

БОРИС
ПАСТЕРНАК

ИЗБРАННОЕ

БОРИС ПАСТЕРНАК ·



ИЗБРАННОЕ В ДВУХ ТОМАХ

ТОМ
ПЕРВЫЙ

СТИХОТВОРЕНИЯ

И ПОЭМЫ



МОСКВА
• ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА •
1985

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 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 обзревая 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 г. 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, клокочущей 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 известные, знаменитые и гениальные люди — не только из среды художников.

Москва притягивала со всей России культурные силы; разнообразие традиций — в основном национальных и многонациональных, создавала, 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 Б. Л. Пастернака и создавало в нем своеобразный экспрессионизм ассоциаций.

Не случайно впоследствии в «Охранной грамоте» Б. Л. 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», часть первая, глава 3).

О роли музыки в своей жизни, и в особенности Скрябина, с которым семья дружила в его отроческие годы, Б. Л. 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», часть первая, глава 3).

В квартире Пастернаков импровизировались небольшие домашние концерты, участие в которых принимали и Скрябин и Рахманинов. Б. Л. 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 Б. Пастернак этот несчастный случай: «В ту осень возвращение наше в город (с дачи в Оболенском. — *Д. Л.*) 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 Б. Л. Пастернак начал писать летом 1909 года, но первое время он не придавал им серьезного значения и свои занятия поэзией не выказывал. Впоследствии Б. Л. 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», часть первая, глава 7).

Пастернак окончил классическую гимназию в 1908 г. и затем учился на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета и окончил его в 1913 г. 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 Б. Л. Пастернаке сказался не только потенциальный музыкант и потенциальный философ (в обоих творчествах он достиг почти профессиональной высоты), но и профессиональный живописец, хотя живопись была стихией его отца, а не его. Но, начиная с детских воспоминаний и до последних дней, он всегда видел мир в своей поэзии, лирической и традиционной прозе, в красках и линиях. Б. Л. Пастернак как бы не разлучался 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. Б. 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 переменялось. 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 своих 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 ду-

мать, 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 Б. Л. Пастернак в поздние годы, оглядываясь назад, видел разные периоды в своем творчестве, — в главном он оставался неизменен. Но об этом главном 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» Б. Л. 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 особенного 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.

Б. Л. 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 не-

обходимо, чтобы остаться самим собой, и это было далеко нелегко.

В 1922 году вышел сборник стихов Б. Л. 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 стало 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 гг. В этот период им было переведено пять стихотворных драм Клейста и Бена Джонсона, интермедии Ганса Сакса, лирика Гёте, Ш. ван Лерберга и немецких экспрессионистов.

Отец, мать и сестры Б. Л. Пастернака уехали в Германию еще в 1921 г. для длительного лечения отца. В 1922 г. Б. Л. Пастернак женился на художнице Евгении Владимировне Лурье. В эти годы писались стихи, включенные в сборник «Темы и вариации». Уже в 20-е годы Б. Л. 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 г. 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 г. 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 гг. Он окончательно утвердил его положение в поэзии.

Еще в 1931 г. его больная туберкулезом жена Евгения Владимировна уехала лечиться в Германию. Б. Л. Пастернак отправляется на Кавказ и пишет стихи, вошедшие в цикл «Волны», в которых нашли отражения его впечатления от Кавказа и Грузии. Пастернак увлекается переводами с грузинского — особенно Паоло Яшвили, Тициана Табидзе, а впоследствии Николая Бараташвили.

В 1938 г. Пастернак начинает переводить Шекспира. Первым он перевел «Гамлета» (свой перевод он постоянно исправлял; в целом это составило 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» Гёте. Над прозой в романном жанре он начинал работать еще в 1918 г. Из нее получилось «Детство Люверс». В 1933 г. он начал снова писать прозу, которую продолжал с остановками до 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, Б. Л. 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 Б. Л. Пастернак 30 мая 1960 года после тяжелой болезни — рака легких. Он предчувствовал свою смерть; умирал с полным сознанием неизлечимости болезни.

Б. Л. Пастернак не делал из жизненных фактов 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 Б. Л. Пастернак в последние годы своей жизни и утверждал, что он не любит своего стиля до 1940 г., его эстетические убеждения, его стиль оставались по существу едиными.

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.

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.

Б. Л. Пастернак заявляет: «В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: *только* образ поспекает за успехами природы» («Охранная грамота», часть вторая, глава 3).

Прямой смысл метафоры в поэзии Пастернака как бы подчиняется переносному. Переносный смысл 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 ха-

рактарно 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 созвучием, 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, вёдра и мглы...

Поэт дает себе полную волю, которую можно достичь только в своеобразном поэтическом бреде, — в бреде, 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 гг. 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 явления поэтики. 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 Б. Л. 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 оду-

шевления неодушевленного, воскрешения омертвевшего и истинно мертвого, получившего человеческий разум не только предмета, но и любого явления. Одухотворяющая сила поэзии Б. Л. 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», часть вторая, глава 7).

Как явствовало из всего того, что мы сказали о метафорическом мышлении Б. Л. 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 Б. Л. 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 Б. Л. 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») и т. д.

Явно от экспрессивности эпохи идет стремление Б. Л. Пастернака к «остранению», к борьбе с 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 состоянием. Помимо этого состо-

янья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» («Охранная грамота», часть вторая, глава 7). Экспрессивность поэзии Пастернака стремится запечатлеть мгновение, приобщить его вечности. На дворе царствуют тысячелетия, и вот:

Мгновенье длится 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»: здесь совмещаются в один ряд балки, камни и капли пота.

Экспрессивность в поэзии может быть двух родов: экспрессивность восприятия действительности и экспрессивность выра-

жения. 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 Б. Л. 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 же 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 средь 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 тоже 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. Например, о рельсах:

Упорное, ночью и днем
Несется на север железо?

(«Пространство»)

В поэзии Пастернака берут инициативу сами объекты описания. Именно они сами входят в поэзию, а не поэт их привлекает. 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», часть первая, глава 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 молодой
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тёр.

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

Есть много общего в творчестве Б. Л. 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 г., 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 тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» («Охранная грамота», часть вторая, глава 7).

Реальностью для Пастернака является не только мир природы, города, бытовой, обыденной жизни, но и сама поэзия. Поэтому наряду с внешней, «материальной» и первоизданной 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 Б. Л. 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. Вот почему в своей эстетической декларации — «Охранной грамоте» Б. Л. Пастернак писал: «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. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отряжала к нам какое-нибудь из решительнейших своих исключений» («Охранная грамота», часть первая, глава 2).

Была еще одна черта, резко отличавшая отношение Б. Л. Пастернака к традиции от привычного: он вводил традицию в современность вплоть до сомнений в необходимости исторического

¹ Цитировано по статье: Robin Duthy. Picasso's prints. Connoisseur, February, 1983, p. 109.

на нее взгляда. Это удивляет, но это в каком-то отношении и верно. Объяснить это личное отношение Б. Л. Пастернака к традиции можно лишь его собственными словами — теми, которые он пишет о Марбургской школе в философии, — вернее, о том, как он ее субъективно воспринимал: «Вторая особенность Марбургской школы... заключалась в ее разборчивом и взыскательном отношении к историческому наследству. Школе чужда была отвратительная снисходительность к прошлому, как к некоторой богадельне, где кучка стариков в хламидах и сандалиях или париках и камзолах врет непроглядную отсебятину, извинимую причудами коринфского ордера, готики, барокко или какого-нибудь иного зодческого стиля. Однородность научной структуры была для школы таким же правилом, как анатомическое тождество исторического человека... школа... знала, что всякая мысль сколь угодно отдаленного времени, застигнутая на месте и за делом, должна полностью допускать нашу логическую комментацию. В противном случае она теряет для нас непосредственный интерес и поступает в ведение археолога или историка костюмов, нравов, литератур, общественно-политических веяний и прочего» («Охранная грамота», часть первая, глава 9).

Вот почему все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Б. Л. 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», часть вторая, глава 18). Но в другом месте Пастернак заявляет: «...поэзия моего пониманья все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» («Охранная грамота», часть третья, глава 8). И еще: «Однако культура в объятья первого желающего не падает» («Охранная грамота», часть третья, глава 2).

Возражая против понимания искусства только как отражения своей эпохи в пределах своего стиля, Б. Л. 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», часть вторая, глава 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 уходил 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 далёко.
Не знаете веселой вы мечты;
Ваш целый век — несносное томленье,
И скучен сон, и скучно пробужденье.
И дни текут средь вечной темноты.

(«Сон (Отрывок)»)

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 Раскольниковова».

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 г. он пишет о Париже:

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвеяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?¹

(«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.

* * *

Всю свою творческую жизнь Б. Л. Пастернак стремился к простоте, вернее, к отсутствию литературности и литературщины. Поэзия его устремлялась к прозе, как и проза к поэзии. Надо было сгладить различия между поэзией и прозой, чтобы поэзия явила собой что-то новое, незнакомое и сразу берущее в свои теплые руки внимание читателя.

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, т. е. 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, т. е. чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия»².

¹ Шестая глава от Матфея говорит о необходимости творить милостыню втайне и не заботиться о завтрашнем дне.

² См. том 2, с. 281 наст. изд.

Судя по журнальному изложению диспута «Почему молчат писатели?», Маяковский говорил о Б. Л. Пастернаке (1921): «Новой русской литературе необходим новый язык и выработка его, выработка новых форм слова может производиться лучше и легче всего только поэзией... Как на образцы этой новой поэзии, великолепно чувствующей современность, тов. Маяковский указывает на произведения Асеева и Пастернака»¹.

Вот что пишет Пастернак о простоте:

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 Б. Л. Пастернак понимает всякую вторичность в поэзии: всякого рода «поэтизмы», поэтические трафареты, привычные, ассоциирующиеся с поэтичностью темы, образы, избитые ходы стихотворного 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. Пастернак стремился создавать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Никакого деления слов и образов на поэтические и обыденные не должно быть.

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 457.

Обыденность возводилась в царство поэзии исключительно с помощью точности и неожиданности.

Детские встречи с Толстым не остались случайностью. Разлагающий все на простые элементы анализ, свойственный художественному методу Л. Н. Толстого, властно вошел в поэзию Пастернака и сделал ее подчас предельно простой, лишенной всякого поэтического пафоса. Вот, например, описание в «Спекторском» 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.

Стремясь оторваться от закоснелого в прозе и поэзии, Пастернак часто отказывался и от того живого, что всегда было в традиции. Он писал: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение». Именно с этим связана у Пастернака неприязнь к писательскому (своему собственному) архиву и к репутации «знаменитости». Когда у него пропадали рукописи и произведения (первый раз в 1915 г.), он помнил об этом, писал об этом в автобиографии, но не жалел. 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 понимать 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 вместе с тем 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 зазуб-

ринками, 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.

Его прозу надо читать медленно. Читать и перечитывать, так как не сразу воспринимаешь неожиданность его впечатлений. Читатель читает — точно в первый раз видит мир. В первый раз видит его 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.

У романтиков в конце XVIII — начале XIX века ценился не садовый пейзаж сам по себе, а его отражение в зеркале вод, отражение, пропущенное через сияние вод, через состояние души человека. Это принцип поэзии. И если Б. Л. Пастернак изображает в своей прозе этот отраженный мир, то только потому, что он и в прозе оставался поэтом, как и в поэзии прозаиком.

В канун десятилетия Октября появились поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Сам Б. Л. Пастернак был свидетелем студенческих волнений, когда жил на Мясницкой в доме Училища живописи, ваяния и зодчества. В обеих поэмах Б. Л. Пастернак стремился возможно точнее воспроизводить факты и писать о них в стиле газетной хроники, то есть предельно простой прозой:

Часть бегущих отстала.
Он стал поперек.
— Снова шашни?! —
Он скомандовал:
— Боцман,
Брезент!
Караул, оцепить! —
Остальные,
Забившись толпой в батарейную башню,
Ждали в ужасе казни,
Имевшей вот-вот наступить.

(«Девятьсот пятый год»)

«Имевшей наступить» — это ли не квинтэссенция языка казенных реляций! Но язык казенных реляций именно здесь и уместен, ибо речь идет о страшной готовящейся казни, а что может быть страшнее, чем косноязычное равнодушие языка к смерти.

Обращаясь к поэзии, Пастернак возглашает:

Поэзия, не поступайся ширью.
Храни живую точность: точность тайн.
Не занимайся точками в пункте
И зерен в мере хлеба не считай.

(«Спекторский»)

Он декларирует обобщенную форму и обобщенное содержание.

Поэзию Б. Л. Пастернака постоянно упрекали за непонятность. И упреки эти шли от людей весьма и весьма сведущих в поэзии. Это говорили — и А. В. Луначарский, и М. Горький. И нет необходимости отрицать справедливость этого упрека. Поэзия Б. Л. Пастернака действительно соединяет в себе простоту и непонятность. Последняя — в большой мере следствие случайности поводов к написанию стихов и случайности ассоциаций, вызываемых этими случаями. Пастернак говорит иногда стихами по поводу очень личных впечатлений, о событиях его личной повседневности, с которыми незнаком читатель. Так, в стихотворении «Ложная тревога» из цикла «На ранних поездах» описывается вид из окна в передней на его даче в Переделкино — вид, открывающийся на поле и кладбище, причем кладбище не названо (сравни у Ахматовой — «дорога не скажу куда»), ибо он предчувствует в нем «своей поры последней отсроченный приход». Понять это можно только тогда, когда знаешь, где писались стихи, какой вид они действительно открывали читателю. Лучший комментарий к стихам Б. Л. Пастернака — это сами места, где он писал свои стихи.

Или другой пример — его замечательнейшее стихотворение, давшее название всему циклу — «На ранних поездах». Первые строки начинаются с местоимения «Я»:

«Я под Москвою эту зиму»

и

«Я выходил в такое время».

Стихи — близкие его сердцу как рубашка, как тельник, а поэтому мало заметные и мало понятные в деталях. Но и в самом близком ему лично Б. Л. Пастернак ощущает свою причастность времени, событиям, народу:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли, как господа.

Рассевшись кучей, как в повозке,
Во всем разнообразьи поз,
Читали дети и подростки,
Как заведенные, взасос.

Личное не мельчит общее. Случайные впечатления позволяют видеть крупное, большое, страну, любимый им народ.

Б. Л. Пастернак сам осознавал «непонятность» некоторых своих стихов и помогал читателю названиями своих стихотворений.

Историческим оптимизмом звучат строки:

Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нытья
И хочет быть, как я.

Иначе говоря, — говоря мироощущением поэта, — Б. Л. Пастернак ощущает себя, не становясь на поэтические котурны, частью века, во всей красе этого века.

* * *

Поэзия Б. Л. Пастернака учит слушать и слышать стих, учит полной самоотдаче не только поэта, но и его читателя. Стихи Пастернака завораживают и заколдовывают, мы не замечаем в них прозаизмов и приземленности. Метафора в его стихах поэтически непредсказуема, ибо не связана традиционностью и представлениями о «поэтичности» тех или иных понятий, тем и эмоций. Она как бы отделяется, создает свой мир, летит в свободном полете. В его поэзии играют молнии, — молнии неожиданные, озаоряющие, но и нестрашные, ибо они именно «играют» и дразнят воображение.

Метафора и то, к чему обращена метафора, в его поэзии меняются местами. Для Б. Л. Пастернака искусство реальнее самого бытия, а бытие само реально, поскольку оно вторгается в искусство. Вот почему поэзия Пастернака как бы освобождена от уз материальной личности самого поэта, не от быта, но от фактов его биографии, о которых он не заботится, как не заботится и о создании своего «образа поэта». Хорошо известны слова Б. Л. Пастернака — «Быть знаменитым некрасиво». Это означало,

что поэзия, творчество поэта были у него отделены от поэта-человека. Известными и «знаменитыми» должны быть только стихи. Так же точно и рукописи стихов отделены от самих стихов. Над рукописями не надо трястись, хранить их. Пастернак существует в поэзии, и только в поэзии: в поэзии стихотворной или в поэзии прозаической.

Если сравнивать поэта и поэзию с метафорой, с ее двумя членами — уподобляемым и самим уподоблением, то поэзия Пастернака — это второй член метафоры: тот второй мир, который снова и снова возвращает его к настоящей действительности, по-новому понятой и возросшей для него в своем значении.

Д. С. ЛИХАЧЕВ