее особенно трудно переоценить.

Художник у Пастернака всегда был «заложник», но и «должник». Отданный до конца искусству, он мог общаться через искусство с миром как бы и поверх голов реальных современников. Это заметно в таких превосходных стихотворениях, с мощно вылепленными фигурами, психологически очень насыщенных, как «Шекспир» (1919), «Бальзак» (1927), «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931) и др. Наложило это отпечаток и на интерпретацию Гамлета. В показе позднего Пастернака художник тоже «играет на века», порою (как Вагнер) обгоняя современный мир «на поколения четыре». Но «играет» он и «на народе простом». Пастернак высоко ценит и мгновенный, непосредственный отклик, который искусство вызывает у людей:

Или консерваторский зал При адском грохоте и треске До слез Чайковский потрясал Судьбой Паоло и Франчески.

(«Музыка»*)

Окружающая жизнь для художника - не только источник вдохновения и предмет эстетического интереса. Она просвечена его нравственным чувством, и она сама, в свою очередь, покоряя художника, это чувство в нем порождает и укрепляет. Незыблемым и всепроникающим в поэзии Пастернака остается закон любви, закон единства, связи. Этот закон, выражающий суть и чудо творения, соединяет людей между собой, человека с природой, историю с вечностью. Мир неисчерпаем в своей полноте, прекрасен в своих основаниях, и есть такие сроки, такие «миги» и «единственные дни» - в природе, жизни, люб-

ви, труде,- когда это особенно очевидно и неопровержимо. Такие «миги», равные вечности, такие откровения узнает и улавливает, выражает и создает поэзия Пастернака.

На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета.

И целая их череда Составилась мало-помалу - Тех дней единственных, когда Нам кажется, что время стало.

Я помню их наперечет. Зима подходит к середине. Дороги мокнут, с крыш течет, И солнце греется на льдине.

И любящие, как во сне. Друг к другу тянутся поспешней, И на деревьях в вышине Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень Ворочаться на циферблате, И дольше века длится день, И не кончается объятье.

Этими стихами - «Единственные дни» (1959) - завершается лирика Пастернака. Это его последнее - нет, постоянное, всегдашнее и навсегда - поэтическое слово.

СОБРАЗ МИРА, В СЛОВЕ ЯВЛЕННЫЙ»

О метафорической системе Пастернака

тихотворение «Зеркало» в первой публика-

ции, до выхода книги «Сестра моя -

mSSM жизнь», называлось по-другому - «Я сам». Образ зеркала, вобравшего в себя целый сад, стоит в ряду многих образов Пастернака, несущих идею искусства как органа восприятия: поэзия сравнивается, мы помним, с губкой, или она - внимательный зритель (в противоположность герою эстрады) и т. д.

Но зеркало у Пастернака не просто отражает. Жизнь-сад повторилась в нем, сохранив свою неотразимую, «гипнотическую» силу, и в то же время поверхность зеркала как бы ограничивает проявления жизни:

Огромный сад тормозится в зале В трюмо - и не бьет стекла!

Казалось бы. все коллодий залил С комода до шума в стволах.

Зеркальная все б, казалось, нахлынь

Непотным льдом облила. Чтоб сук не горчил и сирень не пахла,-

Гипноза залить не могла.



Гипноз, неотразимость жизни - это здесь главное, однако и неполнота повторения в зеркале - не просто потеря. В развитии внутренней темы есть перелом, он заставляет тему звучать по-новому, особенно в последних четырех строфах, дописанных позже и опубликованных уже в «Сестре».

С вводом открытого «я» («Души не взорвать, как селитрой залежь...» и дальше) обнажилось предполагаемое уподобление: зеркало - «я». Тем самым отпала нужда в наводящем заглавии, и без того нехарактерном для Пастернака. Кроме того, этот сдвоенный образ (зеркало-душа) находит для себя новое сравнение - со статуями в

саду, которые сохраняют свою замкнутую красоту при всех покушениях на них, идущих извне:

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть. Так после дождя проползают слизи
Глазами статуй в саду.
Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
На цыпочках скачет чиж. Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опоишь.

В начале стихотворения - «бурелом и хаос» сада: много движения, игры света и тени, много запахов, все «тормошится» и «семенит». В конце - как бы найден устойчивый центр (троекратное «не бьет стекла», неподвижные статуи). И «тормошение» жизни это «шалость», уже неспособная нарушить равновесие.

Подчеркнем, что статуи в «Зеркале» вполне реальны. Это подтверждается стихотворением «Записки завсегда...», автограф которого был сделан на экземпляре книги «Сестра моя - жизнь» вместе с дарственной надписью Н. Асееву.

Записки завсегда Трех четвертей четвертого, Когда не к людям - к статуям
Рассвет сады повертывает...

А кроме того, строчки о статуях внутренне перекликаются (не обязательно намеренно) с рассуждением Рильке о самоценности, независимости скульптуры, изваяния: «...В отличие от картины, оно не нуждалось в стене. Оно не нуждалось даже в крыше. Оно было вещью, способной существовать сама по себе, и было хорошо уподоблять его вещи, которую можно обойти, осмотреть со всех сторон. Но все-таки ему подобало как-нибудь отличаться от других вещей, от обыкновенных вещей, в лицо которым каждый мог ткнуть пальцем. Ему подобало быть так или иначе неприкосновенным, священным, изолированным от случайностей и от времени...» («Огюст Роден»; курсив мой.- В. А.) В отличие от Рильке, Пастернак допускает - фигурально, конечно,- что в статую можно «ткнуть пальцем», как в обыкновенную вещь («Ты можешь им выпачкать губы черникой»), но он-то знает, не меньше знает, насколько они священны и ненарушимы в своей состоявшейся сути («Их шалостью не опоишь»). Книгу стихов можно выпачкать не черникой - дегтем, она не перестанет от этого быть, если она настоящая книга.

Дело, разумеется, не в том, чтобы пересказать мысль стихотворения теоретической прозой. Кои

1 Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма Стихи. М., 1971. С. 93.

цепция заключена во всем творчестве Пастернака, и «Зеркало» - один из бесчисленных вариантов ее образного выражения, а равно и одно из ее слагаемых.

Искусство, по логике Пастернака, неотделимо от жизни, оно вбирает, впитывает жизнь. Но вместе с тем оно, в завершенности своей, являет особый, внутренне полный и суверенный мир. Единство мира, выраженное художником,- реальность философская, эмоциональная, эстетическая. В общем смысле она соответствует физической реальности, но у нее свои законы и свой язык. Природа искусства, по Пастернаку (природа, а не форма),- метафорична.

У Пастернака есть разные суждения о метафоре. Но внутренне они едины и поясняют суть его взгляда на искусство.

Искусство, утверждал Пастернак, «реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» («Охранная грамота»). «Существованья ткань сквозная» содержит бесконечные взаимосвязи, переходы одного в другое. На этой основе устанавливается прямая аналогия между единым (в себе) миром природы и тем ассоциативным сближением предметов, слов и оборотов, на котором чаще всего строится поэтический образ у Пастернака.

В большинстве стихи Пастернака - очень предметные стихи и в предметности своей - точные. Очень часто образ у него возникает из реального чувственного ощущения, зрительного, осязательного, слухового или - из всех сразу. Да, видит он не только зорко, но и неожиданно, слышит особо чутко и по-своему. Чтобы понять Пастернака, надо учиться видеть, слышать, ося-

зять по-пастернаковски (а в других случаях - по-блоковски, по-маяковски, по-цветаевски). Надо, к примеру, понимать, что «очки по траве растерял палисадник» - это блики солнца на лужайке, а совсем не реальные очки, якобы лежащие на столике и отразившиеся в зеркале, как пишет о том критик; что «слизни», проползающие «глазами статуи», - это, скорее всего (с учетом реальности статуи, ее глаз, а дальше и ушей и губ), пленка дождевой воды, когда она на исходе, стекает медленно, обволакивая гладкие, без зрачков, выпуклости глаз статуи (всего это, впрочем, не «объясняет»: слизни, улитки, моллюски, кораллы, также вполне конкретные, образуют в «Сестре» и «Темах и вариациях» самостоятельный образный ряд); что «внезапно зонд вонзил // В лица вспыхнувший бензин // И остался, как загар, // На тупых концах сигар» («Как усыпительна жизнь!..») - это при-куривание от зажигалки, а не мистическая абракадабра. Сложно? Пожалуй. Зато, когда «поймешь», чувствуешь, что сам стал чутче к окружающему и собственным восприятиям.

Надо ли при чтении фиксировать эти исходные точки рождения образа? Ведь на практике все тогда может свестись к «разгадыванию» стихов, к чтению «наоборот» - от образа к «реалиям». И да, и нет. «Отдельные слова искусства, как и все понятия, живут познаем. Но не поддающееся цитированью слово всего искусства состоит в движении самого иносказанья...» («Охранная грамота»). Это сказано об искусстве в целом, но это относится и к отдельному стихотворению, образу - к соотношению в нем прямого и переносного значения.

Марина Цветаева в статье «Световой ливень» цитирует строчки из стихотворения «Как усыпительна жизнь!..»: «Под Киевом - пески // И выплеснутый чай, // Присохший к жарким лбам, // Пылающим по классам». И поясняет: «Чай, уже успевший превратиться в пот и просохнуть. - Поэзия Умыслов! - «Пылающим по классам», - в III жарче всего! В этом четверостишии все советское „за хлебом4*»

В плане конкретном - абсолютно неверное, на удивление неверное толкование. Никакого «умысла» здесь нет, «предметное» содержание образа - однозначно. Ключевое слово - «выплеснутый». Кто-то на ходу поезда выплеснул за окно вагона остатки чая, чайники пристали к внешней стороне стекла, и если во время остановки («Сажаят пассажиров, // Дают звонок, свистят...») выйти на платформу и посмотреть снаружи, то увидишь, что чайники «присохли к жарким лбам» тех, кто смотрит изнутри вагона (любого класса!), к физиономиям, распаренным от жары. Эта жара, реальная, невыносимая, разлита по всему эпизоду стихотворения. Потому и лирический субъект «в числе песков, как кипятков...». Потому и «пыхтенье, сажу, жар // Не соснам разжижать» (говорят, сосны освежают воздух,- где уж там!). Помочь может только гроза («Гроза торчит в бору, // Как всаженный топор»), но когда же она разразится («Но где он, дроворуб?»), когда кончится эта изнурительная поездка?

И все же Цветаева права. Не конкретным толкованием, а самим направлением прочтения вширь, к новому значению. И «выплеснутый чай»,

1 Цветаева Марина. Сочинения в двух томах. М., 1988. Т. 2. С. 334.

и прочие детали не то что «включены» в общее лирическое напряжение стихотворения - они-то, в комплексе, и создают это напряжение. Можно растолковать детали, составные, но никакая проза не перескажет того обвала образов, который рушится в этом стихотворении. В настоящей книге есть намеренный перегиб в сторону объяснения стихов. Это вызвано задачей полемической: убежден, что Пастернак в

основе своей понятен (конкретен) и мы привыкнем его читать, как читаем Фета или Блока, которые в свое время были тоже непонятны. Но конечный смысл чтения не в том, чтобы вернуться к изначальному предмету, догадаться наконец, «что он имел в виду», - смысл в приобщении к чуду преображения, которому подвергнута действительность, представшая (через метафору) в неожиданном, свежем, незахвачанном выражении. Поэтические приемы такого преображения у Пастернака воистину неистощимы, и дело не в субъективизме, а в неисчерпаемых возможностях поэтического слова.

А слово в поэзии не менее полновластно, чем предмет. Когда Пастернак утверждает, что поэт находит метафору в природе, он имеет в виду аналогию, а не тождество. В природе свои связи, в поэзии - свои.

В романе «Доктор Живаго» дано описание процесса творчества:

«После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, незазванных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение».

В словах о том, что «соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову», нет, разумеется, никакой революции, никакого радикального пересмотра искусства, которое отличало бы именно Пастернака. Описанный Пастернаком процесс можно проиллюстрировать бесчисленными и классическими образцами такого «самодвижения» слова, образа - языка.

Вспомним хотя бы: смерть Ленского у Пушкина.

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь...

Все «нормально»: авторское размышление, «состояние души», созвучное «предмету» и выраженное до банального просто и привычно.

А дальше:

Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и тихо и темно:
Замолкло навсегда оно.

«Тихо и темно» - в сердце, как в оставленном доме. Вот оно, сравнение, которое должно было «поразить» самого поэта. И совсем уже изнутри этого сравнения, по логике самого образа - концовка:

Закрывают ставни, окна мелом

Забелены. Хозяйки нет.

А где, бог весть. Пропал и след.

«Знал» ли Пушкин, что этот дом-сердце почти через сто лет, пройдя целый ряд промежуточных трансформаций, разрастется в целый город удивительных

метафорических построек начала нашего века? Знал. Ибо знал «состояние мировой мысли и поэзии», их «историческое развитие».

Поэзия двадцатого века дает новый простор «законам языка», почти безгранично, зачастую рискованно расширяет их свободу в деле формирования поэтического образа. И у Пастернака образ не обязательно напрямую соотносим с конкретными качествами предметного мира. Он может возникнуть «изнутри языка», из связи и столкновения понятий, смыслов, звучаний. К примеру, синтаксис Пастернака не только передает его речь «взахлеб» (функция интонационно-выразительная) - важную роль в создании образа может сыграть соединение разных значений по принципу сходства синтаксической структуры:

Скорей со сна, чем с крыш; скорей Забывчивый, чем робкий. Топтался дождик у дверей. И пахло винной пробкой.

(«Лето»)

Этот «диктат» синтаксиса не лишает образ его чувственной достоверности, «предмету» здесь соответствуют сцепления слов в специфическом синтаксическом ряду,- вряд ли найдется более поэтичное выражение меланхолической ласковости тихого летнего дождика, чем это «скорей со сна, чем с крыш».

Более того. Пастернак свободен не только в сфере взаимодействия предметов, но и в сфере законов языка, их он тоже, случается, «нарушает», хотя в общем, как правило, структура фразы у него очень логичная, «правильно» выстроенная. Есть особая прелесть в том, как у него дополнение (второстепенный член) вдруг становится вторым, равноправным подлежащим: «Фонари, точно бабочки газовые, // Утро тронуло первую дрожью» («Белая ночь»). Ведь уже не скажешь, не поправишь: «Фонари, точно бабочек газовых...» Остается открытым вопрос о знаках препинания в концовке стихотворения «Про эти стихи». Как печатать? «Я жизнь, как Лермонтова дрожь, // Как губы, в вермут окунал», - так в «Библиотеке поэта» 1965 г.: жизнь окунал в вермут. В двухтомнике 1985 г. по-другому: «Я жизнь, как Лермонтова дрожь, // Как губы в вермут, окунал», - вермут потеснен в сравнение, но куда, во что поэт «окунал жизнь»? Наверняка состоянию, выраженному в этом стихотворении, больше соответствует третий, «неправильный» вариант (на нем, по-моему, настаивал в свое время Л. Озеров, считали так и другие):

Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы в вермут окунал.

Повисло слово «жизнь»? Подлежащее «я» как бы даже лишилось сказуемого? Так целое развернутое сравнение и будет сказуемым. Стихи абсолютно понятны в широте и свободе выраженного в них душевного состояния, и не надо ограничивать эту свободу той самой «обязательной», формальной запятой, которую неизвестно куда поставить, которая и так и этак суживает общий смысл.

Тем более что и состояния у Пастернака бывают такого рода, а идеи и положения - такого значения, что парадоксальное нарушение логических связей ему просто необходимо, чтобы вскрыть глубинный смысл, охватывающий сразу целое бытие. Вспомним еще раз: «И так углубился он в мысли свои, // Что поле в унынье запахло полынью» («Чудо»). Или: «Будущее вижу так подробно, // Словно ты его остановил» («Магдалина»).

В конечном счете все это тоже реальность. Та реальность мира мыслимого, чувствуемого, которую испокон века отстаивает и утверждает поэзия.

В связи с этим - другое суждение Пастернака о метафоре.

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» он писал: «Метафоризм - естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться

мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм - стенография большой личности, скоропись ее духа».

Итак - снова озарение, чудо. Не исключительное мгновение жизни в сравнении с будничным ее течением, а уже вся поэзия, вообще искусство, тоже миг в мироздании, но миг, мироздание охвативший. Художник пишет «целую вселенную», и у него «нет времени писать по-другому», метафоризм, в широком смысле,- это «выражение духовного богатства человека, изливающегося через край его обреченности». Как и в суждении, приведенном выше (искусство «нашло метафору в природе»), метафора изымается из разряда прикладной поэтики, получает философское обоснование. Но акцент здесь иной - личностный, волевой. Инициатором связи с целым миром выступает творческий дух художника. Творчество спорит с естествознанием, в творчестве художник преодолевает смерть.

Все эти идеи в принципе не новые, они имеют в мировой культуре давнюю и устойчивую традицию. Однако в данном случае важно отметить не столько историко-культурные их истоки, сколько то содержание, которое мыслит в них и за ними Пастернак,- содержание, которое он, применительно к духовному опыту Льва Толстого, определил как «новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности».

Сомнение по поводу метафоризма Пастернака не однажды высказывалось в связи с непредсказуемостью, «случайностью» его метафор. Пастернак сам настаивал на «взаимозаменимости образов», на том, что «каждую подробность можно заменить другою» («Охранная грамота»). Из этого делали вывод о его безразличии к ценностной шкале явлений, о всеобщей относительности, якобы уравнивающей у него любые понятия. К такой мысли можно прийти лишь игнорируя главную метафору Пастернака - метафору целого искусства, соотносимую с целым же бытием. А это уже не метафора как троп и не скопище метафор - это символ. Символ глубокого и всеобъемлющего содержания. В его понимании жизни как дара кто-то увидит гедонистический аспект, только главное совсем в другом: на веру принятая высшая целесообразность жизни и ее дарственная щедрость вызывают к отдаче, нравственному самосознанию. В рамках метода «субъективно-биографического реализма», где личностное начало может показаться неуправляемым, Пастернак как раз настойчиво стремился к возрождению онтологических начал, во многом утраченных после символизма,- на новой основе, воспринимая мир как «явленную тайну».

Поэтому метафоризм поэтического мышления не обязательно предполагает у него преимущественную любовь к метафоре как тропу. «Скоропись духа» имеет и другой почерк. Стихи позднего Пастернака порою подчеркнута неметафоричны, образ прямо «повторяет» действительность, но за конкретным все равно стоит символичное, обобщенное.

«Малое», мгновенное всегда было в поле зрения Пастернака и любимо им. Он всегда знал, что жизнь «подробна», и подробностями дорожил. В период «Сестры» подробность была предметом повышенного художественного интереса, в перл создания превращалось (посредством метафоры) буквально ничто - дорожный прах:

Накрапывало,- но не гнулись

И травы в грозном мешке.

Лишь пыль глотала дождь в пилюлях.

Железо в тихом порошке.

(«Душная ночь»)

Опять-таки, надо ли пояснять, что «дождь в пилюлях» - это очень точное наблюдение: первые крупные, тяжелые капли дождя, падая на пыльную дорогу, не

разбрызгиваются, а, обволакиваясь пылью, остаются наподобие ртутных шариков - «железо в тихом порошке».

У позднего Пастернака явления и детали часто предстают «голые», без рефлексов прежних сложных ассоциаций, но принцип «случайности» остается в силе. Порою кажется, что Пастернак торопится назвать и перечислить все, что попадает на глаза, и вещам нет особой нужды доказывать сходство друг с другом: они уже объединены мыслью о мире. В свою очередь и мысль вроде бы не озабочена проблемой темы, жанра, стиля. Она настолько осознала свою силу, что стихи пишутся как бы без поправок, возможные промахи игнорируются.

На деле это далеко не так. Встречаются, конечно, промахи ненамеренные - стихи «не на уровне» великого дарования. Но важнее другое.

«Неслыханная простота» позднего Пастернака, готовая, кажется, вот-вот перейти в примитив,- простота по-своему рассчитанная. Стилевой рельеф подтверждает направление и характер общей идеи - охватить жизнь в единстве разнокачественных элементов. И делается это, в отличие от распространенной в поэзии XX века иронической «наивности», инфантилизма, вполне всерьез. Пастернак не предполагает даже налета иронии в своих «канцелярских» реестрах и оборотах (рядом с сочным просторечием), превращает сказку в притчу, не боится сблизить интонацией сбор грибов («По грибы») и вечный подвиг самоотвержения («Сказка»).

Поэзия - «творчество и чудотворство». Аккумулируя жизнь, поэзия Пастернака отвечает ей разрядами - своими «озарениями» и «снами». Эти образы-мотивы, столь частые у Пастернака, утверждают «диво» поэтического (и шире - человеческого) восприятия как богатейшую живую и жизненную реальность, в «сожитии со всей прочей жизнью».

2

Много резких слов сказал поздний Пастернак о «посторонней остроте» и «эстетических прихотях» своей манеры на рубеже 1910-1920-х годов. Он не щадил «Сестру», выделяя в ней лишь «несколько свежих стихотворений», полностью отвергал «Темы и вариации». А дальше... «Дальше дело пошло еще хуже,- писал он В. Шаламову 9 июля 1952 года.- Наступили двадцатые годы с их фальшью для многих и перерождением живых душевных самобытностей в механические навыки и схемы...» Речь не о том, правомочна ли вообще метафора как явление миропонимания и стиля (в качестве органичного образца своей ранней манеры Пастернак называет, к примеру, изобилующее стиливыми метафорами стихотворение «На пароходе» из «Поверх барьеров»). Речь о превращении метафоры во внешнюю «технику», «форму», оторванную от «душевной самобытности». Пастернак дает этому отрыву очень широкое эстетическое и историческое толкование, соединяя в одном ряду «литературный нигилизм Маяковского» и «общественный нигилизм революции» в качестве факторов, с которыми ему пришлось «столкнуться» и которые на него воздействовали, побуждая к «компромиссу» и измене «творческой совести». Субъективная сторона этого резкого суждения в общем-то понятна: он тогда, в 1952 году, писал «Доктора Живаго» с решительным намерением восстановить и отстоять свою «душевную самобытность» и торопил, форсировал эволюцию героя, исключив из нее ту линию своего творчества 1920-х годов, которая вела к «компромиссным» решениям «Второго рождения».

Так получилось, что в ряде поздних высказываний Пастернака его недовольство собой периода двадцатых годов каким-то образом стало окрашивать проблему метафоризма в целом. В интерпретации некоторых критиков оно превращалось чуть ли не в отрицание поздним Пастернаком самого метафорического мышления, что

решительно противоречит слишком многим другим его высказываниям, имеющим программный характер, например в тех же «Замечаниях к переводам из Шекспира».

Определенную ясность в соотношении раннего и позднего стиля Пастернака вносит его размышление о метафорической и «прямой» поэтической речи в письме к С. И. Чиковани от 6 октября 1957 года. Оно возникло по постороннему поводу (статья С. Чиковани о Тициане Табидзе), но откровенно ориентировано на поэзию самого Пастернака и имеет в этом отношении почти что итоговый, по времени письма, характер.

«Очень правильны,- пишет Пастернак,- Ваши замечания о несущественности различий между не облеченной уподоблениями прямой и прозрачной речью в поэзии и теми случаями, когда она пользуется метафорами...» И далее Пастернак, отводя рационально-творческий (идеологический) аспект проблемы, обращается к ее непреднамеренным, «стихийным» основаниям. «Ошибочно думают, что это элементы письменности или творчества, они занесены в литературу из разговорной речи, которая еще больше, чем язык художественного отбора, состоит одинаково из слов, сказанных в прямом и переносном смысле...» Метафорический и «прямой» язык в поэзии - это «не противоположности, а разновременные стадии мысли»: метафорический способ высказывания соответствует мысли «ранней, мгновенно родившейся и еще не проясненной», а открытый, «прямой» способ - мысли «отлежавшейся... совершенствующей свое выражение в неметафорическом утверждении». «И как в природе рядом уживаются ранние и поздние сорта разных сроков, было бы бессмысленным аскетизмом ограничивать течение душевной жизни одними явлениями только начального или только конечного порядка».

В общем виде разнохарактерность мысли «ранней, мгновенной» и мысли «отлежавшейся, проясненной» может быть спроецирована на эволюцию Пастернака: тенденция к «неметафорической» (по форме) поэтической речи проявляется у него со временем все отчетливее, по нарастающей, и градация «юность - зрелость» присутствует в его размышлении. Но сказать об этом можно лишь в общем виде и подходя к делу лишь с одной стороны. Важнее для Пастернака не разграничение, а совмещение двух качеств, двух «сортов». «Ранние и поздние сроки» поэтической мысли «разновременны» не столько даже в плане историческом (биографическом), сколько в плане видовом, как сорта в природе, различные по срокам созревания. Они соседствуют и взаимодействуют, спорят и совмещаются в пределах целого творчества, а значит и на каждом из его этапов.

Похожим образом Пастернак раньше, в «Замечаниях к переводам из Шекспира», размышлял о поэтическом стиле Шекспира. «Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов». В качестве таких стилистических крайностей Пастернак рассматривает прозу и стихи в структуре шекспировских драм. Проза у Шекспира «закончена и отделана», а белый стих его драм производит впечатление «внутренней и внешней хаотичности». «Очень часто некоторые роли Шекспира проходят несколько стадий завершения. Какое-нибудь лицо сперва говорит в сценах, написанных стихом, а потом вдруг разражается прозой. [...] Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе».

Значит ли это, что стихи Шекспира «ниже» по поэтическому качеству, чем проза? Нет, не значит, если иметь в виду целое. Проза и стихи, при их «полной противоположности», входят в разнородную по составу, широко и свободно выстроенную образную речь Шекспира, в его универсальный поэтический стиль,

реализующий «ненасытную жажду» написать «целую вселенную», то есть иносказательный, метафоричный в самом глубоком, мировоззренческом смысле. Перепады этого стиля (и «вершины» его, и «падения») служат тому, что он производит «впечатление жизни, а не словесности». И стихи, в которых перемежаются мгновенные озарения и откровенная риторика, стихи перегруженные, «хаотичные» несут это присутствие живой, непредсказуемой жизни, которая на другом уровне мысли, в прозаических кусках текста, увидена глазами «гениального комика-деталиста, владеющего тайной сжатости», в измерениях «заклучительных и конечных». «Сила шекспировской поэзии,- резюмирует Пастернак,- заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметающейся в беспорядке эскизности».

Все это размышление, помимо глубочайшего проникновения в предмет, содержит отпечаток субъективной, насыщенной для самого Пастернака проблемы - его нацеленности на четкую прозу, которая мыслилась как главное дело жизни и по отношению к которой все предшествующее творчество представлялось «эскизом», подготовкой. Но именно в этой логике «раннее» не могло быть отвергнуто как извращение и измена. Акценты здесь другие, не те, что проставлялись Пастернаком в пылу или вынужденности его атак на формализм десятых - двадцатых годов. Здесь больше связи, чем разрыва. И в цитированном позднейшем письме к С. Чиковани уже нет никаких нападок на «раннее», особенности той же «Сестры» Пастернак возводит к «основаниям положительного порядка» - к свежести и произвольности экспромта, в равной степени случайного и непрерываемого. Ставка на экспромт и связанная с нею «власть технического обета» (сказавшаяся больше в отборе стихотворений для книги) приурочивается Пастернаком к периоду «Сестры», но, конечно же, «свежесть и естественность, случайность и счастье», обретенные им тогда, остались при нем навсегда и, пусть в разной мере, окрасили все его последующие книги. Показательно, кстати, что Пастернак в этом письме присоединил к «Сестре», под общим знаком экспромта, книгу «Темы и вариации», которую он постоянно до того третировал как неорганичную и непоправимо «испорченную» искусственной установкой.

Экспромт, случайность, эскизность, беспорядок, хаотичность - все это определения одного ряда. Они соответствуют начальной стадии творческой мысли, на грани жизни и искусства, предмета и образа, но они распространяются и на поэтику Пастернака в целом, поскольку служат ее основанием. Важно понять специфическую, «пастернаковскую» акцентировку этих определений, которые в другой системе мышления окрашиваются по-иному.

Интереснейший материал в этом отношении дают суждения М. Горького о Пастернаке. Теперь, с завершением публикации их переписки, картина предстает с достаточной полнотой. Вот ее главные, в последовательности, составные.

Развернутую характеристику стиля Пастернака, поэта и прозаика, Горький еще до начала переписки сделал в предисловии к предполагавшемуся за рубежом изданию повести Пастернака «Детство Люверс» (текст Горького между сентябрем 1926 и сентябрем 1927 года). «Пастернак Борис - поэт, заслуживший - как нельзя более оправданно - эпитет «оригинальнейшего» поэта. Его стихи, всегда своеобразные по ритмам, с неожиданными и капризными рифмами, отличаются, по заявлению некоторых критиков, «перегруженностью, перенасыщенностью образами», что нередко делает их даже трудными для понимания. Но, вчитываясь в них, поражаешься богатством

и картинностью уподоблений, вихрем звучных слов, звоном своеобразных рифм, смелым рисунком и глубиной содержания». В таком же духе Горький судит о прозе Пастернака, переводя разговор в плоскость метода, миропонимания. Повесть «Детство Люверс», по его словам, написана «тем же богатым, капризным языком, изобилующим

„перегруженностью образами“, задорным и буйным языком юноши-романтика, который чувствует свое искусство более реальным, чем действительность, и с действительностью обращается как с „материалом**»

В письме к Пастернаку от 18 октября 1927 года Горький дает известную высокую оценку поэмы «Девятьсот пятый год»: «...Это, разумеется, отличная книга, это - голос настоящего поэта, и - социального поэта, социального в лучшем и глубочайшем смысле слова». Одновременно он судит о поэзии Пастернака в широком объеме и высказывает свои сомнения: «Не скрою от вас: до этой книги я всегда читал стихи ваши с некоторым напряжением, ибо - слишком, чрезмерна их насыщенность образностью и не всегда образы эти ясны для меня; мое воображение затруднялось вместить капризную сложность и часто - недоочерченность ваших образов. Вы знаете сами, что вы оригинальнейший творец образов, вы знаете, вероятно, и то, что богатство их часто заставляет вас говорить - рисовать - чересчур эскизно». Поэма «Девятьсот пятый год», по оценке Горького, выигрывает тем, что Пастернак «скупее и проще... классичнее в этой книге» 2.

30 ноября 1927 года появилась в записной

1 Горький и советские писатели. М.. 1963. С. 309.

2 Т а м ж е. С. 300.

333

книжке Горького предполагаемая, в ответ на просьбу Пастернака, надпись на книге «Жизнь Клима Самгина», ч. 1: «Пожелать вам «хорошего», Борис Леонидович? Боюсь - не обиделись бы вы, ибо: зная, как много хорошего в поэзии вашей, я могу пожелать ей только большей простоты. Мне часто кажется, что слишком тонка, почти неуловима в стихе вашем связь между впечатлением и образом. Воображать - значит внести в хаос форму, образ. Иногда я горестно чувствую, что хаос мира одолевает силу вашего творчества и отражается в нем именно только как хаос, дисгармонично. Может быть, я ошибаюсь? Тогда - извините ошибку»¹. Издания «Самги-на» у Горького тогда еще не было; получив его позже, почти через месяц, он сделал на книге другую надпись - 27 декабря 1927 года,- суше и резче: «...Пожелать вам «хорошего»? Простоты,- вот чего от души желаю я вам, простоты воображения и языка. Вы очень талантливый человек, но вы мешаете людям понять вас, мешаете потому что «мудрствуете» очень. А вы музыкант и музыка,- при ее глубине,- мудрости враждебна. Вот мое понимание...» 2

И наконец, письмо от 28 декабря 1927 года. «Асеев оставил мне ваши «Две книги» («Сестра моя - жизнь» и «Темы и вариации»,- В. Л.), прочитал их. Много изумляющего, но часто затрудняешься понять связи ваших образов и утомляет ваша борьба с языком, со словом. Но, разумеется, вы - талант исключительного своеобразия» 3.

1 Горький и советские писатели. С. 308

Не все эти оценки дошли до Пастернака. Он не знал текста предисловия к «Детству Люверс» (издание не осуществилось), а текст 30 ноября (1927 года (предполагавшуюся надпись на книге) мог прочитать только в 1955 году, в 30-м томе собрания сочинений Горького. Однако для нашего разговора это не так существенно, здесь важно восстановить совокупность и амплитуду горьков-ских оценок. Опустим недоразумения личного плана, которые возникли тогда между Горьким и Пастернаком, хотя они могли повлиять и, по-видимому, повлияли на тональность суждений Горького, ощутимо меняющуюся в ходе переписки. Выделим главное.

Горький отмечает исключительную оригинальность Пастернака и вместе с тем, вроде бы параллельно, а по существу именно в ней, в этой оригинальности, находит чрезмерную сложность, «непонятность». Пастернак пытается возражать, его особенно задела надпись на книге 27 декабря. «У вас обо мне ложное представление. Я всегда

стремился к простоте и никогда к ней стремиться не перестану» (письмо к Горькому от 4 января 1928 года). Но это больше для проформы. У Пастернака нет надежды переубедить Горького, к тому же стиль его писем, запутанный, порою взвинченный, сам по себе мог подтвердить впечатление Горького, что он не в меру «мудрствует». Ясно, что они по-разному смотрят на предмет, расходятся в осмыслении ключевых проблем на уровне миропонимания.

Вопрос о сложности Пастернака, действительной сложности, не поддается однозначному решению. В данном случае важно разобраться, в чем Горький видит причину этой сложности. Он прекрасно чувствует, как «тонка, почти неуловима» у Пастернака «связь между впечатлением и образом», - вскрывает самую суть и масштаб проблемы. Но тут-то и вступают в дело разночтения в трактовке ключевых понятий. Как относится поэзия Пастернака к «хаосу мира»? Достигает ли она той гармонии выражения, формы, которая призвана этот хаос упорядочить, укротить? Так, предельно широко, ставит вопросы Горький и отвечает на них в русле общей, нормативной эстетики, заведомо отдающей предпочтение гармонии перед хаосом, исключая неожиданное, индивидуальные их толкования. Поэтический вкус Горького неизменно «классичен», и многие поэты начала века, иные гораздо больше, чем Пастернак, смущали и раздражали его тем, что отступали от привычной нормы, «не так» понимали гармонию. Горький ставит Пастернаку в упрек «недоочерченность», «эскизность» его поэзии - как раз то, в чем Пастернак видел свою особенность. «Хаос» действительно «одолевал» Пастернака, но для периода «Сестры» он равнозначен «разливу» жизни, ее свободе, и свои душевные состояния, саму структуру поэтического образа Пастернак поверял произвольностью стихийных, природных начал.

Для пояснения - пример со стороны. Разночтение понятий многое определило тогда в критической оценке блоковских «Двенадцати». Блок показывает (выражает) стихийную сторону революции - это общее место в критике 20-х годов. Стихийность понималась в рамках заведомо ясной оппозиции: стихийность - сознательность (преимущественные акценты: разрушение - созидание). В результате вывод: Блок не понял созидательной силы революции. Однако в системе ключевых блоковских понятий-символов именно стихия, как носительница «духа музыки», совмещает обе стороны, с перевесом «положительного» значения. Разрушая, стихия творит (хаос-космос), несет предпосылки будущей культуры (в противоположность цивилизации). Блок говорит на языке романтических символов, критик - на языке рациональной идеологии. Блок синтезирует - критик расчленяет. И теряет при этом целое.

Горький, понятно, не столь однолинеен. Сложно и противоречиво предстает в его рассуждениях связь-различие между «хаосом» мира внешнего, исторического и «хаосом» как лирической стихией, духом художника. В предисловии к «Детству Люверс», называя Пастернака романтиком, Горький высоко ставит самооценку и историческую значимость его «внутренней жизни», «вне мира общезначимого и общепринятого». «Его задача - рассказать о себе самом, о солнце в нем, о том, как он видит себя в мире. Он, конечно, видит себя центром мира, который оценивается им как мир его видений. Он, разумеется, вполне солидарен с лучшим романтиком XIX века Генрихом Гейне, который сказал: «Каждый человек - целый мир, под каждым могильным камнем погребена всемирная история». Допустимо, что эта оценка поэтом человека - неправильна, ибо - слишком высока. Лично мне кажется, что эта дерзкая оценка прекрасна и человек заслужил ее» Отмечая в поэзии Пастернака «богатство и картинность уподоблений... смелый рисунок и глубину содержания», Горький, по существу, говорит о гармонии - неожиданной, новой, с «вихрем» и «звоном», - она «поражает» его своей оригинальностью.

1 Горький и советские писатели. С. 309.

Однако в дальнейшем появляются и начинают преобладать другие акценты. Горький стремится оценить Пастернака с точки зрения рациональной эстетики. То, что допустимо и даже подкупает в «юноше-романтике» (симптоматично это заочное представление о Пастернаке как о «начинающем»), приобретает иной смысл в свете требований «классичности», предъявляемых к зрелому поэту. В том же самом «исключительном своеобразии» Пастернака Горький открывает уже не «задор» и «буйство», а усложненность, «дисгармоничность» и даже «мудрствование». А точнее - Пастернак для него распался: с одной стороны (оригинальность) - с другой стороны (усложненность). К сожалению, именно такой, нецелостный и, в сущности, метафизический взгляд на Пастернака надолго утвердился в советской критике.

В общем они по-разному, с разных точек воспринимали «хаос мира». Горький - со стороны, зная, что хаос надо победить. Пастернак - изнутри, с чувством врожденного с ним родства. У Горького получается, что Пастернак не смог укротить хаос, а Пастернак не так уж и стремился его укротить - он больше боялся «исказить голос жизни, звучащий в нас» («Несколько положений»).

Думаю, что не обязательно в этой связи вспоминать тот «невыразимый», мифологизированный хаос, «древний» и «родимый», о котором писали романтики, Тютчев. У Пастернака он тоже «выползает на свет», но в целом не в норме Пастернака романтическое погружение в роковые бездны - хаос у него приближенный, просветленный, почти обиходный. Тайна хаоса у него больше «явлена» - вещественна и реалистична.

И не только в явлениях чрезвычайных (гроза). «Бурелом и хаос» сада, «помешанные клавиатуры» вдохновения, «дивный пустяк» и «беспорядок» быта - все это тоже входит в бесконечный и всегда заново узнаваемый «бред бытия». Сокровенный и таинственный язык этого «брёда» для Пастернака понятнее и проще, чем формулы нового мироустройства, предлагаемые современностью. Повальная идеологизация жизни, начавшаяся в двадцатых годах и оборачивавшаяся насилием над ее свободными, «стихийными» проявлениями, противоречила «растительному мышлению» Пастернака, требовала от него уступок и компромиссов или вынуждала к обороне, активному объяснению своей позиции на максимально возможном «концептуальном» уровне, тогда - в «Охранной грамоте», позже - в «Докторе Живаго».

Самым трудным в теоретическом осмыслении поэзии Пастернака является переход от вопросов миропонимания к вопросам собственно поэтики, стиля. Как совмещаются у Пастернака непреднамеренность выражения, которая «должна» соответствовать его мгновенному, «навзрыд», «взахлеб», восприятию действительности, и видимая «структурность» его стиля, на многих производящая впечатление «сделанности» образов? Какова здесь мера интуиции и расчета, вдохновения и работы? Вопрос - без ответа, некорректный в научном отношении, но все равно существующий, неотвязный.

Эффектную характеристику, почти зримый образ дает Цветаева в «Световом ливне»: «Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается,- точно грудь не вмещает: а - ах! наших слов он еще не знает: что-то островитянки-ребячески-перворайски невразумительное - и опрокидывающее. В три года это привычно и называется: ребенок, в двадцать три года это непривычно и называется: поэт. [...] Самозабвенный, себя не помнящий...»

Когда Горький писал о «задорном и буйном языке юноши-романтика», он (посвоему) тоже подчеркивал у Пастернака подсознательную, ничем не скованную силу фантазии, стилистического новаторства, «каприза». Но Горький очень скоро изменил оценку. Из его дальнейших слов о том, что Пастернак «мудрствует» и «мешает» читателю, что в его стихах «утомляет... борьба с языком, со словом», мы вправе

вывести иное представление: Пастернак неволит и корежит язык в преднамеренных и трудных поисках необычных образов и сочетаний.

Сам Пастернак, особенно в поздний период, утверждал, что настоящие стихи при своем рождении не озабочены формой. «По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов» («Люди и положения»). Указание на экспромтный характер «Сестры моей - жизни» подтверждает эту мысль его собственным опытом. И он же, оглядываясь назад, - на ту же «Сестру»! - признавал за собою грех «посторонней остроты», преднамеренную подчеркнутость поэтических приемов. Творческой эволюцией, нарастающим стремлением к простоте всего здесь не объяснишь.

Грубо говоря, в нем всегда было и то, и другое. Не в расщеплении, не в крайних точках, а в единстве. Условность и символичность искусства для него аксиома, это «другой» по отношению к жизни, но такой знакомый ему язык. И наоборот, его субъективная, на уровне эмоционального состояния, «невразумительность» - уже «структурна». Эмоциональное состояние не ищет форму для своего выражения - оно определяется вместе с нею, в ней.

Определенная структурность заложена в самом основании поэтического сознания Пастернака. Он естественно, в процессе интенсивного, но очень нормального роста и становления вобрал в себя новое искусство начала века. «Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссар-жевской, Белого,- передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только еще шибче, горячее и цельнее». Новое в его собственном творчестве «возникло не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведении образа» («Охранная грамота»).

Новое искусство «стояло тут», вокруг, неопровержимое, данное - как природа. А природа... Говоря о природе в поэтическом мире Пастернака, мы нередко искажаем действительную картину. Будучи поэтом природы, Пастернак несколько не меньше, а может быть, даже больше - поэт города. Ему незнакомо есенинское противопоставление города и деревни. Он и природу острее «постигает у застав», в пригороде, когда в отдалении маячат городские огни. Или видит ее в движении, из окна вагона - нормальное положение человека технического века, не обязательно «дачника» или «туриста». Д. С. Лихачев хорошо сказал о том, что Пастернака воспитывала Москва начала века, полная резких контрастов, бурно застраивающаяся, многосоставная и энергичная, сама «экспрессионистичная до предела» Колыбелью и главным предметом современного искусства был для Пастернака город, который живет и дышит, как природа, и который одинаково реально, до неразличимости, существует в самой действительности и в искусстве - как образ, созданный живописцами от импрессионистов до живых современников, Достоевским и Блоком, Уитменом и Верхарном, Андреем Белым и Маяковским. Художников нового времени «окружала новая городская действительность, иная, чем Пушкина, Мериме и Стендаля», - пишет Пастернак в статье «Поль-Мари Верлен». Они писали «мазками и точками, намеками и полутонами» не потому, что, такие разные, были символистами. «Символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженьи; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность».

Эта пестрая смесь и внутренняя конфликтность жизни, грандиозность и неясность ее перспектив кого-то настраивала на апокалипсический лад, у кого-то порождала

резкую контрастность восприятия и необходимость решительного выбора. У Пастернака присущее ему мощное

1 Лихачев Д. С. Борис Леонидович Пастернак. - В кн.: Пастернак Борис. Избранное в двух томах. М., 1985. Т. 1. С. 4.

жизнеутверждение, приятие жизни как органического целого выразилось в системе бесконечных «подобий», ассоциативных связей. Они, эти связи, конечно же субъективны, зачастую мгновенны и непредсказуемы, но они восходят к тому же общему ощущению новой эпохи, которое объединяло художников разных индивидуальностей. Суммарный список таких художников у Пастернака обширен, в его главном ряду, помимо названных, значатся Ибсен, Рильке, Чехов, необходимо здесь имя Пруста, и список этот варьируется применительно к конкретному направлению мысли; проблема стиля трактуется очень широко или, наоборот, в локальном, специфическом, но неизменно мировоззренческом ключе. «Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с природы. [...] Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык - язык урбанизма». Так рассуждает в романе Юрий Андреевич Живаго, и это лишь один из примеров того, насколько разных художников (Блок - Уитмен) соединяет для Пастернака общий признак, который в его собственном творчестве дает еще один, абсолютно самостоятельный вариант.

Сама по себе ссылка на динамизм города, на господствующее в нем движение и, соответственно, восприятие жизни как бы на ходу - ссылка далеко не новая. Об этом много писали символисты, еще больше футуристы, со временем такого рода соображения превратились в штамп, утратили остроту, нынешний читатель не очень чувствует различие в подходе, тональности и оценке, которое было на этот счет у символистов и футуристов. Но главное, наверное, в том и состоит, что именно Пастернаку (а параллельно с ним, на иных путях, Ахматовой, Мандельштаму) как раз и суждено было снять это различие, освободить восприятие от нагрузки «направлений», переведя его в личностный план, превратить новизну в обиходность и уже на этом основании, как бы заново, выстраивать свое космогоническое целое.

В этом целом стирается грань между городом и природой, потому что и целое природно, в самом широком, символическом смысле. Для Пастернака важен город и важна природа как таковая, органическая природа, но природой для него является и нечто большее, включающее в себя все, что окружает человека, - Божий мир, земля и небо, город, вещи, обиход.

Поэтический образ, вырастая из множественности реальных предпосылок, синтезирует, связывает их и несет в себе иную, потенциальную множественность - читательских восприятий. Чего в нем больше, логики или интуиции, «борьбы» или «задохновения», решает в конечном счете читатель, и не тот абстрактный, суммарный читатель, которого отождествляют с целым народом и который «все знает», а каждый читатель, разный читатель, в зависимости от своего склада и понимания. Искусство, о чем бы оно ни говорило, всегда рассказывает о своем рождении, оно раскрывает свою тайну - и порождает новую. Читатели, каждый со своим лицом и судьбой, вовлечены в сотворчество, в рождение образа, слова - как оно в них отзовется? Рассуждая, в связи с Рильке, об этой стороне искусства, Пастернак пишет в «Охранной грамоте»: «Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателями и чего он не знает». О том же - стихотворение Ахматовой «Читатель» в «Тайнах ремесла»: «А каждый читатель как тайна...» Как это превосходит по значению другую установку, когда писатель заведомо «знает» своего читателя, якобы знает. И

как возрастает в этой связи вес присущей искусству неоднозначности, смысловой и структурной.

Пастернак прекрасно понимал конфликтность грани между впечатлением и образом, хаосом и гармонией, драматизм претворения одного в другое. Выше, в начале главы, разбирая стихотворение «Зеркало» под знаком идеи личности и суверенности искусства, я намеренно акцентировал его обобщенный, символический смысл, раскрываемый в пределах целой системы, концепции, в рациональном, теоретическом ключе. Но стихотворение не обязательно читать так, именно так. Более того, при таком прочтении в нем многое теряется. Что-то утрачивает, ограничиваясь в масштабах и подробностях, сам образ сада, развернутый в группе стихотворений, самодостаточный и всеобъемлющий по содержанию и в то же время индивидуальный в каждом случае. Приглушается драматизм непосредственной жизненной ситуации, заключенной в «Зеркале», ее напряженный лиризм. Свежее, «нетеоретическое» прочтение (знаю по опыту занятий со студентами) сопротивляется «проблеме искусства» в этом стихотворении, не видит в ней нужды, и акценты в оппозиции сад-зеркало (статуи) проставляются по-иному. Примерно так: а ведь он (Пастернак) чем-то здесь скован, он жалеет, что сад «не бьет стекла», и статуи, пусть самые совершенные.

все-таки нелюди... Верно: жалеет, и подтверждение тому - следующее стихотворение, «Девочка». И статуи не люди, тоже верно, - в стихотворении «Записки навсегда...», которое было привлечено к разбору, статуи вовсе не выглядят идеальными в безлюдном мире просыпающегося сада, и «наши книги» объявлены «бессильными», и «все рифмы» - «беспомощными». Только все это не отменяет прежнего разбора «Зеркала». В стихотворении есть элемент борьбы, разнонаправленные течения, его ситуация по-разному выглядит на уровне лирического состояния (мотива) и отстраненной, логически формулируемой мысли. Открывается возможность для вариантных прочтений, по-своему правых и по-своему относительных.

Но если так случается с целым стихотворением, то, понятно, это относится также (не обязательно «больше» или «меньше») к отдельным образам, деталям, связям.

И в теоретическом, литературоведческом осмыслении поэзии Пастернака неизбежны колебания, своего рода противоречия, связанные с акцентированием то одной, то другой ее стороны. Не спор открыто конфликтующих оценок, - это само собой, - а противоречия внутри единого, но разностороннего толкования.

Д. С. Лихачев в своей первой статье о Пастернаке неоднократно, в разных планах, подчеркивает мысль основополагающего значения: «Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира» А во вто

1 Лихачев Д. С. Звездный дождь.- В кн.: Пастернак Борис. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 5.

рой статье, углубившись в рассмотрение метафоризма Пастернака, он настаивает на положении, вступающем в видимое противоречие с этой мыслью: «В свой громкий век, когда оказались приглушены все традиционно поэтические образы, стерты метафоры и метонимии, Пастернак попытался оживить яркость образного языка в поэзии. Он нарушил обычное соотношение двух смыслов в метафоре и заставил жить самостоятельной жизнью переносное значение, возвысив его над прямым. Переносное и прямое значение в образе у него как бы меняются местами. Сравнение становится бытием, а бытие сравнением. (...) А так как переносное значение берется из мира действительности, окружающей поэта в данный момент, то стихотворение начинает жить жизнью действительности: не той, что в прямом значении, а той, что заявила о себе в переносном»¹.

По большому счету противоречия здесь нет. Д. С. Лихачев основывает свое рассуждение на ключевом положении самого Пастернака: «В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы» («Охранная грамота»). Для Пастернака искусство так же реально, как действительность, и образ, созданный художником, становится в ряд природных явлений. Но одновременно образ являет действительность в преображенном виде,- эту «опору на второй смысл, смысл творческий» и подчеркивает Д. С. Лихачев как «художественное достижение поэзии Пастернака».

И все-таки что-то в этом рассуждении смущает. Не сама мысль, а возможное воздействие ее на читателя в качестве руководящей формулы. Усвоив, что главное у Пастернака «не сравниваемое, а само сравнение», читатель, не дай бог, упростит задачу - за самоценностью метафор Пастернака не разглядит в должной мере его потрясающей чуткости к действительности, фантастической остроты «пяти чувств», обращенных на предмет, на живую жизнь, с нею имеющих дело и ее возносящих на новую высоту. Здесь, как ни странно, с другого конца, под положительным знаком возможна смычка с тем отрицательным представлением о Пастернаке, которое утверждает, что он в своем произволе нарушает все нормы искусства, а действительность трактует как сплошную относительность. Д. С. Лихачев и сам - в предисловии к «Доктору Живаго» - ограничивает пределы своего обобщения: «...Я писал, что образ у Пастернака иногда пересиливает реальность, послужившую рождению образа...»¹ Не случайно, наверное, появилось это «иногда».

Не ради полемики я все это говорю. Poleмики здесь нет, и речь всего лишь об акцентах. Изучение поэзии Пастернака неизбежно порождает такого рода противоречия. Пастернак вообще ставит теорию в трудное положение. Она или робеет перед ним, или отважно идет на обобщения, прикрывая ими остающиеся неясными места. Во многих разборах, предлагаемых разными исследователями, смущает некое преобладание теоретического подхода над непосредственным прочтением стихов, когда, к примеру, о прекрасных

¹ Новый мир, 1988. № 1. С. 6.

стихах, которые надо прежде всего «увидеть», - «Лапой ели на ели слепнет снег, // На дупле - силуэт дупла», - говорят, что это «сказочное» у Пастернака (Н. Вильмонт), «мифопоэтический принцип», «неоромантизм» и т. д. Если Пастернаку приходилось разъяснять свои стихи, он, как правило, возвращался к «реалиям», к тому самому «что», которое послужило основанием образа. В настоящей книге, наверняка тоже с перебором, в ущерб другим важным сторонам, я пытаюсь подчеркнуть реалистический характер поэзии Пастернака. Реалистический в смысле ее опоры на конкретную жизненную основу («субъективно-биографический реализм») и в смысле выраженного в ней реального миропонимания, всегда открытого вширь, проникнутого пафосом постижения удивительного мира, который предстал перед поэтом как «явленная тайна».

Прекрасными, мощными словами завершает Пастернак свою статью о Шопене. «Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них писал человек двадцати лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому и общему, чем игре на рояле. Значение Шопена шире музыки. Его деятельность кажется нам ее вторичным открытием».

Пастернак дает нам все основания повторить эти слова применительно к нему самому.

Метафорическая система Пастернака стоит в ряду великих поэтических открытий века, вслед за системами Блока и Маяковского.

Русская поэзия давно и настойчиво приучает нас видеть в метафоре не троп, не выразительный прием (этого слишком мало) - метафора, широко говоря, выступает как модель целого мира, с определенной позицией воспринимающего субъекта (поэта и человека). Будучи явлением поэтики, она не уместается в поэтике, даже в самых широких ее границах и толкованиях, и переходит в разряд миропонимания, раскрывает свой глубинный философский смысл.

В философско-поэтической системе символизма метафора (не только на классической своей высоте, когда она не метафора, а символ, но и метафора проходная, собственно «художественная», выразительная) есть незатухающий, на тысячу ладов возобновляемый вопрос о связи человеческого «я» и мирового «не-я», она открывает краешек вселенской тайны, объемлющей человека. Конкретное, индивидуальное, предметное «сквозит мировым», «двоемирие» есть неотменимый принцип в системе символизма.

По-другому у Маяковского. Главным пунктом его исходной позиции является как раз дискредитация извечной тайны мира, сведение всего сущего к реальным, материализованным представлениям. Один из исследователей Маяковского, Н. Калигин остроумно заметил, что Маяковский, разворачивая метафору, «забывает» про троп. Он рисует фантастическую по форме и грубо реальную в психологическом смысле картину, исходя из буквального значения слова, включенного в метафорический, иносказательный контекст («пляска нервов», «пожар сердца», «река слез» и т. д.). Он меняет местами традиционное чудо и не-чудо - небо и землю, бога и человека. Важен огромный пьедестал, на который вознесены чувства прямые и грубые. Метафора у Маяковского одновременно и гипербола, что придает ей особый смысл. Реальное, чувственное, физическое самоощущение человека распространяется у него на весь мир, человек охватывает вселенную (а не наоборот), предметы, «вещи», явления втянуты в душевную жизнь и как бы продолжают человека в этом единственном, всепроникающе-материальном мире. Поистине - если бога нет, то богом должен стать я. Подстановка человека на место бога составляет центр философско-поэтической концепции Маяковского. И связанная с ней идея нового творения мира, органически присущая Маяковскому с самого начала и сделавшая его поэтом революции.

На уровне поэтики Пастернак наследует определенные свойства и символизма (Блока), и раннего Маяковского. Более того, он по-своему соприкасается с сущностными сторонами их внутренней концепции, миропонимания. Но он никак не среднее между ними, не равнодействующая - он новое, третье.

Можно ли представить что-то более «пастер-наковское», чем строчки из стихотворения «Про эти стихи»:

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам.
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак С поклоном рамам и зиме. К карнизам прынет чехарда Чудаществ, бедствий и замет.

И вместе с тем, приглядевшись, мы обнаруживаем в этих стихах, еще сравнительно ранних, из «Сестры», определенные генетические признаки. Л. Я. Гинзбург справедливо говорит, что возможность появления таких стихов была подготовлена футуристическим экспериментом «на пути освобождения поэзии от эстетических запретов» Их экспрессивная структура достаточно «футуристична»: «На тротуарах

истолку...». «Задекламирует чердак...» И как-то не сразу осознаешь, что последнее двустопное приведенного отрывка - реминисценция, восходящая к стихам другого смыслового и мелодического строя. Сравните - у Блока:

О. я привык к этим ризам Величавой Вечной Жены! Высоко бегут по карнизам Улыбки, сказки и сны.

(шВхожу я в темные храмы...»)

Сходство Пастернака с Блоком проступает в различии (иной контекст), и наоборот - разные в принципе подходы допускают почти цитатную перекличку.

В «Охранной грамоте», говоря о том, как искусство путем одухотворения подключает к целому косные жизненные ряды. Пастернак по ходу дела формулирует свое отличие от символистов. «Но так как не было второй вселенной, откуда можно было бы поднять действительность из

1 Гинзбург Лидия. О лирике. Л., 1974. С. 350.

первой, взяв ее за вершки, как за волоса, то для манипуляций, к которым она сама зывала, требовалось брать ее изображение, как это делает алгебра, стесненная такой же одноплоскостно-стью в отношении величины». Место второй (мистической) вселенной занимает у Пастернака образ, коренящийся в первой, реальной вселенной, но подающий ее явления в новых сцеплениях, взаимодействиях. Л. Я. Гинзбург пишет об этом так: «Образность Пастернака - не связь конкретного с абстрактным, чувственного со сверхчувственным; это связь явлений между собой, взаимное истолкование вещей, раскрывающих друг перед другом свои смысловые потенции; поэтому - связь познавательная. В его понимании образность - не столько метод художника, сколько объективное свойство мира человеческой культуры. (...) Согласно этой концепции мира - все отражается во всем, любая вещь может стать отражением и подобием любой другой вещи, все они превращаются друг в друга, и превращения эти ничем не ограничены»

В результате движение, у Блока направленное «вглубь», в заповедную тайну символа, у Пастернака больше разбрасывается «вширь», по видимому пространству образности, и сам Блок в его восприятии много динамичнее, чем на самом деле. У Блока Пастернак выше всего ценил «стремительность», «блуждающую пристальность», неповторимый город, заселенный «юрко мелькающими фигурками», «прятки», «взбудоражен-ность», - во всем этом, мы помним, он видел соответствие началу эпохи невиданного исторического перелома. Чуждый мистическим прозрени-

1 Там же. С. 349.

ям Блока, Пастернак и их трактовал по-своему, в связях с конкретной, бытовой действительностью, а не в разрыве с ней. «Черты действительности как ток воздуха занесены вихрем блоковской впечатлительности в его книги. Даже самое далекое, что могло бы показаться мистикой, что можно бы назвать «божественным». Это тоже не метафизические фантазии, а рассыпанные по всем его стихам клочки церковно-бытовой реальности, места из ектеньи, молитвы перед причащением и панихидных псалмов, знакомые наизусть и сто раз слышанные на службах. Суммарным миром, душой, носителем, этой действительности был город блоковских стихов, главный герой его повести, его биографии. Этот город, этот Петербург Блока - наиболее реальный из Петербургов, нарисованных художниками новейшего времени. Он до безразличия одинаково существует в жизни и воображении, он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии. В то же время образ этого города составлен из черт, отобранных рукой такую нервной, и подвергся такому одухотворению, что весь превращен в захватывающее явление редчайшего внутреннего мира» («Люди и положения»).

Кого здесь больше - Блока или самого Пастернака? Структура блоковской поэзии в этом толковании как бы перетекает в пастернаковскую, становится пастернаковской. И движется дальше, шире, за пределы субъективности. Пастернак, помимо прочего, прекрасный читатель. Выше уже говорилось, что его интерпретации поэтов прошлого не просто «пастернаковские» - они очень современные. Он умеет по-новому взглянуть на такие специфические особенности того же Блока, которые, казалось бы, прочно остались в той эпохе и непереложимы на язык нового времени. Сама тональность блоковской поэзии в восприятии Пастернака какая-то новая. Там, где Блок мучительно и страстно ищет, Пастернак находит у него ответ. Блок в его передаче предстает как поэт, наделенный «орлиной зоркостью», поэт утверждения и обещания, «явление русского Рождества во всех областях жизни». С мыслью о Блоке он писал свою «Рождественскую звезду» - «русское поклонение волхвов... с морозом, волками и темным еловым лесом» («Доктор Живаго»).

Маяковский тоже ответ, прежде всего ответ. Этот ответ заключен в масштабах его личности и решительно обозначенной позиции в мире. Пастернак не принял (для себя) романтизма Маяковского, «пониманья жизни как жизни поэта», - жизнь для Пастернака всегда шире, пер-вее, бесконечнее любого из нас, она бессмертна. - но он, по-своему, утверждает масштабы личности не меньшие, чем у Маяковского.

Когда Маяковского спрашивали, что он сам чувствует, читая свои стихи, он отвечал: «А я все вижу». Поэт зрительного, живописного мировосприятия, он конечно же видел, буквально видел, свои фантастические метафоры. И мы вместе с ним должны увидеть (представить сцену), как «пляшут нервы» его героя, «большие, маленькие, многие», - пляшут так, что у них «подкашиваются ноги», а в нижнем этаже рушится штукатурка; как герой пытается «выскочить» из горящего дома-сердца - из собственной грудной клетки: «Дайте о ребра опереться!» («Облако в штанах»); увидеть, опять-таки впрямую, как огромно решающее слово, ожидаемое героем в любовной муке: «Проглоченным кроликом в брюхе удава по кабелю, вижу, слово ползет» («Про это»). Из всех органов чувств Маяковский больше всего доверял глазу, и активность зрительных образов в его стихах исключительно велика. В метафорическом образе Маяковского как бы два слоя: идет рассказ о психологическом действии - и одновременно дается показ, появляется (на основе метафорического сравнения) ряд картин-иллюстраций к событию, которые в предметности своей могут вовсе не совпадать с сюжетом, а дополняют, «дорисовывают» его эмоционально. Происходит своеобразный кинематографический «наплыв». Это, как уже говорилось, не просто выразительный прием - это поэтика на уровне миропонимания. Весь мир стягивается к человеку, даже космос у раннего Маяковского лишен самостоятельного существования, образы космоса тоже средство гиперболизации чувств героя, стоящего в центре мироздания.

У Пастернака нередки образы, построенные вроде бы по сходному принципу.

Дремала даль, рядясь неряшливо
Над ледяной окрошкой в иней,
И вскрикивала и покашливала
За пьяной мартовской ботвиньей.

(«Встреча». 1922)

Здесь «за стихом» тоже угадывается «посторонний» для темы образ - неряшливого человека. Угадывается глазом, слухом, как-то еще. Но он не получает у Пастернака той самостоятельности, «отдельности», а главное - той подчеркнутой эмоциональной окраски, которая характерна для метафорических ответвлений в стихе Маяковского, вдруг вспухающих и вырывающихся на первый план. У Пастернака строфа остается «пейзажной», по смыслу начальной метафоры и в контексте целого стихотворения. «Посторонние» детали (ассоциации) «бытового» содержания намертво вкрапливаются в общую, единую структуру. Маяковский дает перебив планов, Пастернак - их

диффузию, взаимопроникновение. «Даль», «окрошка», «иней», «ботвинья» - слова пейзажные и бытовые равноправны в пределах целого. Здесь возможны бесконечные варианты, и данная строфа, данное направление ассоциаций - лишь один из этих вариантов. Раньше, в «Сестре моей - жизни», - про сад:

Но тишь. И листок не шелохнется.

Ни признака зги, кроме жутких Глотков и плескания в шлепанцах

И вздохов и слез в промежутке.

(«Плачущий сад»)

В «Темах и вариациях», тоже раньше, чем «Встреча», - про снег:

Спиралями, мешкотно падает снег. Уже запирали, когда он, обрюзгший. Как сползший набрюшник, пошел в полусне Валишь, засыпая уснувшую пустошь.

(«Шекспир»)

Еще Ю. Тынянов в статье «Промежуток» (1924) говорил о том, что вещи у Пастернака связаны по смежности, не поглощают одна другую, а сохраняют в сцеплении образа свою относительную свободу и объективность. Потом эту мысль развили Р. Якобсон, А. Синаевский, З. Па-перный, Л. Гинзбург. Все они, так или иначе, с различными акцентами, видят в системе Пастернака глубокое внутреннее отличие от гиперболизма Маяковского, при элементах определенного сходства и воздействия Маяковского на Пастернака (как и. добавим с учетом «Про это», - Пастернака на Маяковского).

Речь не о масштабах, не о вместимости мира того и другого. В этом смысле они оба грандиозны. Я не знаю других поэтов. - их просто нет, - которые бы после Блока и даже больше, чем Блок, так свободно общались с целым мирозданием, как Маяковский и Пастернак. В этом их родство, в этом и различие. Маяковский смотрит на мир, как мастер смотрит на сырой, необработанный материал, - он весь нацелен на перестройку мира. Пастернак в мире - его вечный подданный, потрясенный величием творения. Грандиозные и резкие метафоры Маяковского основаны на контрастном мировосприятии. Метафора Пастернака всегда связь, утверждение однородности жизни сверху донизу и для всех времен.

Им обоим, а также Ахматовой, Мандельштаму, целому ряду поэтов предшествовал еще и Иннокентий Анненский, что тоже необходимо учесть. Пастернак и Анненский - проблема, еще ждущая основательного и детального исследования.

Пастернак очень скупо говорил об Анненском, ограничиваясь высокими оценками общего плана.

В «Людах и положениях» он вспоминает о своей ранней поре: «...Университетский мой товарищ К. Г. Локс... впервые показал мне стихотворения Иннокентия Анненского, по признакам родства, которое он установил между моими писаниями и блужданиями и замечательным поэтом, мне тогда еще неизвестным». Далее в том же очерке он только Анненского, Блока и «с некоторыми ограничениями» Андрея Белого выделяет как поэтов, которые воплотили идеи символизма (как их понимал Пастернак), идеи, которые суждено было обновить поэтам следующего поколения (конкретно речь шла о Цветаевой).

Со слов Ахматовой, зафиксированных А. Най-маном, узнаем, что в 1935 году Пастернак «весь вечер говорил об Анненском: что он для него, Пастернака, значит»

Наиболее конкретную, но опять-таки в широком контексте оценку Анненского находим в письме к В. Шаламову от 28 марта 1953 года: «Мне кажется, моей настоящей стихией были... характеристики действительности или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюдаемой и точно названной частности, как в поэзии Иннокентия Анненского и у Льва Толстого...» Это уже указание на действительную связь.

Близость Пастернака к Анненскому и, вместе с тем, его отличие, своеобразие, может быть, особенно проявляются там, где Пастернак разрабатывает общие с Анненским мотивы, близок ему тематически. Я ограничусь такого рода выборочным материалом - циклом «Попытка душу разлучить» в книге «Сестра моя - жизнь».

Л. Я. Гинзбург в качестве «самого главного» у Анненского отмечает «связь между душевными процессами и явлениями внешнего мира»² и на этой основе сравнивает с ним Пастернака.

¹ Найман Анатолий. Рассказы о Анне Ахматовой - Новый мир, 1989. № I. С. 192.

Сам Анненский писал об этом так: «...Как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний - эти минуты полного отождествления души с внешним миром» (письмо к А. Бородиной)¹. Причем внешний мир в стихах Анненского предстает в каком-то конкретном моменте или предмете, концентрирующем не просто внимание поэта, а именно «мысли, настроения, желания» - глобальное состояние, самоощущение лирического «я».

И лежу я околдован, Разве тем и виноват. Что на белый циферблат Пышный розан намалеван.

(«Госка маятника»)

В иной тональности, не в мучительном сознании «причинной» связи, а в свободном, по «смежности» и «подобию», соединении «я» и внешнего «предмета» этот образ повторяется у Пастернака:

Ты зовешь меня святым, Я тебе и дик и чуден,- А глыбастые цветы На часах и на посуде?

(«Мухи мучкапской чайной»)

И дело даже не в тональности - в чем-то большем.

Механизм «связи между душевными процессами и явлениями внешнего мира», его, так сказать, макет, черновик представлен в сравнительно раннем стихотворении Анненского «Мухи как мысли» (Памяти Апухтина).

¹ Гинзбург Л и д и я. С. 318. 360

Я устал от бессонниц и снов. На глаза мои пряди нависли: Я хотел бы отравой стихов Одурманить несносные мысли.

Я хотел бы распутать узлы... Неужели там только ошибки? Поздней осенью мухи так злы, Их холодные крылья так липки.

Мухи-мысли ползут, как во сне. Вот бумагу покрыли, чернея... О, как, мертвые, гадки оне... Разорви их, сожги их скорее.

На наших глазах разворачивается процесс рождения характерной для Анненского метафоры, образа. Вполне традиционное раскрытие определенного, «названного» душевного состояния и «счастлива наблюденная частность» (осенние мухи) в последней строфе образуют слитное единство, с обилием внутренних ассоциативных связей,- среди них особенно впечатляет уподобление стихов, букв стихов, мертвым мухам на поверхности листа, перерастающее, соответственно, в оценку самих стихов. При этом психологический план выдержан от начала и до конца.

Пастернак может начать стихотворение так же «заданно», в русле подчеркнутого мотива:

Душа - душна, и даль табачного Какого-то, как мысли, цвета.

Но он тут же «отвлечется», впустит в стихи другие, «побочные» впечатления - расширит картину и как бы раскрепостит сами стихи:

У мельниц - вид села рыбацкого: Седые сети и корветы.

Ах, там и час скользит, как камешек Заливом, мелью рикошета! Увы, не тонет, нет, он там еще, Табачного, как мысли, цвета.

(«Душа - душна, и даль табачного...»)

И «мухи-мысли» у Пастернака потекут и закружатся по-другому. Он развернет образ в энергичном ритмическом ключе (близком «Тоске маятника» Анненского), а главное - в широком пространственном измерении. В результате получится нечто совсем новое, не загнанное в глубь душевного переживания, а рассредоточенное, идущее вширь и чуть ли не торжествующее в своем сумасшедшем вихре:

Но текут и по ночам
Мухи с дюжин, пар и порций,
С крученого паныча,
С мутной книжки стихотворца.

Будто это бред с пера. Не владеячи собою. Брызнул окна запирать Саранчою по обоям.

Будто в этот час пора Разлететься всем пружинам, И, жужжа, трясясь, спираль Тополь бурей окружила.

Где? В каких местах? В каком Дико мыслящемся крае? Знаю только: в сушь и в гром. Пред грозой, в июле,- знаю.

(«Мухи мучкапской чайной»)

Связь душевного состояния и внешнего мира в общем лирическом строе стихотворения очевидна. Однако их тождество ослабляется тем, что в данном случае это все-таки сравнение: «Будто это бред с пера...» В большинстве других случаев Пастернак обходится без «будто», дает метафору абсолютно слитную. Но все равно - образ у него по своему значению, содержанию гораздо больше, чем у Анненского, обращен к миру внешнему, предметному. Пастернаку и в мучкапской чайной «есть, есть чему изумиться!» Образ, разворачиваясь, вбирает в себя массу «случайных», подвернувшихся подробностей - «дюжины» и «пары» (счет тех же порций), «крученого паныча» (растение), всем знакомое (но в стихах, наверное, впервые) трясение мошкары и т. д. Психологический аспект в достаточной мере нейтрализуется тем, что чувство разливается вширь, охватывает окружающее, вообще Пастернак гораздо менее «психологичен», чем Анненский. Само рождение образа доставляет Пастернаку радость, наслаждение, это тоже входит в содержание его стихов. Он и о печали, о тоске, особенно в период «Сестры», пишет с поэтическим восторгом. Стихи, посвященные драматическому событию, в себе самих несут катарсис, освобождение. Еще пример.

Попытка душу разлучить С тобой, как жалоба смычка, Еще мучительно звучит В названьях Ржакса и Мучкап.

Выделены слова, так или иначе отсылающие к Анненскому - к «Смычку и струнам», к «мучительным сонетам»... И далее стихотворение близко Анненскому мотивом отождествления «я» и кого-то «другого» (у Пастернака - любимой). Но завершается оно опять-таки мощным вторжением чего-то неизмеримо большего, чем заключенная в нем коллизия,- простора, чуда, озарения:

Как в неге прояснялась мысль! Безукоризненно. Как стон. Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс.

(«Попытка душу разлучить...»)

Отсюда - прямой путь к поэтике цикла «Тема с вариациями», к «свободной стихии» природы и стиха. К пушкинской стихии, как ее трактует Пастернак.

О чем речь - о том, что Пастернак поэт более «светлый», чем Анненский? Нет, конечно, хотя это тоже входит в различие их на уровне поэтической системы. Речь о том, что Пастернак, восприняв уроки Анненского, идет дальше, зная (по-своему, разумеется), какой «следующий по порядку шаг» предстоит сделать поэзии «в ее историческом развитии».

В критической прозе Анненского много мыслей, под которыми охотно бы подписался Пастернак. Современный стих, утверждает Анненский, идет «от бесповоротно-созыанного стремления символически стать самой природою*»; но при этом «поэт не навязывает природе своего я, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого я, а, напротив, скрывает и как бы растворяет это я во всех впечатлениях бытия» Чем не пастернаковская мысль?

И все же в самых сокровенных идеях Анненского есть такой поворот, который с точки зрения Пастернака как бы свидетельствует о внутренней незавершенности Анненского. Назначение поэтического слова, по Анненскому, - служить связью между «я» и «не-я», отражать их вечно сменяю-

1 Анненский Иннокентий. Избранные произведения. Л., 1988. С. 495.

щиеся взаимоотношения. Однако эта позиция «между двумя мирами» недаром оценивалась Анненским как гордая и скорбная: она неизбежно приносит страдание. «Я» поэта, по словам Анненского, «хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем», но оно «замучено сознанием своего безысходного одиночества», и мир, к которому оно стремится, утверждает его в этом одиночестве, потому что «я» существует «среди природы... кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием»

Пастернак охотно вслед за Анненским говорил об «одиноким современной душе», но он не разделял его чувства непоправимой беды человеческого существования - он на веру принял высший смысл и целесообразность бытия.

Анненский, принадлежа к символизму, одновременно противоречил ему, высвобождал поэтическое, шире - человеческое «я» из-под власти всеобъемлющих концепций. Он утверждал личностную позицию в мире, вел отсчет от конкретной человеческой жизни, во многом, как отмечает Л. Я. Гинзбург, за счет того, что сохранял прочную связь с психологической прозой XIX века. И, как оказалось, намечал новые, уже после-символистские, поэтические перспективы.

Поэты, прошедшие «школу» Анненского, брали от него что-то им особо близкое и доводили это, ставшее своим, качество до завершенности в логике своего мировосприятия.

Пастернак при содействии Анненского, его принципа связи душевных состояний и явлений внешнего мира до бесконечного расширил сферу своей впечатлительности. «Отождествление души

Там же. С. 497.

с внешним миром» было безусловным поэтическим достижением Анненского и одновременно его маетой, получившей в его стихах предельно искреннее выражение. Идя новым поэтическим путем, он натолкнулся на «старый», как мир, страдальческий вопрос - о цели бытия. Пастернак перенес центр на само бытие, на мир как «явленную тайну», и слияние души с внешним миром открыло для него иные возможности. Из бесконечных «отождествлений» и «подобий» он творит образ мира, «подражая творцу в творении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет».

...Пастернак не склонен был предписывать искусству цели конкретные и практические. Но в конечном счете вся его поэзия исполнена большой внутренней целеустремленности. Открыть человеку глаза на мир, на чудо творения - уже это одно создает вокруг нее нравственный ореол, утверждает красоту и добро в качестве основополагающих жизненных принципов.

Это полдень мира. Где глаза твои?

Но жизнь - «alter ego», «сестра», «чудо» - будучи неисчерпаемым источником вдохновения, в то же время сама объект для ответного воздействия на нее со стороны художника.

Он смотрит на планету, Как будто небосвод
Относится к предмету Его ночных забот.

(«Ночь»)

Вспомним еще раз про теорию неравномерных жизненных рядов, про оглядку поэта на «самые отечные, нетворческие части существования» ради приобщения их к целому. Самая высокая

поэзия не обходится у Пастернака без прозы, вдохновение для него имеет этический смысл. Он хотел населить мир одухотворенными вещами - и тем поднять все сущее, в глазах человека, на новую ступень.

«Но надо возделывать свой сад» (Вольтер). Пастернак возделывал свой сад - сад поэзии:

Я б разбивал стихи, как сад...

Однако свой ли только, если это не просто сад и не просто стихи? Если это сад- вселенная, место жизни человека и человечества. Был на Руси художник Андрей Рублев. Он писал «Троицу» - образ вселенского единства и всепобеждающей одухотворенной любви,- писал в эпоху жестоких междоусобиц внутри страны и диких нашествий извне. Поэзия Пастернака утверждает жизнь как высшую одухотворенную ценность. Марина Цветаева в статье «Световой ливень» подводит итог своим размышлениям о пафосе Пастернака: «- И никто не захочет стреляться, и никто не захочет расстреливать...» В наше время, когда так обострилось чувство единой судьбы человечества, поэзия Пастернака особенно и по-новому раскрывает свой действенный смысл.

Пастернак - явление чрезвычайное. Попытки обуздить и обкорнать его несут лишь потерю для нашей культуры. Превращать его в эталон, в пример для подражания нет нужды: Пастернак неповторим. Настала пора для углубленного постижения этой замечательной поэзии, круг удивленных и благодарных читателей которой неукоснительно и быстро расширяется.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора..... 5

«СЕСТРА МОЯ - ЖИЗНЬ». О центральной идее лирики Пастернака 1913-1931 гг..... 10

«ЗАПИСЬ СО МНОГИХ КОНЦОВ РАЗОМ». Принципы поэтического повествования.....179

«ДО САМОЙ СУТИ». О лирике Пастернака 1940-1950-х гг.....243

«ОБРАЗ МИРА. В СЛОВЕ ЯВЛЕННЫЙ». О метафорической системе Пастернака.....313

Владимир Николаевич Альфонсов

ПОЭЗИЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Худож. редактор Б. А. Комаров. Техн. редактор ф. Ф. Шараева. Корректоры Э. Н. Лип па. Е. А. Омеляненко.

ИБ № 7749

Сдано в набор 26.04.89. Подписано к печати 27.10.89. М 21288. Формат 70X ЮО'/зг- Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 13,83. Тираж 20 000 экз. Заказ № 97. Цена 1 р. 10 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

