

W. Hammerman

БОРИС ПАСТЕРНАК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

ТОМ ПЕРВЫЙ

СТИХОТВОРЕНИЯ

И ПОЭМЫ

1912—1931



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1989

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

ЖИЗНЬ

Есть что-то общее между творчеством его отца — замечательного русского живописца Леонида Пастернака — и его собственным. Художник Леонид Пастернак запечатлевал мгновение: он рисовал повсюду — в концертах, в гостях, дома, на улице, — делая мгновенные зарисовки. Его рисунки как бы останавливали время. И это отразилось и в его живописи — метод Леонида Пастернака-графика и метод Леонида Пастернака-живописца были сходны в своем существе. Его знаменитые портреты живы до необычайности. И ведь, в сущности, его старший сын Борис Леонидович Пастернак делал то же самое в поэзии — он создавал цепочку метафор, как бы останавливая и обзореая явление в его многообразии. Но многое передалось и от матери — известной пианистки Розалии Кауфман: ее полная самоотдача, способность жить только искусством, как впоследствии — только семьей и музыкой одновременно.

Родился Борис Леонидович Пастернак 29 января (10 февраля н. ст.) 1890 года в Москве, в Оружейном переулке. «Ощущения младенчества складывались из элементов испуга и восторга», — писал Пастернак впоследствии в автобиографии. В доме постепенно устанавливалось господство музыки и краски. За пределами маленькой по тем временам квартиры густо царил городской быт бульваров, каретных заведений, извозчиков, нищих, странников, прохожих и гуляющих. Он был по существу воспитан Москвой, ее бытом — бытом московской интеллигенции, различных взглядов, художественных вкусов, пестротой социального положения интеллигентов, от самого высокого до самого низкого, от традиционно русского направления до западного, от европейского до замкнутого пестротой московского населения, — почти ярмарочной. Москва была связана обилием железных дорог со всей бурлящей, клочущей и бунтовавшей Россией, бунтовавшей и интеллектуально и политически. Недаром воспоминания революционных выступлений вокруг зданий, где в то или иное время жила

семья, занимают так много места в его младенческих воспоминаниях.

В четырехлетнем возрасте Борис Пастернак вместе со всей семьей переехал в казенную квартиру Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой против почтамта. Там впечатления выросли.

Главным в этих впечатлениях было само училище, созданное усилиями Московского художественного общества. Это был едва ли не лучший художественный институт России, в котором преподавали Поленов, Серов, Коровин, Паоло Трубецкой, С. Иванов, Архипов, а историю вел Ключевский. Учились в нем Н. Крымов, Фальк, П. Кузнецов, Машков, Ларионов, Гончарова и многие другие известные впоследствии художники. Квартиру Пастернаков посещали знаменитые и гениальные люди — не только из среды художников.

Москва притягивала со всей России культурные силы; разнообразие традиций — в основном национальных и многонациональных — создавало, казалось бы, невозможные и несовместимые интеллектуальные типы. Москва конца XIX и начала XX веков была экспрессионистична до предела. Толстосумы, во втором поколении становившиеся меценатами, покровительствовали всему новому и изо всего тянули соки. Их энергией и капиталами создавалась та едкая «гуща», которой не только до золотого блеска начищали медные самовары, но строились особняки в стиле модерн, организовывались передовые театры, собирались ставшие всемирно известными собрания картин и икон. Все это культурное разноречие вторгалось в творчество Пастернака и создавало в нем своеобразный экспрессионизм ассоциаций.

Не случайно впоследствии в «Охранной грамоте» Пастернак особенно выделял значение отроческих лет для всей последующей своей творческой жизни: «Сколько бы нам потом ни набегало десятков, они бессильны наполнить этот ангар, в который они залетают за воспоминаньями, порознь и кучею, днем и ночью, как учебные аэропланы за бензином. Другими словами, эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое, и Фауст, переживший их дважды, прожил сущую невообразимость, измеримую только математическим парадоксом» («Охранная грамота», ч. 1; 3).

О роли музыки в своей жизни, и в особенности Скрябина, с которым семья дружила в его отроческие годы, Пастернак писал: «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина. Музыкально лепетать я стал незадолго до первого с ним знакомства. К его возвращенью (из-за границы. — Д. Л.) я был учеником одного поныне здравствующего

композитора (Р. М. Глиэра.— Д. Л.). Мне оставалось еще только пройти оркестровку. Говорили всякое, впрочем, важно лишь то, что, если бы говорили и противное, все равно, жизни вне музыки я себе не представлял» («Охранная грамота», ч. 1; 3).

В квартире Пастернаков устраивались небольшие домашние концерты, участие в которых принимали и Скрябин и Рахманинов. Пастернак называл началом своего сознательного детства ночное пробуждение от звуков фортепианного трио Чайковского, которое играли для Л. Н. Толстого и его семьи. Это было 23 ноября 1894 года.

Другим толчком его внутреннего роста послужили звуки сочиняемой «Поэмы экстаза». Он услышал их в лесу и, как оказалось, недалеко от той дачи, в которой жили Скрябины. Было это так. В 1903 году семейство Пастернаков снимало дачу в Оболенском под Москвой. Там они познакомились с соседями — семьей Скрябина. Лето, проведенное в Оболенском, было чревато двумя событиями, сказавшимися на всей последующей жизни: встречей с музыкой Скрябина, в результате которой он стал мечтать о композиторской деятельности, а с другой стороны — несчастным случаем, сделавшим его хромым. Вот как описал сам Пастернак этот несчастный случай: «В ту осень возвращение наше в город было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину «В ночное». На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением» («Люди и положения»). Постоянным усилием воли Пастернак умел скрывать свою хромоту.

Стихи Пастернак начал писать летом 1909 года, но первое время он не придавал им серьезного значения и свои занятия поэзией не выказывал. Впоследствии Пастернак писал про свои первые стихи: «В то время и много спустя я смотрел на свои стихотворные опыты как на несчастную слабость и ничего хорошего от них не ждал» («Охранная грамота», ч. 1; 7).

Пастернак окончил классическую гимназию в 1908 году и затем учился на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета и окончил его в 1913 году. Но, кроме этого, еще учась в гимназии, он за шесть лет прошел предметы композиторского факультета консерватории (кроме оркестровки) и готовился сдавать экстерном.

В сущности, в Пастернаке сказался не только потенциальный музыкант и потенциальный философ (в обоих творчест-

вах он достиг почти профессиональной высоты), но и профессиональный живописец, хотя живопись была стихией его отца, а не его. Начиная с детских воспоминаний и до последних дней, он всегда видел мир в своей поэзии, лирической и традиционной прозе, в красках и линиях. Пастернак как бы не различался с мольбертом и палитрой, и мысленно смешивать краски для него было наибольшим удовольствием.

К 1912 году мать скопила денег и предложила ему поехать за границу. Пастернак выбрал Марбург, где в те годы процветала знаменитая философская школа, во главе которой стоял Герман Коген.

Пастернак поехал на летний семестр. Его занятия протекали успешно, и внешним знаком признания этого явилось приглашение прийти к знаменитому философу домой — пообедать в кругу семьи и ближайших учеников. Но вдруг все переменилось. Пастернак на обед не пошел и внезапно уехал повстречаться со своей двоюродной сестрой, занимавшейся античной литературой, О. Фрейденберг. Тем самым он отказался от философской карьеры. На оставшиеся деньги он на две недели уехал в Италию. Внутренним основанием к этому изменению его планов, очевидно, послужило то, что он был совершенно чужд философской систематичности. И эта его чуждость подготовила его внешне внезапный разрыв. Его тянуло к пластическому восприятию действительности. О поэзии еще было рано думать, но она уже влияла на его судьбу, невидимо притягивая и выделяя. Он не стремился к изучению мира, он — созерцал.

И тем не менее занятия философией не прошли для него даром, как и занятия музыкой. В его поэзии и прозе можно встретить постоянные попытки осмыслить эстетическое познание мира, своего рода эстетическую гносеологию, теорию поэтического познания мира. И хотя сам Пастернак в поздние годы, оглядываясь назад, видел разные периоды в своем творчестве, в главном он оставался неизменен. Но об этом главном, как и о других причинах отказа от занятий философией, мы скажем в следующем разделе нашей статьи.

Среди знакомых семьи особую роль сыграл поэт Р.-М. Рильке. Увлечение его творчеством формировало поэзию Пастернака. Огромное значение в его жизни имел Маяковский, неизменно ценивший Пастернака, несмотря на различные расхождения и даже небольшие ссоры. Не случайно в автобиографической прозе и в первую очередь в очерке «Люди и положения» Пастернак так много места уделяет Маяковскому. Впоследствии смерть Маяковского была для Пастернака трагедией.

Чтобы включиться в поэтическую жизнь Москвы, Пастернак вошел в группу поэтов, которую возглавлял Юлиан Анисимов. Группа эта называлась «Лирика». Первыми напечатанными стихами оказались те, что вошли в сборник «Лирика» (изданный в 1913 году). Событие это побудило Пастернака серьезнее относиться к собственному поэтическому творчеству. В 1914 году выходит его уже самостоятельный сборник, претенциозно, согласно моде тех лет, названный им «Близнец в тучах». Сборник не привлек к себе особого внимания. Лишь Валерий Брюсов одобрительно о нем отозвался. Стихи, написанные в те годы, частично были включены затем Пастернаком в цикл «Начальная пора», — цикл, которым обычно стали открываться его сборники стихотворений.

Пастернак считался в это время примкнувшим к футуристической группе «Центрифуга». Но как для Маяковского, так и для Пастернака вхождение в литературные и поэтические группы не было определяющим. Творческая свобода никогда не изменяла обоим.

В период между Февральской революцией и Великой Октябрьской Пастернаком было создано много стихотворных и прозаических произведений. К этому же времени относится и его наибольшее сближение с Маяковским. В поэзии Маяковского он видел высокий образец и оправдание революционного новаторства. Его отношение к поэзии Маяковского характеризуется «восхищенным отталкиванием». Оно было необходимо, чтобы остаться самим собой, и это было далеко нелегко.

В 1922 году вышел сборник стихов Пастернака «Сестра моя — жизнь». Эта книга принесла ему широкую известность и самим им воспринималась как утверждение своей собственной творческой позиции. Он писал об этом сборнике своих стихотворений в «Охранной грамоте»: «...мне было совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали».

Поэзия была для него внутренней, душевной потребностью. Зарабатывать же переводами он стал уже в 1918—1921 годах. В этот период им было переведено пять стихотворных драм Клейста и Бена Джонсона, интермедии Ганса Сакса, лирика Гете, Ш. ван Лерберга и немецких экспрессионистов.

Отец, мать и сестры Пастернака уехали в Германию еще в 1921 году для длительного лечения отца. В эти годы писались стихи, включенные в сборник «Темы и вариации». Уже в 20-е годы Пастернак ощущает тяготение к эпическим формам — точнее, к эпическим формам с лирическим, очень субъективным содержанием. История и собственная жизнь

в прошлом становятся для него главными темами его больших произведений.

В 1925 году Пастернак стал писать стихотворный роман-поэму «Спекторский», в значительной мере автобиографический. Создается стихотворный цикл «Высокая болезнь», поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт».

В 1928 году возникает замысел его прозаической книги «Охранная грамота», законченной им только два года спустя. По определению самого Пастернака — это «автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем они коренятся». В поэзии положения «Охранной грамоты» были применены и декларированы в сборнике «Второе рождение».

Сборник «Поверх барьеров» выходил дважды — в 1929 и 1931 годах. Он окончательно утвердил его положение в поэзии.

В 1931 году Пастернак отправляется на Кавказ и пишет стихи, вошедшие в цикл «Волны», в которых нашли отражение его впечатления от Кавказа и Грузии. Пастернак увлекается переводами с грузинского — особенно Паоло Яшвили, Тициана Табидзе, а впоследствии Николая Бараташвили.

В 1938 году Пастернак начинает переводить Шекспира. Первым он перевел «Гамлета» (свой перевод он постоянно исправлял; в целом было 12 переделок). В последующем за первым вариантом перевода «Гамлета», сделанным им по просьбе Вс. Мейерхольда, он работает над переводами «Ромео и Джульетты», «Антония и Клеопатры», «Отелло», двух частей «Генриха IV», а далее — «Короля Лира» и «Макбета». Затем шли переводы Ш. Петефи, «Марии Стюарт» Шиллера и «Фауста» Гете. Над прозой в романном жанре он начинал работать еще в 1918 году. Из нее получилось «Детство Люверс». В 1933 году он снова вернулся к прозе, которую продолжал с остановками до начала войны. Один из вариантов создававшегося романа сгорел при пожаре. Уцелевшие главы были посмертно опубликованы под названием «Начало прозы 1936 года». В 1952 году Пастернак перенес тяжелый инфаркт, но напряженная творческая работа помогла ему преодолеть болезнь и продолжать жизнь, ощущая вновь ее значительность.

Он начал писать новый цикл своих стихов — «Когда разгуляется». Цикл составил его последнюю книгу.

Судя по многим его высказываниям, Пастернак уже с конца 20-х годов остро ощущал нелегкий стиль и сложную фактуру своих стихов. Поэтому он стал давать своим стихам «разъясняющие» заглавия.

В последних своих стихах Пастернак не отступил от примет своего стиля, своего отношения к природе, а именно природа, мысли о вселенной составили главную тему его поэзии и близкой к поэзии поэтической прозы. Он стремился писать понятнее, но всегда в пределах своего стиля.

Умер Пастернак 30 мая 1960 года после тяжелой болезни — рака легких. Он предчувствовал свою смерть; умирал с полным сознанием неизлечимости болезни.

Пастернак не делал из жизненных факторов комментариев к пониманию своих стихов. В этом отношении он больше приближался к Фету и Алексею Константиновичу Толстому, чем к Блоку и Есенину.

Но чем меньше его поэзия была «биографична», тем более она была постоянно в самой себе.

Хотя Пастернак в последние годы своей жизни и утверждал, что он не любит своего стиля до 1940 года, его эстетические убеждения, его стиль оставались по существу единственными.

Его стиль вырабатывался, как уже было сказано выше, под влиянием живописи, музыки, традиций русской и мировой поэзии, и по существу он остается одним и тем же. Все изменения происходят в пределах одного стиля.

ПОЭЗИЯ

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. При этом в метафоре переносное значение приобретает доминирующее положение. 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. Сравнения оживают, вторгаются в поэтическую речь. Действительность из переносного значения наступает на поэта, подчиняет его себе, ведет его за собой.

Пастернак заявляет: «В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: *только* образ поспекает за успехами природы» («Охранная грамота», ч. 2; 3).

Прямой смысл метафоры в поэзии Пастернака как бы подчиняется переносному. Переносный осмысляет прямой, получает первостепенное значение, нависает над ним, гигантски разрастается. А так как переносный смысл, как уже было сказано, берется обычно из прилегающей действительности, из мира природы, то получается своеобразное вторжение действительности не через действие прямого смысла, а через огромное разрастание вторичного смысла. И это могучее вторжение, совершающееся как бы с черного хода, ведет к тому, что в «поэзии второго смысла» доминируют монументальные и динамические объекты: ливень, лавина, лава, обвал, извержение, огнедышащая гора, гроза, атака, град, гром... и т. д. И все это действует «залпом», «взахлеб», «навзрыд», разбивается «вдребезги», бьет «наповал».

Прямой смысл задевает чем-то переносный смысл действительности, из которой поэт черпает свою переносную образность, и вот гора окружающей поэта действительности обрушивается на него обвалом, за первыми посыпавшимися на поэта камнями рушится лавина валунов и скал, а потом движется вся гора, — движется с поразительной энергией, массивностью и неостановимостью. Недаром в поэзии Пастернака так много сокрушительных и огромных образов. Поэтому-то в поэзии Пастернака приобретает такую роль и движение. Движение настолько характерно для его поэзии, что отдельные стихотворения как бы не имеют конца, движутся не останавливаясь, не имеют законченной формы, статического строения.

При этом для поэзии Пастернака характерна произвольность ассоциаций, образов, рожденных иногда простым созвучьем, иногда рифмой, иногда случайным поводом. Случайность в поэзии Пастернака становится почти законом. Вот почему ему казалось, что ведет его поэтическую мысль не он сам, а что-то внешнее — то ли слово, то ли ассоциации, вызываемые предметами, действиями, то ли сама природа, которая занимает в его поэзии исключительно важное место.

Характерно, например, стихотворение «Лето» из второй части «Второго рождения». Здесь буйство ассоциаций по случайным поводам достигает масштабов античности, и именно потому, что поэт всецело им отдается — отдается так, как бросаются в воду:

Ирпень — это память о людях и лете,
О воле, о бегстве из-под кабалы,
О хвое на зное, о сером левкое
И смене безветрия, ведра и мглы...

Поэт дает себе полную волю, которую можно достичь только в своеобразном поэтическом бреду, — в бреду, похожем на пир:

...и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе —
На пире Платона во время чумы.

Второе рождение — этот образ начинает звучать в поэзии Пастернака уже с 1920-х годов и дает название целому циклу. Объяснение этому образу может быть биографическим. Можно видеть в нем указание на появление нового отношения к действительности. Но можно видеть в этом и явление поэтическое. Действительность через свою вторичность возрождается в творчестве поэта в новой, поэтической сущности. История — это вторая вселенная, «воздвигаемая человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти», — писал Пастернак. Поэзия — это вторая действительность, преображенная через метафору. Вторая действительность — это вновь открытая действительность, действительность, переставшая быть привычной, притупившейся и обретшая первоначальность чуда. И действительно, мир для Пастернака состоит из чудес — чудес одушевления неодушевленного, воскрешения омертвевшего и исконно мертвого, получившего человеческий разум не только предмета, но и любого явления. Одухотворяющая сила поэзии Пастернака заставляет думать и чувствовать — действия, движения, отвлеченные понятия. В этом секрет ее трудности для понимания. Поэзия делает невероятное и поэтому кажется непонятной...

«Второе рождение» — это второе сотворение мира, откровение поэзии и поэта. Ведь мир сотворен Поэтом, и потому он молит и требует не от себя, а от какого-то поэта:

Не как люди, не еженедельно,
Не всегда, в столетье раза два
Я молил тебя: членораздельно
Повтори творящие слова!

Но говорит эти «творящие слова» все же сам Пастернак: «Да будет».

Рассвет расколыхнет свечу.
Зажжет и пустит в цель стрижа.
Напоминанием влечу:
Да будет так же жизнь свежа!

Последняя строка заключает четыре строфы стихотворения и повторяется четыре раза.

Поэт ощущает себя во власти внешних воздействий, во власти ассоциаций, иногда в смертельной опасности. Стихи могут нахлынуть горлом и убить.

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!
.....
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Раб, высланный на сцену чувством, — это сам поэт. Даже в самой слабости, в полной самоотдаче Пастернак чувствует силу:

Всей слабостью клянусь остаться в вас.

Порождающая искусство действительность проходит через душевный мир поэта, через его поэтическую ауру и тут загорается и светится: «...в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью *при прохождении* сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством» («Охранная грамота», ч. 2; 7).

Как явствовало из всего того, что мы сказали о метафорическом мышлении Пастернака, действительность, водившая его пером, была действительностью не из первой, а из второй части метафоры. Это было не сравниваемое, а само сравнение. Следовательно, действительность была как бы пропущена через поэтическое сознание Пастернака, трансформирована в нем, действительность разрушенная и воссозданная. Это были не холодные метеориты, несшиеся в космическом пространстве при температуре абсолютного холода и невидимые человеческому глазу, а попавшие в плотные слои атмосферы, окружавшей поэта. Здесь они накалялись и раскалялись, вспыхивали яркими звездами и сгорали, оставляя свой огненный след в стихах.

Вторжение действительности в сознание поэта преображало эту действительность, делало ее «видимой» читателю стихов. Опора на второй смысл, смысл творческий, было художественным достижением поэзии Пастернака.

Поэзия Пастернака стремится к тому, чтобы усилить все формы поэтического воздействия — усилить их гиперболизацией чувств, ассоциаций, метафорического языка, образной системы самой динамики явлений и изображения. Его поэтическая система экспрессионистична. «Мрак бросался в головы колонн» («Спекторский»), — пишет Пастернак; тротуар, входя в сад, «преображался, породнясь с листвою» («Спекторский»).

Явно от экспрессивности эпохи идет стремление Пастернака к «остранению», к борьбе с дурной традиционностью, с привычными ассоциациями, со всяческой изношенностью образов и тем. Пастернак так описывал зарождение искусства в поэте: сначала — «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» («Охранная грамота», ч. 2; 7). Экспрессивность поэзии Пастернака стремится запечатлеть мгновение, приобщить его вечности. На дворе царствуют тысячелетия, и вот:

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Или:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болей, и эпидемий,
И смерти освобождены.

Именно поэтому он имел право спрашивать детвору:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
(«Про эти стихи»)

Ощущая себя в тысячелетиях, Пастернак не уходит от быта, от настоящего и от его прозы. Он даже самовар называет «медным самураем» и «кипящим солнцем» («Спекторский»). В его доме каждый венский стул готов к пришествию сверхчеловека. Описывая свидание, Пастернак заставляет бурно реагировать и все окружающее:

Меж блюд и мисок молнии вертелись,
А следом гром откормленный скакал.
(«Спекторский»)

Поэтому Пастернак больше любит описывать беспорядок, чем порядок. Вот мастерские строки о дворе в ремонте:

Тут горбились задворки института,
Катились градом балки, камни, пот,
И, всюду сея мусор, точно смуту,
Ходило море земляных работ.

(«Спекторский»)

Характерно здесь разложение обычного выражения «пот градом»: совмещаются в один ряд балки, камни и капли пота.

Экспрессивность в поэзии может быть двух родов: экспрессивность восприятия действительности и экспрессивность выражения. В лирике Пастернака — экспрессивность восприятия действительности. Действительность сама оказывается настолько экспрессивной, что как бы воздействует на поэта и его творчество, создает его особое отношение к действительности. В этом поэзии Пастернака помогает сама переходность эпохи, в которой он жил, — та переходность, которая неизбежно связана с катаклизмами в области быта, уклада, нарушениями порядка жизни. И мелочи быта, и гигантские космические явления в равной мере протестуют против обычности и привычности.

Активность, изменчивость и динамичность вторгающейся в поэзию действительности — действительности действующей, — подчеркивается поэтом постоянно.

Природа ж — ненадежный элемент,
Ее вовек оседло не поселишь.
Она всем телом алчет перемен
И вся цветет из дружной жажды зрелищ.

(«Спекторский»)

В этом отрывке, где со всей очевидностью выступает характерная для поэзии Пастернака активность природы, она приобретает антропоморфные черты. Очеловечение «бездушных» явлений — типичная черта творчества Пастернака. Представления действующих лиц растут и превращаются в гигантских чудовищ. В «Спекторском», когда сестра его, Наташа, входит, уезжая, в вагон,

Действительность, как выпавшийся зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок.

И в дальнейшем, превратившись в Москву,

Голодный город вышел из берлоги,
Мотнул хвостом, зевнул и раскатил
Тележный гул семи холмов отлогих.

Даль может говорить, кусты спрашивать; подобно тому, как в движущемся поезде кажется, что не поезд мчится вперед, а уносится назад окружающее пространство, так

Уносятся шпалы, рыдая,
Листвой оглушенной свист замутив,
Скользит, задевая парами за ивы,
Захлебывающийся локомотив.
(«Город»)

Оживают самые простые, каждодневные явления природы:

Сырое утро ежилось и дрыхло,
Бросался ветер комьями в окно.
(«Спекторский»)

Приобретают самостоятельность — тоска, гнев, грусть:

Три дня тоска, как призрак криволицый,
Уставясь вдаль, блуждала среди тюков.
(«Спекторский»)

Или:

Где-то с шумом падает вода.
Как в платок боготворимой, где-то
Дышат ночью тучи, провода,
Дышат зданья, дышит гром и лето.

Где-то с шумом падает вода.
Где-то, где-то, раздувая ноздри,
Скачут случай, тайна и беда,
За собой погоню заподозрив.
(«Город»)

Последние две строки кажутся прямой реминисценцией из титанического мира «Слова о полку Игореве».

Это природа, явления живой и «мертвой» природы, берутся в объектив, а иногда не человек глядит на нее, а сама природа смотрит на человека:

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.
Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.
(«Заморозки»)

Яркое дробящееся отражение вечернего солнца в стеклах окна превращается в целую картину поступков зари:

И вот заря теряет стыд дочерний.
Разбив окно ударом каблука,
Она перелетает в руки черни
И на ее руках за облака.

(«Спекторский»)

Природа и человек меняются местами. Он пишет стихи для росы, дождя.

Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим — все?

(«Петухи»)

Изобразить, следовательно, надо для росы — роса наблюдает, смотрит, нуждается в стихах. И то же ландыши:

Вас кто-то наблюдает снизу:
Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.

(«Ландыши»)

Это непривычно, а потому и непонятно сразу. Творческое начало исходит от жизни: поэзия — лишь эхо жизни. Все в окружающем мире живо. Стихов ждет вся окружающая природа:

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм;
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.

(«Двадцать строф с предисловием»)

Природные явления наделены чувствами:

Разгневанно цветут каштаны.
(«Бальзак»)

Весь вещный, предметный мир — живой:

И знаясь не хочет ни с кем
Железнодорожная насыпь.
(«Пространство»)

И этот вещный мир обладает характером, движется.

В поэзии Пастернака берут инициативу сами объекты описания. Именно они сами входят в поэзию, а не поэт их при-

влекает. Действительность становится поэзией, литературой, оформляется в литературные жанры, в литературную форму.

Зовите это как хотите,
Но все кругом одевший лес
Бежал, как повести развитие,
И сознавал свой интерес.

Он брал не фауной фазаньей,
Не сказочной осанкой скал,—
Он сам пленял, как описание,
Он что-то знал и сообщал.

Он сам повествовал о плене
Вещей, вводимых не на час,
Он плыл отчетом поколений,
Служивших за сто лет до нас.

(«Волны»)

Поэтическое творчество становится сравнением:

Полет орла как ход рассказа...
(«Баллада»)

Действительность видится Пастернаку как литературное произведение, как книга, которую он читает: «...медленно перевертываясь, как прочитанная страница, полустанок скрывается из виду» («Охранная грамота», ч. 1; 1).

Восторг перед миром и его проявлениями — где бы они ни были: в искусстве, в действительности, в природе, в траве, в ветке... Он называет самого бога режиссером:

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.

И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Есть много общего в творчестве Пастернака с творчеством П. Пикассо. Оба ощущают себя конденсаторами мировой энергии. В своем интервью с Кристианом Зервосом Пабло Пикассо

говорил: «Художник — вместилище эмоций, которые приходят к нему со всех сторон: с неба, с земли, от клочка бумаги, от очертаний тени, от паутины»¹.

Природа повинуется поэзии. Даже время проходит быстрее или тише в зависимости от своего значения. Когда солдаты стреляют по безоружному народу 9 января 1905 года, выстрелы предшествуют команде; и Ленин появляется на трибуне раньше, чем он всходит на нее по ступенькам. Ожидание Ленина — это уже Ленин.

Все встали с мест, глазами втуне
Обшаривая крайний стол,
Как вдруг он вырос на трибуне,
И вырос раньше, чем вошел.

Пастернак так говорит о реалистичности искусства: «Оно реалистично там, где не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» («Охранная грамота», ч. 1; 7).

Реальностью для Пастернака является не только мир природы, города, бытовой, обыденной жизни, но и сама поэзия. Поэтому наряду с внешней, «материальной» и первозданной действительностью на поэзию Пастернака воздействует и вся культура прошлого, вся прошлая поэзия. Это воздействие ни в коем случае не может быть отождествлено с влиянием; это только подсказка тем, образов, мыслей.

Отношение Пастернака к культурным традициям требует особых пояснений. Он воспринимал традицию как творческое начало. Требовал от нее не удобных заезженных путей, а толчка к будущему, важного для обретения индивидуальности, а потому особенно значительного в начале творческого пути.

И традиция культуры в ее преобразующей, творческой сущности для него жива, движется, летит в пространстве, постоянно влетает в его поэзию цитатами и образами предшествующей поэзии. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить» («Охранная грамота», ч. 1; 2). Традиция и привязанность к ней — это любовь к людям, далеким и близким, уже умершим и с ним живущим рядом (как, например, Маяковский, которого он так любил). «Отчего же, — спрашивает Пастернак, — большинство ушло (от традиции. — Д. Л.) в облике сносной и только терпимой общности? Оно лицу пред-

¹ Цитировано по ст.: D u t h y Robin. Picasso's prints. Connoisseur, February, 1983, p. 109.

почло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети» (там же). А Пастернак остался ребенком до конца. Он сохранил свежесть впечатлений — от мира, от прошлого, от той традиции, в которой важен не шаблон, а необычное и индивидуальное.

И вместе с тем он требует знать цветы по Линнею, через ботанику. Всегда активная природа рвется к словам, к имени, к названиям, «точно из глухоты к славе». Человек, вооруженный словом, — сознание природы. Действительность открывается через обращение к науке.

Все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Пастернака. Он живо ощущал единство человеческой культуры всех времен и стилей, всех народов, «сквозную образность» искусства. Он писал о своем восприятии венецианской живописи: «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» («Охранная грамота», ч. 2; 18). Но в другом месте Пастернак заявляет: «...поэзия моего пониманья все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» («Охранная грамота», ч. 3; 8). И еще: «Однако культура в объятья первого желающего не падает» («Охранная грамота», ч. 3; 2).

Возражая против понимания искусства только как отражения своей эпохи в пределах своего стиля, Пастернак писал: «...становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения. Именно благодаря этой путанице мыслимы недоразуменья, при которых время, позируя художнику, может вообразить, будто подымает его до своего преходящего величья» («Охранная грамота», ч. 2; 17). И все ж таки именно время позирует художнику, воображает, ведет себя активно и, конечно, вторгается в исполненное художником, а сам художник называется исполнителем, а не творцом.

Входя в традицию, жадно впитывая в себя образы Пушкина, Достоевского, Блока и многих других, он постоянно уходит от всякой литературщины и преследовавшей его манерности, характерной для эпохи десятых и двадцатых годов. К простоте он стремился и от простоты убегал помимо своей воли — по

воле эпохи. Только в конце жизни он достиг «неслыханной простоты», и эта простота оказалась в некоторой мере возвращением к традиционности — к Пушкину и Тютчеву.

Известны строки Пастернака в «Спекторском»:

Не спите днем. Пластается в длину
Дыханье парового отопленья.
Очнувшись, вы очутитесь в плену
Гнетущей грусти и смертельной лени.

Несдобровать забывшемуся сном
При жизни солнца, до его захода.

Но ведь первые слова — это слова Пушкина и тоже связанные с наставлением о необходимости душевной бодрости:

Не спите днем: о горе, горе вам,
Когда дремать привыкли по часам!
Что ваш покой? бесчувствие глубоко.
Сон истинный от вас уже далеко.
Не знаете веселой вы мечты;
Ваш целый век — несносное томленье,
И скучен сон, и скучно пробужденье,
И дни текут средь вечной темноты.
(«Сон (Отрывок)»)

Вот что пишет Пастернак:

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.

Но мы пощажены не будем.
Когда ее не утаим,
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

(«Волны»)

Почему же «сложное понятней»? Под сложностью Пастернак понимает всякую вторичность в поэзии: всякого рода «поэтизмы», поэтические трафареты, привычные, ассоциирующиеся с поэтичностью темы, образы, избитые ходы стихо-

творного выражения. Эта «сложность» не заставляет думать, вникать, воспринимать по-новому мир. Тогда как простота неслыханна, она открывает мир заново, раскрывает его по-новому. Поэтому эта простота ведет к ереси, к антидогматизму. Она с такой силой идет на сближение с миром, с действительностью, что готова с ними слиться и поэтому, доведенная до предела, может привести поэта к полной немоте.

Борьба Пастернака за «неслыханную простоту» поэтического языка была борьбой не за его понятность, а за его первозданность, первородность — отсутствие поэтической вторичности, примитивной традиционности, «поэтичности», шаблонности. Традиция была для него порождающей силой, а не подчиняющей и нивелирующей. Пастернак стремился создавать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Никакого деления слов и образов на поэтические и обыденные не должно быть. Обыденность возводилась в царство поэзии исключительно с помощью точности и неожиданности.

Детские встречи с Л. Н. Толстым не остались случайностью. Разлагающий все на простые элементы анализ, свойственный его художественному методу, заметно вошел в поэзию Пастернака и сделал ее подчас предельно простой, лишенной всякого поэтического пафоса. Вот, например, описание в «Спектрском» прихода героя в незнакомое семейство:

В таких мечтах: «Ты видишь, — возгласил,
Входя, Сергей, — я не обманщик, Сашка», —
И, сдерживаясь из последних сил,
Присел к столу и пододвинул чашку.

И осмотрелся. Симпатичный тесть
Отсутствовал, но жил нельзя шикарней...

и т. д.

Отклики Пастернака на литературные произведения всегда неожиданны. Так, например, значительные отклики нашли в поэзии Пастернака произведения Достоевского, особенно «Преступление и наказание». Не случайно Пастернак отмечает, что «присутствие искусства на страницах «Преступления и наказания» потрясает больше, чем преступление Раскольникова».

Меньше удивляют отклики у Пастернака на поэзию Шекспира, Фета, Блока, Рильке, Цветаевой.

Чужое порождает в Пастернаке свое. Чужое — это рождающее начало, как рождающим началом являются для него все впечатления от внешнего мира.

Не следует думать, что только к концу своей жизни Пастернак обратился и к темам Нового завета. Реминисценции из Евангелия были у него всегда. Еще в 1927 году он пишет о Париже:

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвеяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?
(«Бальзак»)

Общение с современниками было для него таким же важным, как и с поэтами прошлого. Пастернак пишет: «...в моем отдельном случае жизнь переходила в художественное претворение, как оно рождалось из судьбы и опыта». Но что такое «судьба и опыт» в «отдельном случае» Пастернака? Это опять-таки «художественное претворение», с которым были связаны встречи, переписки, беседы — с Маяковским, Цветаевой, Асеевым, Паоло Яшвили, Тицианом Табидзе.

ПРОЗА РАЗНЫХ ЛЕТ

Всю свою творческую жизнь Пастернак стремился к простоте, вернее, к отсутствию литературности и литературщины. Поэзия его устремлялась к прозе, как и проза к поэзии.

Пастернак говорил о поэзии на Первом съезде советских писателей: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или умудримся испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия»¹.

Тяготение поэзии к прозе вело Пастернака к романному жанру в стихах: «Спекторский», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», а прозу направляло к лирике: «Охранная грамота», «Детство Люверс» и все остальное.

Прозу Пастернака надо читать как поэзию. Пожалуй, это своего рода подстрочник. Подстрочник-перевод стихотворного текста. Когда читаешь прозу Пастернака, начинаешь по-

¹ Пастернак Борис. Избр. в 2-х томах, т. 2. М., 1985, с. 281.

нимать его стихи, их перенасыщенность чувством. Это как бы отпечаток монеты в гипсе: гипс — сознание Пастернака, монета — окружающий его мир. Монета твердая, тяжелая, весомая. Отпечаток совсем невесомый, ибо дело не в гипсе, а в том, что отпечаталось и куда-то ушло. Есть ли монета, нет ли, — ее отпечаток живет в душе автора и поражает своею точностью и невесомостью. Однако сам Пастернак считал, что проза требовательнее стихов и что стихи — набросок к прозе. Пожалуй, самая характерная проза Пастернака — «Детство Люверс». Ибо это детство, возраст, когда душа еще не сложилась, мягкая и с необыкновенной точностью принимающая в себя окружающий мир, со всеми его мельчайшими зазубринками, острыми краями, царапинами, даже попавшими между монетой и гипсом пылинками.

Впрочем, состояние детства для Пастернака — неменяющееся, постоянное. Пастернак — большой ребенок, по-детски впитывающий в себя все впечатления от окружающего его мира.

Пастернак всегда сознательно культивировал в себе свежесть и непредвзятость взгляда, впечатлительность и верность воспоминаниям детства. Он воспринимал мир с какой-то особой детскостью, которую отмечала Анна Ахматова в своих разговорах о нем с пишущим эти строки. И эту свою детскую, праздничную отзывчивость на все вторжения действительности неоднократно отмечал в себе сам Борис Леонидович. Он писал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» («Несколько положений», 1919).

Его прозу надо читать медленно. Читать и перечитывать, так как не сразу воспринимаешь неожиданность его впечатлений. Читатель точно в первый раз видит мир. В первый раз видит его вместе с читателем и Пастернак. Все впечатления его — «первые», необыкновенно свежие. Не скажешь, что у него есть манера видеть мир. Если что и постоянно, то это непостоянство мира, непостоянство его отражения в душе.

Читая прозу Пастернака, мы узнаем его стихи. «Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари» («Охранная грамота», ч. 1; 2). Иногда в прозе Пастернак прямо говорит стихами: «В силках снастей скучал плененный воздух». Это о прошлом Венеции («Охранная грамота», ч. 2; 16).

Мелькают образы его будущих стихов. В «Апеллесовой черте» мы уже замечаем будущие стихи — «Гамлет»: это встреча Гейне с Камиллой.

«— Я вас не понимаю. Или это — новый выход? Опять подмости? Чего вы, собственно, хотите?»

— Да, это снова подмости. Но отчего бы и не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это будут и подмости, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его выставили всем напоказ, обнесши его перилами, панорамой города, пропастью и сигнальными рефлекторами набережных...»

И через несколько страниц снова возвращение к той же теме, которая, в сущности, и не прерывалась:

«Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее...» («Апеллесова черта», III, V).

Это не проза, это пророчество о будущих стихах, — о «Гамлете»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
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.

О соотношении стихотворного романа «Спекторский» (1925—1931) и «Повести» (1939) сам Б. Л. Пастернак писал: «Между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой разноречья не будет: это — одна жизнь» («Повесть», 1).

Почему так? Разве не лежит пропасть между прозой и поэзией? У Пастернака этой пропасти нет. Он объединял поэзию и прозу как единое искусство слова. В заметке 1919 года «Несколько положений» Пастернак писал: «Не отделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному

слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти (поэзия и проза. — Д. Л.) не существуют отдельно». Поэтому Пастернак едино и поэтично характеризует Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого. Будничный «сор жизни», как и живую разговорную речь, он воспринимал поэтически. Поэзия началась в прозе. По свидетельству сына, Е. Б. Пастернака, Пастернак восхищался живой разговорной речью письма Ксении Годуновой как прямым предвестием поэтического языка Пушкина, легшего в основание русской литературы.

Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность, для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделенное искусство. И на мир он смотрит не только глазами поэта или прозаика, но и музыканта, и художника.

Но, кроме искусств, Пастернак, как уже было сказано, много занимался философией. Пастернак слушал лекции по философии в Московском университете, в частности у Г. Г. Шпета, который первым из представителей феноменологического направления обратился к истории и к философии языка. Историческую науку Г. Шпет воспринимал как «чтение слова» и придавал огромное значение истолкованию документов, или герменевтике (см. Ш п е т Г. Внутренняя форма слова. М., 1927). При этом — что особенно важно для понимания творчества Пастернака — он превыше всего ставил действительность. В неопубликованной работе «Герменевтика и ее проблемы», хранящейся в архиве Г. Шпета, он писал: «Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешать эту загадку через осмысление действительности, через усмотрение разума в самой действительности реализованного и воплощенного». В дальнейшем мы увидим, насколько это положение важно для уяснения поэтики творчества Пастернака.

Стремление прикоснуться к основам европейской философии побудило Пастернака, как уже отмечалось выше, поехать на два месяца в центр тогдашней философской мысли — Марбург, где тогда преподавали Г. Коген, П. Наторп и Н. Гартман. В «Охранной грамоте» (ч. 1; 9) Пастернак выделяет реалисти-

ческий подход марбургской школы и говорит о ней как о теоретической философии интеллекта, основанной на знании и критическом чтении источников. Несмотря на положительное отношение к нему профессоров (и в частности Когена), Пастернак оставил философию, о чем он писал в письме к А. А. Штиху от 19 июля 1912 года: «Что меня гонит сейчас? Порядок вещей? Понимаешь ли ты меня? Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм грозы также привлекателен им. Можно ли говорить о таких вещах на трех строчках? Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма».

Что значит это обвинение марбургских философов в том, что они «не спрягаются в страдательном» залоге? Объяснение этому во всей философии художественного творчества Пастернака. Деятельность художника — вся в «страдательном» залоге. И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика.

Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преобразенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии.

В какие отношения вступает действительность с художником, требуя от него собственного отображения? Вот как отвечает на этот вопрос Пастернак: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» («Охранная грамота», ч. 2; 7).

Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия, самая праздничная, самая богатая неожиданностями, самая торжественная, слагается из обыденностей, но в их необыденном положении — в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта. «Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии», — пишет Пастернак («Охранная грамота», ч. 1; 6).

Окружающее всегда активно, во всех его формах, фактах и проявлениях. Когда автора постигает горе, он пишет: «Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня *никогда* не оставить» («Охранная грамота», ч. 2; 5). А далее: «Я должен был где-то в будущем отработать утру его доверье» (там же). Это в описании постепенного исцеления

автора от обрушившегося на него несчастья. Все приходит извне; даже доброта природы, исцеление.

И, как Маяковский, Пастернак говорит об искусстве как о пощечине равнодушию: «...равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству» («Охранная грамота», ч. 2; 17).

Факты действительности сгорают в художественном творчестве. Их мало, но они вспыхивают метафорами (они названы), превращая действительность в фейерверк поэтической праздничности.

Образы Пастернака неожиданны, ибо факты внешнего мира вообще неожиданны и даже случайны по отношению к внутреннему миру поэта. Поэтому они врываются в сознание поэта, они диктуют ему мысли, как поэтические поступки... и, больше того, диктуют ему стихи и прозу.

* * *

Говоря о вторгающейся в поэтическое сознание Пастернака действительности, мы должны представить себе, — что такое действительность Пастернака. Это не только природа, но и само искусство, — искусство, вышедшее из веков.

Действительность — это и история.

Воспоминания заключают в себе для Пастернака самостоятельную и обнаженную ценность. Поэтому он пишет без документов. Ему важно мелькнувшее впечатление о прошлом. Оно полно свежести, извлечено из пыли, будь это воспоминание об истории человечества или о своей собственной жизни. Прошлое для него целиком в настоящем. Поэзия рождается и там, где прошлое вторглось через воспоминание в настоящее, влетело в него падающим дождем звезд. И потому, может быть, в искусстве Пастернака (и в поэзии, и в прозе) так много атмосферных явлений, полного ночного света или дневной темноты. Поэтому он так любит черную воду венецианских каналов, отблеск света в стекле, в воде, в росе, так часты в его произведениях дождь и снег, ветер по всей земле. Для него нет остановок, как не могут остановиться в воздухе падающие дождем метеориты. Умерший Маяковский для него лишь спит, и спит «со всех ног», и весь он со своей поэзией врезается «с наскоку в разряд преданий молодых».

Как часто проносится в поэзии и в прозе Пастернака (особенно, может быть, именно в прозе) образ поезда, навстречу которому летит природа, история, станции, вокзалы, перроны.

Внезапно, неожиданно появляются образы, метафоры, сравнения. Отсюда его торопливый лаконизм: «жарко цвели яблони», «выжидательно чирикали птицы» («Охранная грамота»), «итальянская ругань, страстная, фанатическая, как молитвословие» («Апеллесова черта», IV), «пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу» (вечером, на закате солнца. — Д. Л.; там же, I); «Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений» (солнце село; там же).

Отсюда же его поразительные определения, похожие на афоризмы, но крепко вплетенные в содержание того, о чем он говорит: про метаморфозы XIX века — «...века, пустынного, как зевок людоеда» («Охранная грамота», ч. 2; 1). Разве это не метко? Ведь за XIX веком последовал XX... «Венеция — город, обитаемый зданьями» («Охранная грамота», ч. 2; 15) и далее: «Пустых мест в пустых дворцах не осталось. Все занято красотой» (там же). Ведь так сказать можно было только о Венеции.

Художественные открытия Пастернака разнообразны до чрезвычайности.

Читать прозу Пастернака — это промывать золото в золотоносном песке. Золото в изобилии, но его надо добыть. Но и сам этот труд по добыванию золота становится драгоценностью. Читателя, который хоть немного любит труд чтения, начинает бить «золотая лихорадка» — безудержное стремление к духовному и словесному обогащению.

Золото... но оно не одно. И наряду с ним есть и явные неудачи. Эти неудачи надо понять. Они от чрезмерности впечатлений.

Когда Пастернак возмужал как художник, «внутренняя атмосфера его души» стала не такой экзальтированной по отношению к вторжению в нее фактов внешнего мира. Метеориты перестали сгорать в метеоритном дожде в таком чрезмерном изобилии метафорического их восприятия, но звездный дождь его поэзии и прозы не стал от этого менее прекрасен. Пастернак стал простым, но не менее изумительным в своей праздничной простоте.

В письме к отцу в Берлин от 25 декабря 1934 года Пастернак пишет о вторичной простоте своего творчества последних лет: «А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но по счастью, я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта — пушкинского. Ты не во-

образы, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. Я бы мог сказать то же самое по-другому». Характерна эта последовательность, которую намечает себе Пастернак в переменах к простоте: сперва — проза, потом — поэзия.

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» Пастернак пишет: «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». Опять мы констатируем: поэзия и проза в творчестве Пастернака едины. Они идут одним галсом. Но в какой-то момент своего относительно позднего творчества он им командует поворот к конечной простоте.

Пастернак отмечал: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики». Но и к концу своего творчества он уже более отчетливо формулировал свое стремление не только к простоте и непосредственности восприятия, но и к простоте выражения. Говоря о Маяковском, Асееве и себе на вечере в университете в 1944 году, Пастернак заявлял: «Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собою лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом».

* * *

Лирика Пастернака тоскует по эпосу, как она тоскует по широко понятой действительности. Поэзия Пастернака тоскует по прозе, по прозаизмам, по обыденности. Пастернак пишет, что «эпос внушен временем» (журнал «На литературном посту», 1927, № 4, с. 74). Он сам стремится быть всегда открытым времени. Он ищет возможности в лирике перейти к эпосу, в поэзии перейти к прозе. Но эпос его остается лиричен, а проза — поэзией. Это бунт против всего косного и неподвижного. Это восстание против устоявшихся жанров и разграничений. И поэтому Пастернак — сын своего времени, времени трех революций, когда рушились не только старое государство и старый общественный строй, но все перегородки и когда все пришло в движение. Пастернака нельзя понять вне его вре-

мени, вне революций и войн. «Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими», — пишет Пастернак в письме к отцу от 25 декабря 1934 года.

Очень рано в словесном искусстве Пастернака появились «бастующие небеса», «солдатские бунты и зарницы». Здания прошлого становятся снарядами в будущее. Московский Кремль в 1918 году «несется, грозный, напролом, сквозь неистекший в девятнадцатый...».

Революционной становится сама природа: «В это знаменитое лето 1917 г., — пишет он, — в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, 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» (архив Н. В. Банникова).

След ветра живет в разговорах
Идущего бурно собранья
Деревьев над кровельной дранью.

Возражая существу поэзии Хлебникова, Пастернак писал: «...поэзия моего пониманья все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» («Охранная грамота», ч. 3; 8).

Словесное искусство Пастернака по своему содержанию и форме целиком соответствовало стилю революций: первой русской революции, первой мировой войне как прологу ко второй революции и революции Октября. Обыденная действительность вторгалась в сознание. Рабочие входили в дворцы, крестьяне — в усадебные дома. В Зимнем устраивались танцевальные вечера рабочей молодежи, в помещениях усадеб — школы ликвидации неграмотности и кружки самодеятельности. Действительность празднично преобразовывалась. Революционные празднества следовали одно за другим; праздновались и взятие Бастилии, и день Октябрьской революции, и день Труда. Толпа, нарядная от красных и зеленых галифе, сшитых из сукна, содранного с письменных столов бюрократов, и от ярких толстовок, выкроенных из бархатных портьер буржуазных квартир, куда была переселена беднота с окраин, восторженно приветствовала в дни революционных праздников звездный дождь военных ракет.

Видимые и невидимые нити протягивались между революционной действительностью и той действительностью, что властно вторгалась в произведения Пастернака. Обращение к романной прозе становилось неизбежным.

Проза не была для Пастернака попутным явлением, чем-то второстепенным.

В письме к Е. Д. Романовой от 23 декабря 1959 года Пастернак так писал о прозе: «Дороже всего мне Ваше знание того, на чем Гоголь с ума сошел или чем измучился: того, чем может быть настоящая художественная проза, какое это волшебное искусство, на границе алхимии... «*Beau comme la prose*», — говорил Карамзин о настоящей поэзии, может быть, о молодой пушкинской, когда желал похвалить ее»¹.

РОМАН

Знаменитый роман Пастернака «Доктор Живаго», который расценивался его автором почти как итоговый, зачинался задолго до того, как он обрел свою романную форму. Форму опережали идеи. Идеи стремились к простоте выражения, становились «идеями-чувствами», интуитивным восприятием действительности как поэтической истины.

Если бы роман был написан в совершенно новой форме, он был бы более понятен. Но роман Пастернака, его язык кажутся традиционными, принадлежащими к традициям классической русской романной прозы XIX века. Эта близость «Доктора Живаго» в каких-то своих элементах к привычной форме романа заставляет нас постоянно сбиваться на проторенную романную колею, искать в произведении то, чего в нем нет, а то, что есть, толковать традиционно, искать прямых оценок событий, видеть прямое прозаическое, а не поэтическое отношение к действительности, находить за описаниями бедствий осуждение — осуждение чего-то их породившего. Между тем никто не обсуждает и не осуждает явлений природы, когда идет дождь, бьет гроза, закручивается метель, расцветает и поднимается «до небес» весенний лес; никто и никогда не стремится повернуть эти явления природы. Никто и никогда не стремится этически оценить эти явления природы, повернуть личными усилиями, отвратить их от нас, во всяком случае, без участия воли и техники мы не можем, как не можем и про-

¹ Текст этого письма, как и других, цитированных выше писем из архива Пастернака, любезно предоставлен мне его сыном Е. Б. Пастернаком, которого, пользуясь случаем, от всей души благодарю за помощь в написании этой статьи.

сто стать на сторону некой «антиприроды». Но исторические события традиционно всегда требовали оценки.

Постараюсь объяснить свое понимание «Доктора Живаго», отнюдь не навязывая его читателям. Последнее, как мы увидим, было бы и не в духе самого произведения.

Перед нами вовсе не роман, а род автобиографии самого Пастернака — автобиографии, в которой удивительным образом нет внешних фактов, совпадающих с реальной жизнью автора. И тем не менее автор (Пастернак) как бы пишет за другого о самом себе. Это духовная автобиография Пастернака, сбивающая неопытного читателя с толку своим тяготением к лирической поэзии.

Центральный образ романа — доктор Юрий Андреевич Живаго, воспринимаемый в привычных требованиях, предъявляемых к романам, кажется бледным, невыразительным, а стихотворения Живаго — неоправданной добавкой, как бы «не идущей к делу», искусственной.

В сущности роман «Доктор Живаго» — это, конечно, не обычная автобиография, а, повторюсь, духовная автобиография Бориса Леонидовича Пастернака, написанная им с предельной откровенностью — с той откровенностью, при которой уже невозможно говорить о собственных душевных переживаниях от своего лица. Пастернак пишет о себе как о постороннем и придумывает себе жизнь, в которой он мог бы вывести себя перед читателями с наибольшим раскрытием своей внутренней жизни. Реальная биография Бориса Леонидовича не давала бы ему возможности высказать до конца всю тяжесть его положения между двумя лагерями в революции, что так замечательно показано им в сцене сражения между партизанами и белыми, в свое время опубликованной в советской печати (см. Новый мир, 1958, № 11). И ведь все-таки он, то есть герой произведения, доктор Живаго, лицо юридически нейтральное, как доктор, и тем не менее вовлеченное в сражение на стороне красных. Он ранит и даже убивает одного из юнцов гимназистов, а затем находит и у убитого этого юнца, и у убитого партизана один и тот же псалом — 90-й, зашитый в лацканах и по представлениям того времени защищавший от ранений.

Почему же все-таки понадобился Пастернаку «другой» человек, чтобы выразить самого себя, и вымышленные обстоятельства, в которые сам он не попадал? А если бы он писал о себе и от своего лица, разве все-таки он не был бы «другим», отстраненным, плохо выраженным? Разве Ж.-Ж. Руссо в своей «Исповеди» — произведении, написанном с предельной откровенностью, — тот самый, реальный Ж.-Ж. Руссо? Разве не

произошла у Руссо подмена самого себя выдуманным (невольно выдуманным) персонажем при всей правдивости рассказанных фактов?

Наибольшей точностью самовыражения обладает лирическая поэзия. «Лирический герой», выдуманный и отстраненный, на самом деле оказывается самым адекватным, самым ясным самовыражением поэта.

Обнаружение лирического героя — это одно из крупнейших теоретических открытий советского литературоведения. Я не знаю точно — кто и когда его сделал, но оно оказалось крайне необходимым для понимания поэзии. Поэт пишет как бы не о себе и о себе. Он может поставить своего лирического героя в вымышленные обстоятельства, придать ему не тот возраст, в котором живет реально сам, наконец, даже наделить его не испытанными им лично чувствами, но это будет все-таки он сам через кого-то другого. И напрасно думают те, кто не признает понятия «лирического героя», что поэт всегда, когда пишет от первого лица, имеет в виду реально только себя. Поэт пишет и о себе, но раскрывает свое духовное, свое «поэтическое» «я» не обязательно через реальные события и обстоятельства, в которых находится сам. Так же точно поэт может писать в третьем лице, но именно о себе. Человек наделен поразительной способностью к перевоплощению, но это перевоплощение одновременно есть способность к воплощению своих дум и чувств, своего отношения к окружающему через других. И удивительно, что воспринимающий лирику очень часто через нее воспринимает и самого себя, отождествляет в той или иной мере себя с лирическим героем. Этого бы не могло произойти, если бы поэт писал документально о себе, претендовал бы на фактографичность всего им сказанного.

Юрий Андреевич Живаго — это и есть лирический герой Пастернака, который и в прозе остается лириком.

Ручательством правильности моего взгляда на роман «Доктор Живаго» как на лирическую исповедь самого Бориса Леонидовича служит то, что Живаго — поэт, как и сам Пастернак, и его стихи приложены к произведению. Это не случайно. Стихи Живаго — это стихи Пастернака. И эти стихи написаны от одного лица — у стихов один автор и один общий лирический герой.

Многие страницы «Доктора Живаго», особенно те, что посвящены поэтическому творчеству, строго автобиографичны.

С удивительной точностью передано в романе появление стихотворения, которое рождается постепенно и образы которого проходят затем через весь роман. Приведу пример.

Юра Живаго — еще студентом — ехал по Москве с Тоней: «Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало.

«Свеча горела на столе. Свеча горела...» — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило» (кн. 1, ч. III, 10).

Но оно пришло и действительно «само собой», когда свеча, явившаяся ему в чужом окне, «переселилась» в его собственную комнату. Это давно вынашиваемое стихотворение сопровождало затем Юрия Живаго как лейтмотив.

Приведу и другое разъясняющее в самой поэзии Пастернака описание поэтического творчества Живаго: «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, а состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина иместилище 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 не узанных, не учтенных, не названных.

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» (кн. 2, ч. XIV). И замечательно, что между поэтической образностью языка автора в романе и поэтической образностью речей и мыслей главного героя романа — Живаго — также нет различий. Это один и тот же человек, с одними и теми же думами, ходом рассуждений, отношением к миру. Живаго — выразитель сокровенного Пастернака.

Выше я писал, что образ у Пастернака иногда пересиливает реальность, послужившую рождению образа, становится более плотным, энергичным, весомым и получает собственное развитие, автономное движение как бы из себя — совсем в духе гусерлианского феноменологизма Марбургской философской школы, в которой учился Пастернак в Германии перед первой мировой войной. А разве не то же самое происходит с самым крупным из произведений Пастернака — «Доктором Живаго»? Образ Живаго — эманация самого Бориса Леонидовича — становится чем-то большим, чем сам Борис Леонидович: он развивает самого себя, творит из Юрия Андреевича Живаго представителя всей русской интеллигенции, не без колебаний и не без духовных потерь признавшей революцию. Признавшей не теоретически и не декларативно, а влившейся в общее движение, как вошел в него сам доктор Живаго, принявший участие в отражении атаки белых на полях сражения.

И еще одно обстоятельство чрезвычайной важности. Рассказывая о себе через чужого человека с «другой» жизненной судьбой, Пастернак не стремится убедить читателя в правильности его мыслей, его колебаний. Живаго совершенно нейтрален по отношению к читателю и его убеждениям. Но этого бы не произошло, если бы Пастернак повествовал о себе в открытую. Мысли автора стали бы более требовательными. Читателю казалось бы, что его убеждают, уговаривают, просят разделить взгляды, — ведь это же взгляды автора!

А в сущности, что их разделять? У Живаго больше колебаний и сомнений, больше лирического и поэтического отношения к событиям (я настаиваю на этом выражении — «поэтическое отношение»), чем законченных ответов. В этих колебаниях не слабость Живаго, а его интеллектуальная и моральная сила. У него нет воли, если под волей подразумевать способность не колебаться, принимать однозначные решения, но в нем есть решимость духа не поддаваться соблазну однозначных и непродуманных решений.

Тоня, любящая его, угадывает в нем лучше, чем кто-либо другой, отсутствие воли. Это личность, как бы созданная для того, чтобы воспринимать эпоху, нисколько в нее не вмещиваясь.

Тоня пишет ему в своем прощальном письме: «А я люблю тебя. Ах, как я люблю тебя, если бы ты только мог себе представить! Я люблю всё особенное в тебе, всё выгодное и невыгодное, все обыкновенные твои стороны, дорогие в их необыкновенном соединении, облагороженное внутренним содержанием лицо, которое без этого, может быть, казалось бы некра-

сивым, талант и ум, как бы занявшие место начисто отсутствующей воли» (кн. 2, ч. XIII, 18).

Воля в какой-то мере — это заслон от мира. В подставного героя можно вложить все, что необходимо, и в него читателю можно поверить больше, чем в автора, особенно потому, что в нем нет никакого принуждения и есть не «заслон воли», а «открытость безволия».

И здесь выступает различие героя произведения и автора. Конечно, сам Пастернак далеко не безволен, ибо творчество требует невероятных усилий воли. Это огромное вмешательство в жизнь — создать образ эпохи. Может быть, и сам доктор Живаго далеко не безволен во всех смыслах, а только в одном — в своем ощущении громадности совершающихся помимо его воли событий, в которых его носит и метет по всей земле.

Образ Живаго, которого как бы пронизывает собой вся жизнь, все события, вся природа, который реагирует на все глубоко и благодарно (ведь он интеллигент!), чрезвычайно важен, ибо через него, через его отношение к окружающему, передается в романе отношение самого автора к действительности.

События Октябрьской революции, как мы увидим, также входят в Живаго, как входит в него и сама природа. Но пока вернемся к природе.

Природа в романе ведет себя так, как и в стихах Пастернака, то есть как живая. Она активно действует. Варыкинский парк — «подступал к сараю как бы для того, чтобы заглянуть в лицо доктора и что-то ему напомнить» (кн. 2, ч. XIV, 11). Запах цветов «заблудился в воздухе» (кн. 1, ч. I, 6).

Или вот еще один пример: «...в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веяньем свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала царил над всеми звуками на разъезде и придавал им обманчивую видимость тишины» (кн. 1, ч. VII, 21).

Для Пастернака природа — живое чудо.

Отношение Пастернака к природе помогает понять его отношение к России.

Что такое Россия для Живаго? Это очень важно, потому что Живаго не просто заблудившийся в революции интеллигент, застрявший между двух лагерей, как он затерялся и между двумя женщинами, каждую из которых любит своей особой любовью.

Россия — это окружающий Живаго мир. Это та же природа, живое чудо. Она тоже создана из противоречий, полна

двойственности. Живаго любит Россию, и эта любовь вызывает в нем высшее страдание. Живаго оказывается в Юртыне. И вот его чрезвычайно важные размышления-чувства (чувства больше, чем размышления): «...весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками. Голоса играющих детей разбросаны в местах разной дальности, как бы в знак того, что пространство все насквозь живое. И эта даль — Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродка, шалай, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!» (кн. 2, ч. XIII, 7). Слова ли это Пастернака или Живаго — но они слиты с образом Живаго. Это место чрезвычайно значительно, потому что оно как бы подводит итог всем блужданиям Живаго между двумя лагерьями. Итог этих блужданий и безвольных заблуждений — любовь к России, любовь к жизни, очистительное сознание неизбежности совершающегося.

Вдумывается ли Пастернак в исторические события, которым он является свидетелем и описателем в романе? Что они означают? Чем вызваны? Я думаю, что Пастернак просто их видит как независимо совершающиеся явления природы. Чувствует, слышит, но не осмысляет логически, не хочет осмыслять, он воспринимает их как природную данность.

Во всяком случае, Пастернак устами Лары (это второй персонаж, лишенный характерности, а поэтому также схожий с автором) высказывает свою нелюбовь к голым объяснениям: «Я не люблю сочинений, посвященных целиком философии. По-моему, философия должна быть скупой приправой к искусству и жизни. Заниматься ею одною так же странно, как есть один хрен» (кн. 2, ч. XIII, 16).

В своем романе Пастернак строго следует этому правилу: он не объясняет, а только показывает, и объяснения событий в устах Живаго-Пастернака действительно только «приправа». В целом же Пастернак принимает жизнь и историю такими, какие они есть.

Чтобы понять это отношение Пастернака к событиям, надо привести одно место из романа. Дело происходит в самый момент победы Октябрьской революции в Москве.

Когда революция победила, хотя «в разных местах военные действия еще продолжались, через некоторые районы нельзя было пройти и доктор все не мог пока попасть к себе в больницу», Живаго покупает у мальчишки-газетчика экстренный

выпуск, в котором содержалось «правительственное сообщение из Петербурга об образовании Совета Народных Комиссаров, установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата». И вот, вернувшись домой и греясь у печурки, Юрий Андреевич Живаго говорит своему тестю, протягивая газеты: «Видали? Полюбуйтесь. Прочтите».

Не вставая с корточек и ворочая дрова в печке маленькой кочережкой, Юрий Андреевич громко разговаривал с собой. «Какая великолепная хирургия! (Надо помнить, что доктор Живаго хирург и для него эта профессиональная похвала — высшая! — Д. Л.). Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали.

В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиливающей верности фактам Толстого...

Главное что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница.

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» (кн. 1, ч. VI, 8).

Это место в романе едва ли не самое важное для понимания Пастернаком событий революции. Во-первых, оно принадлежит Живаго, им произносится перед лицом тестя-обывателя, а это значит, что это высказывание и самого Пастернака. Во-вторых, оно прямо посвящено только что совершившимся и еще не совсем закончившимся событиям Октябрьской революции. И в-третьих, оно гениально объясняет отношение передовой интеллигенции к революции, дает своего рода философию истории Октябрьской революции и при этом всего в нескольких словах, из которых важнейшие: «...откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины». Могло ли так случиться, что это «ахнутое в обыденщину откровение» обошлось без нарушений этой обыденщины, без страданий, вызы-

ваемых нарушениями сложившегося уклада — по хрестоматийному гладко?

События революции — это некая данность, не подлежащая обычной оценке, оценке с точки зрения сиюминутных человеческих интересов. Событий нельзя избежать. В них нельзя вмешаться. То есть вмешаться можно, но их нельзя поворотить. Неизбежность их, неотвратимость делает каждого человека, захваченного ими, как бы безвольным. И откровенно безвольный человек, но обладающий умом и сложно развитым чувством, иначе говоря, поэт, — лучший герой романа! Он видит, воспринимает и участвует, как участвует частица природного явления, захваченного бурей, вихрем, метелью, в судьбах и неотвратимостях революции. И отнюдь не случайно, что у Пастернака, как и у Блока в «Двенадцати», основным образом-символом, появляющимся в дни особенно резких проявлений революционной стихии, является снежная метель. Не просто ветер и вихрь, а именно снежная метель с ее бесчисленными снежинками и холодом как бы из межзвездного пространства!

Нейтральность Живаго в гражданской войне декларирована в его профессии: он «военврач» — то есть лицо официально нейтральное по международным конвенциям.

Как это ни странно, но по-своему близким героем к доктору Живаго в романе выступает жестокий Антипов-Стрельников, активно вмешавшийся в гражданскую войну на стороне красных. То, что они оба связаны с Ларой, отнюдь не случайно. Живаго прямая противоположность Антипову-Стрельникову. Стрельников — воплощение воли, воплощение стремления активно действовать. Его бронепоезд движется со всей доступной ему скоростью, беспощадно подавляя всякое сопротивление революции. Но и он также бессилён ускорить или замедлить торжество событий. Стрельников в такой же мере «безволен», как и Живаго. Живаго и Антипов-Стрельников не только противопоставлены, но и сопоставлены. Судьба Антипова-Стрельникова, выброшенного из жизни «военспеца», и Живаго почти одинакова. Антипов-Стрельников и Живаго «в книге рока на одной строке», как говорится в романе. Это слова из «Ромео и Джульетты» Шекспира — величайшего драматурга-историка.

Перед нами философия истории — философия истории, помогающая не только осмыслить события (вернее, отказаться от их оценки), но и построить живую ткань романа — романа-эпопеи, романа — лирического стихотворения, воспринимающего окружающее и тем самым показывающего все, что происходит кругом через призму высокой интеллектуальности.

А что такое Лара, стоящая между ними и одинаково любящая обоих? В традициях русского классического романа есть несколько образов женщин, как бы олицетворяющих собой Россию. Эти олицетворения в разной степени полны или, вернее, в разной степени неполны, но намек на связь женского образа с образом России все же существует, как бы брезжит сквозь ткань повествования и сквозь ткань самого образа. Татьяна Ларина — у Пушкина, бабушка — в «Обрыве» Гончарова, я бы не побоялся сказать — Катерина в «Грозе» Островского, «мать» в одноименном произведении Горького (хотя, буду откровенен, этот образ мне не совсем по душе своей назидательностью). Лара — это тоже Россия, сама жизнь. Лара на время исчезает из судьбы Живаго, чтобы явиться затем после его кончины и благословить его тело.

Ближе всего в своем понимании хода истории Пастернак к Льву Толстому. Я не соизмеряю их — я только сравниваю их историософию. У Толстого в его исторических отступлениях он откровеннее, у Пастернака в его романе многое закрыто лирической взволнованностью, интуитивным ощущением истории. Но я думаю, что в художественном воспроизведении событий есть своя логика исторического мировоззрения. Не будь у Толстого его взглядов на историю, исповедуй он взгляд на исторических лиц как на главных двигателей истории — народной эпопеи у него не получилось бы. Была бы трагедия лиц. Кутузов легко отошел бы в тень перед Наполеоном и народ, нация оказались бы где-то внизу событий. Это Пастернак понял. С детства Толстой с неизгладимой силой запечатлелся в сердце Пастернака. И он продолжал прислушиваться к Толстому и руководствоваться его историческим мировоззрением.

И здесь я снова позволю себе привести большую, но очень важную цитату из романа.

«За этим плачем по Ларе он (доктор Живаго. — Д. Л.) также домарывал до конца свою мазню разных времен о всякой всячине, о природе, об обиходном. Как всегда с ним бывало и прежде, множество мыслей о жизни личной и жизни общества налетало на него за этой работой одновременно и попутно.

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преобразается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не

растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю.

Толстой не довел своей мысли до конца, когда отрицал роль зачинателей за Наполеоном, правителями, полководцами. Он думал именно то же самое, но не договорил этого со всею ясностью. Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры — это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. Перевороты длятся недели, много — годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне» (кн. 2, ч. XIV, 14).

Стоит ли прибавлять, что «дух ограниченности» — это те весенние силы, которые Пастернак описывает выше: тощие и жалкие прутья лиственного леса, которые потом преобразуются и лес их поднимается до облаков. Это зерна, скупые в своих формах и сухие на ощупь, будущего растения, поднимающегося «до облаков».

Выдержка из романа крайне важна не только для понимания исторических взглядов Пастернака, но и его отношения к революции, к ее событиям, как к некоторой абсолютной данности, правомерность появления которой не подлежит обсуждению.

Действительность отражена у него не сама по себе, а пропущена через личные впечатления, всегда обостренные... Таковы и его «исторические поэмы»: «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт».

Пастернак всегда был чужд чистоплюйства в поэзии. Он был чужд чистоплюйства и в изображении истории. Революционные события предстали перед ним во всей их обнаженной сложности. Они не укладывались в голые хрестоматийные схемы принятых описаний, принадлежащих иногда людям, не видевшим и не пережившим самих событий.

Противоречия могли быть в их эмоциональном понимании, ибо Пастернак не истолковывал событий.

О «Сестре моя — жизнь» Пастернак писал: «Мне было совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали» («Охранная грамота», ч. 3;

11). И то же самое Пастернак мог бы повторить и в отношении к роману «Доктор Живаго». Оно свидетельствовало бы о его величайшей скромности и осознании своего положения как художника.

* * *

В романе Пастернака сошлись все линии его творческих устремлений: к возвращению к детской простоте взгляда на окружающее, к выявлению естественности жизни, к способности литературных традиций открывать неизведанное. Сошлись заложенные в его творчестве устремления прозы к поэзии, а поэзии к прозе. В полной мере проявились и мировоззренческие основы творчества Пастернака: его убежденность в подлинной ценности силы духа и внутренней «тайной свободы» человека, всюду остающегося самим собой и не поддающегося тирании сильной воли — собственной или чужой. Отразилось и понимание человеческой истории как части природы, в которой человек участвует помимо своей воли, и высшей красоты действительности в художественном творчестве.

Д. С. ЛИХАЧЕВ