

С.А. Смирнов

АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА: БОРИС ПАСТЕРНАК

Очерк по антропологии стиха



Борису Пастернаку

*В стихах, куда ни одна нога не ступала...
Представьте, ни раньше, ни позже, однажды
Случилось событие, в котором едва ли
Был трезвый расчет и предвиденье жажды.*

*В строках промелькнул этот нерв оголенный,
Куда ни одна, ни один не ступали,
Остался на жизнь он приговоренный,
Чтоб голос на хрип, на фальцет не сорвали.*

*Простите, в любви никогда Вы не ввали
Вы жили наотмашь, как крик в перевале,
Едва ли спасали кого-то от швали,
Но службу несли, никого не предали.*

*Спасибо, поклон Вам на вечные дали,
Свидетелем были, не судией стали,
Вы нам направление мысли задали,
Терпенье и смысл, и работу печали...*

*Мы с Вами, Вы наш собеседник, едва ли
Мы стопчем в пути все наши сандалии
Каждый услышит свой смысл в карнавале
Той жизни. До встречи. Мы еще не устали...*

13 августа 2011 г.

¹ Работа является продолжением серии философских очерков по антропологии стиха. Предыдущие очерки см.: Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006. – № 2; Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Антропопраксис. Ежегодник гуманитарных исследований. – Ижевск: ERGO, 2010; Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – № 4; Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Марина Цветаева // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2009. – № 5.

Поэзия и антропoпpактика. Органон поэтической личности

В свое время Сергей Сергеевич Хоружий фактически первый в отечественной литературе провел не только подробное исследование поэтики Д. Джойса, но и попытался описать его роман на языке антропологического дискурса [24, с. 504–505 и др.].

Хоружий отметил определенный изоморфизм между структурами художественной формы романа Джойса и структурами личности, пытаясь тем самым простроить некую связность между поэтикой и антропологией. За этим стоит близкая мне позиция понять собственно антропологию того, что делает художник, когда он осуществляет художественный или поэтический акт. Точнее, что с ним самим происходит и происходит ли вообще, когда он пишет стихи.

Этот изоморфизм, отмечает С.С. Хоружий, проявился у Джойса прежде всего в том, что своим романом, его формой, Джойс уничтожил сам жанр романа, разложив его на мелкие составляющие части, равно как и сам человек в романе оказался расщеплен и фактически рассыпан. Расщепление письма в романе вело и к расчленению человека, отмечает Хоружий. Ранее в классических художественных формах герой повествования лепился в определенных скульптурных моделях, в объемных фигурах, лепился его цельный характер. У Джойса герой раскалывается, распадается, разлагается на множество проекций, осколков. Этим расщеплением Джойс прodelывает микроанализ героя, достигает его разложения на первичные составные части. В итоге мы получаем модель сборного, множественного человека, состоящего из множества элементов, которые потом в итоге обобщаются и сводятся к предельно абстрактному имени – Никто, Всякий-и-Никто. Мы получаем отсутствие личности, некий набор элементов, этакого трансформера, состоящего из механических элементов. Его можно собрать и разобрать как конструктор LEGO, в зависимости от того, какой каприз владеет автором.

В 2008 г. на антропологическом семинаре мы обсуждали с Хоружим эту же тему [1]. Он повторил этот тезис об изоморфизме структур поэтических и структур антропологических, структуры романа и структуры личности автора-героя. Обозначим сказанное в виде некой простой схемы, которую Хоружий и нарисовал на семинаре (рис. 1).

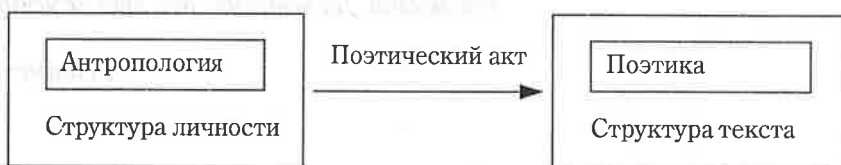


Рис. 1. Изоморфизм структур личности и структур текста

Поэтический акт – то действие, которое и устанавливает изоморфизм структур текста и структур личности. На материале романа Джойса эта принципиальная схема вроде работает, отмечает Хоружий.

Да, в своих очерках по антропологии стиха я и пытаюсь прежде всего осуществить акт понимания того, как устроено действие по выстраиванию связи между собственно автором, его структурами личности, и тем, что порождается в его текстах-продуктах, прежде всего поэтических. Пытаясь не буквально увидеть в его поэтических высказываниях структуру его личности, а пытаюсь найти сопряжение между тем, что вышло на страницы, и тем, что происходило с ним как с личностью, какой метаморфоз она переживает.

Не могу не отметить и более позднюю работу Хоружего – доклад «Портрет художника» [25]. Здесь Сергей Сергеевич изящно и в художественной форме проследил динамику выполнения задания, которое дал себе Джойс в целом в своем творчестве – задание по написанию собственного автопортрета, портрета художника-автора-личности.

Собственно здесь в более развернутом виде прослеживается удивительный пример метаморфоза автора и его романа и прямой соотнесенности между тем, что происходило с его романом и с его личностью. Художник ставит перед собой задачу в самом первом своем произведении под названием «Портрет художника» собственно написать свой автопортрет. И далее в течение всей жизни он продолжает переписывать свой портрет, ставя над своим романом и самим собой реальный антропологический эксперимент.

Хоружий показывает, как происходит через творческий акт действие по «претворению структурных форм личности, форм человеческих в формы художественные» [25, с. 117].

Джойс искал свой уникальный «изгиб» личности и претворил его в своих произведениях.

И далее в течение своей творческой жизни Джойс как постоянно меняющийся Улисс фактически демонстрировал метаморфоз, трансформацию, которую переживает его собственная личность и то, что происходит с его уникальным личностным изгибом.

Но его уникальность в том и состоит, что Джойс пришел к радикальным выводам. Он, уничтожив сам роман как форму, уничтожил и саму личность. Личности в его романе нет. И человека стало быть нет. А стало быть и нигде нет. Человек разложен на мелкие части. Для демонстрации этого тезиса Джойсу необходимо было дойти до предела, до предела человека. Поскольку достигнута абсолютная разложимость, исчезла цельность и единство (ключевые признаки бытия человека), то исчезает и сам человек.

Тем самым мы получили весьма странный автопортрет, в котором автора (авто-) как бы и нет: «Это портрет, дошедший до абсолюта неузнаваемости, портрет в абстрактном жанре. Или, быть может, портрет тьмы, то бишь, человека как детища и воплощения тьмы» [25, с. 129]. Понятно, что это манифестация. Своим творчеством Джойс показывал в целом, что происходит с искусством и с человеком в XX веке – разложение и исчезновение. Разлагая художественную форму, Джойс уничтожает и самого автора формы – человека.

Я бы приведенный выше рисунок усложнил. Поскольку автор, творец и гробовщик своей художественной формы, не бывает готовым и не включает в нее свои готовые личностные структуры, а последние как раз всякий раз меняются, то речь идет вообще о том, что в акте творения формы человеческий опыт-материал переплавляется, воплощаясь в форму, и через это (переплавку) происходит и метаморфоз самого автора. То есть прямого акта-перехода нет, а есть надстройка над, с одной стороны, субъектом-автором, который совершает волевое действие творения, и над структурами текста (рис. 2).

Собственно таковая петля метаморфоза и выстраивается в практике, которую я пытаюсь описать в этих своих очерках, в практике автопоззиса.

Она отлична от практики мимезиса, от практики экстазиса и от практики агона, то есть практики радикальной аннигиляции и исчезновения автора и героя, которую продемонстрировал Джойс.

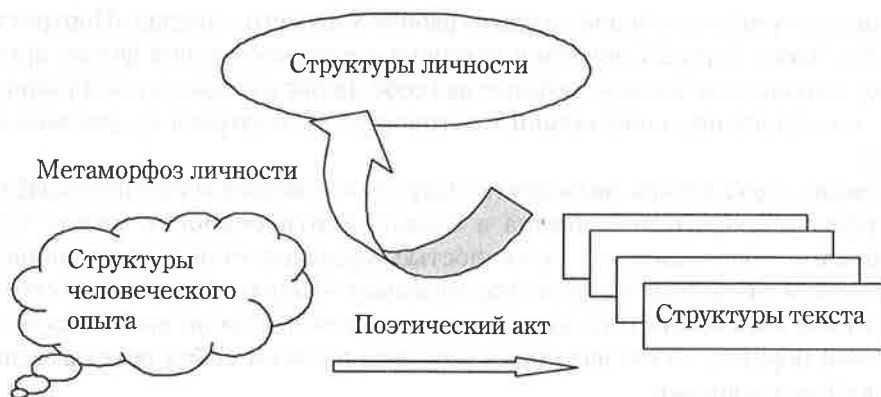


Рис. 2. Метаморфоз личности

Я полагаю, что смысл и божественное задание, которую выполняет художник, в том и состоит, чтобы осуществить опыт автопоэзиса, то есть творения формы личности через опыт творения формы художественной.

И вот здесь рождаются новые вопросы.

У каких поэтов и как можно проследить этот опыт преобразования? Были ли эти опыты сознательными и они осуществлялись в связи с некоей программой действий или нет? Ставили ли они перед собой некий осознанный план работ по такому преобразению? Или метаморфоз личности, происходящий посредством автопоэзиса, – явление стихийное, неуправляемое и происходит помимо воли поэта? То есть этот метаморфоз просто случается как природное явление или это искусственная и управляемая процедура?

В этой связи – насколько рефлексивной является такая практика поэта по преобразению собственной личности с помощью поэтического высказывания?

Можно ли рефлексивно и осознанно ставить такие опыты? Или это остается тайной? И в этой тайне собственно и состоит прелесть и онтологическая тяга искусства?

Предложив выше сказанное и задав вопросы, вернемся к нашим опытам и зададим эти вопросы новому автору и собеседнику – Борису Леонидовичу Пастернаку.

Задание поэту

В начале я хотел бы публично извиниться перед поэтом. Будучи увлечен кальвинизмом Марины Цветаевой и героизмом Осипа Мандельштама, будучи охвачен запредельностью духовного подвига Варлама Шаламова и головокружительными анжабеманами Иосифа Бродского, я поддался эмоциональной негативной оценке поэзиса Бориса Пастернака, который как-то выбивался из этой обоймы поэтов-героев. Обвинял чуть ли не в предательстве по отношению к Марине (впрочем, с ее легкой руки). Корил в том, что он не понимал Варлама. Не помог Осипу. Прожил для поэта слишком долгую жизнь. Хранил себя. Оберегал. Спасал для того, чтобы в Переделкино написать свой роман.

Этим подростковым максимализмом надо было переболеть. И пусть я не стал поклонником романа «Доктора Живаго». Пусть я ценю «Колымские рассказы» много выше в их радикальности и глубине взгляда. Но должен признать, что долгий путь-метаморфоз Пастернака – явление удивительное и уникальное.

Я, наверное, не найду и не сформулирую все ответы на вопросы о тайне автопоэзиса Бориса Пастернака, но необходимо сказать главное: «Борис Пастернак» как поэти-

ческая личность переживал реальный процесс метаморфоза, преобразования героя, но при этом он избрал радикально иную жизненную стратегию, отличную от выше названных героев-поэтов. Вместо радикальной позиции вызова-подвига он выбрал позицию свидетеля-хранителя, поэта-очевидца.

Д. Быков отмечает: покорность участи, сознание более высокого авторства, чем собственное – основа пастернаковского мировоззрения [4, с. 9].

*Ты держишь меня как изделие
И прячешь как перстень в футляр.*

Его поэтическая личность держалась, хранилась в футляре, оберегалась и лелеялась. Чтобы в нужный момент она была свидетелем, но не судьей.

Это осознание того, что его рукой водило провиденье, по жизни вело его и спасало, предохраняло, оберегало от ранней смерти...



Выпуск 1908 года
Московской пятой
гимназии.

Выпускное фото
Б. Пастернака

Он должен был прожить долго. Надолго пережить и Маяка, и Осипа, и Марину. И остаться. Но уже радикально иным. И всякий раз иным. Не тем, каким его помнили и знали те же Осип и Маяк. И расставанья с ними – это разрывы с эпохами, с ранними прошлыми жизнями. А он сбрасывал кожу и шел дальше.

Это встречало у одних зависть, у других ненависть, у третьих любовь. Неспособность на поступок, на безумство! Я так не могу – говорит он Мандельштаму: Вам нужна свобода, а мне нужна несвобода. Но это понимается не так, будто ему нужно рабство. Ему нужна была предельная загруженность работой, обилием дел, труда, в котором мысль только и начинает работать и плодоносить. Освобождение от дел ввергло его в уныние.

Или та же история разрыва с Мариной. И позднее запоздалое признание в том, что он вовремя ей не помог, и не распознал в ней поэта. И опять же его эмоция – это не женщина, это черт в юбке!

У каждого поэта есть какое-то тайное задание. Они его выполняли и уходили. Оно ощущается ими явно и рефлексивно.

Настоящий поэт всегда осознает свою миссию. И это ощущается не только через видение того, что голосом поэта говорит Глас Божий, но и в том, что поэт оставляет явно выраженные следы автопоэзиса, не только в стихах, но и в рефлексивных отточенных комментариях, очерках, письмах, во всех этих следах-складках мысли. Достаточно почитать прозу и комментарий своего поэзиса у Иосифа, Марины, Варлама, Осипа – мы увидим, что они понимали, что делали и могли адекватно и лучше всякого «веда» объяснить – что происходит с поэтом, когда он пишет стихи.

Борис Пастернак в этом смысле не настолько артикулирован. Он многословен, витиеват, метафоричен. Но именно потому, что радикальность поэтического прыжка объяснить можно не то, чтобы проще и легче. Сам этот прыжок настолько ярок и

очевиден, что он почти не нуждается в объяснении. Витиеватость метаморфоза Пастернака не показывает эту ярость и яркость поэтического действия. Но он не становится от этого мелким. Как раз сложность узора поэзиса личности Пастернака требует более тонкой умо-зрительной настройки, более детальной прорисовки, более вдумчивого всматривания в эту тайну поэта, чтобы понять его замысел, помысел и промысел.

О методе и образе самоопределения

Какая у Пастернака антропология? Специфика автопоэзиса?

У Марины Цветаевой – резкие движения каменотеса, вырубка поэтического памятника. Но при водяной стихии. Стремительности полета. Водой стихии поэзиса оттачивается камень жизненного материала, на котором вырезаются резкие скулы поэта.

У Варлама Шаламова – отказ от литературы и литературности в принципе. Понимание и изречение правды того, что за пределом. И взгляд оттуда, «откуда ни один не возвращался».

У Осипа Мандельштама – тоска по мировой культуре и готовность отдаться, броситься под бульдозер, сидя в окопе тяжелой словесной работы.

У Иосифа Бродского – попытка связать времена, скрепить поэтический опыт через длинную традицию, через анжабеманы и длинные построения, доведя до предела поэтическое высказывание.

Что у Пастернака?

Он, конечно, кажется более мягким, с округленными углами, обводами. Его движения поэта плавны, извилисты. Более детальные, многословные и кропотливые. У него нет резких вывертов, поворотов. Его поэзис не впадает в истерику, в ужас. Он не отказывается от участия наблюдателя, участии свидетеля времени, каким бы тяжким и несправедливым оно ни было.

Его стремление сохранить себя – не от страха и предусмотрительности. Не от изворотливости хитрого самосознания. Оно – от принятия задания, которое было дано ему и им услышано – быть очевидцем, видеть то, чего другие не могли видеть или вообще не смогли, не выдерживали видеть. Видеть, запоминать. Как было заповедано: Встань и иди. Иди и смотри.

В конце жизни, после инфаркта, лежа в коридоре Боткинской больницы (мест в палате не хватало) он пишет строки:

*Мне радостно в свете неярком,
Чуть падающим на кровать,
Себя и свой жребий – подарком
Бесценным твоим сознавать!*

Долгое время мне мешало в понимании поэзиса Пастернака именно это: неуместное счастье на фоне трагедии Осипа, самоубийства Марины, ГУЛАГа Варлама. При этом Пастернак не извиняется. Он сознательно выбирает эту позицию – стремление к счастью, установка на счастье от осознания полноты жизни во всех ее проявлениях. Приятие жизни такой, какая она есть. Не приукрашивая ее, и не умаляя ее. Не вопия, не заламывая рук. Радостно. Сулыбкой. Наверное, это и есть глубокая религиозность – принятие и приятие мира, каким бы он ни был. Смирение, на грани юродства.

Пожалуй, именно эта тема принятия мира, со всеми его трагедиями, фарсом и абсурдом XX века, и отличает его от других поэтов четверки, а также от Маяка и Варлама. Все они отталкивались от мира, не принимали его, пытаясь устроить некую автономию поэтической жизни, создав свой мир, бросая вызов первому миру.

Пастернак же не отгораживается от мира, а наоборот как бы вдвигается в него, все больше и глубже, пытаясь учиться у неба и земли их языку. Пожалуй, именно этим приятием, через это приятие Пастернак получает шанс реально дойти «до самой сути». До онтологии стиха. А значит до сердцевины мира, до корней искусства, которые по определению онтологичны и составляют основу бытия. Шаламов уничтожил искусство, литературность «по Толстому», находясь после лагеря. Осип и Марина уединись в культуре, в стихах, пытаясь спастись в них, противостоя миру, и тем самым рано или поздно вставал вопрос об истоках художественного творения, который (исток) не может быть укоренен сугубо в личности, точнее индивидуальности, художника. Эта личность гибнет рано или поздно, иссыхает, иссушается ее поэтический исток.

Пастернак же с самого начала, будучи ярко выраженным эгоцентриком, все более начинает тянуться в мир. В нем изначально бурлил избыток жизненных сил. Стихия жизни и стихия поэзии были одной амальгамой. Даже и потом в 30-е годы, и в период гонений в 50-е он, отгородившись в Переделкино от литературной сволочи, не отгородился от мира, а стал ему еще ближе. И тем самым получил онтологическую защиту и самооправдание, жизненный иммунитет.

Уже в 1918 и 1922 годах он написал свой Манифест – «Несколько положений», в котором есть такие строки: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как она – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться... Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести – и больше ничего» [14, с. 144].

Этот избыток жизненных сил воплотился сразу, в первых его стихах. Его классические строки:

Февраль, достать чернил и плакать...

Писать о феврале навзрыд,

Пока грохочущая слякоть

Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,

Чрез благовест, чрез клик колес,

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,

С деревьев тысячи грачей

Сорвутся в лужи и обрушат

Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,

И ветер криками изрыт,

И чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи навзрыд.

1912

Посмотрите на глагольный словарь этого поэтического высказывания. Что делает поэт? Что он хочет делать?

Достать чернил...

Плакать...

Писать навзрыд...

Достать пролетку...

Перенестись туда, где ливень...

Это очень точно. Чем случайней – тем вернее, слагаются стихи навзрыд. Именно случайно. И именно навзрыд. Сорваться, побежать, поехать... И писать, и плакать... Из него била стихия стиха, он мыслил стихами. Он падал в обморок от метафор и стихии слова, как падал в обморок Моцарт от музыки. Он мог сразу впасть в слезы и беспмятство от широты и глубины этого распахнутого мира.

Возможно, потому он стал для меня более сложным для понимания собеседником, что в отличие от Марины, Осипа и Варлама он не сочинял стихи, не строил их, а как бы открывал шлюзы потоку и он лился, тек через него. А его задача состояла в обрамлении стихии, в построении канала, русла для потока. Он учился не открываться миру, он учился сдерживаться в этой открытости, учился сдерживать избыток сил, что многие воспринимали как эгоизм и увлечение своей натурой.

Ему не надо было придумывать свой манифест. Ему надо было его просто оформить, зафиксировать. И эта манифестируемая открытость доводилась до предела, до абсурда, опасного для жизни. И чем более открыт ему мир и он ему, и тем самым – опасен – тем он более счастлив. Чем более несчастен мир и все вокруг, тем более «счастлив» поэт, находящийся в центре несчастий. С-част-лив своей при-част-ностью этому нес-част-ью.

В 1948 году он пишет сестре Ольге Фрейденберг: «И действительно, я до безумия, неизобразимо счастлив открытою, широкой свободой отношений с жизнью, таким мне следовало или таким лучше бы мне было быть восемнадцать или двадцать лет, но тогда я был скован, тогда я еще не сравнялся в чем-то главном со всем на свете и не знал так хорошо языка жизни, языка неба, языка земли, как их знаю сейчас» [16, с. 246].

Признание важное. В свои 18–20 лет, он, который захлебывался от стихов, которые из него лились ручьем, он был скован. В 30-х годах он был заколдован. А освободился тогда, когда стал писать роман на языке земли и неба.

Возьмем стихи 1913 года и стихи 1956 года «Когда разгуляется».

*Встав из грохочущего фомба
Передрассветных площадей,
Напев мой отпечатан пломбой
Неизбываемых дождей.*

*Под ясным небом не ищите
Меня в толпе сухих коллег.
Я стою до нитки от наитий,
И север с детства мой ночлег.*

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

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

1913, переписаны в 1928

*Большое озеро как блюдо.
За ним – скопление облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.*

*По мере смены освещенья
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копотью покрыт.*

*Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава!*

*Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.*

*В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.*

*Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.*

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

1956

В стихах 1913 года – яркие, иногда неправдоподобные вычурные метафоры. И неясность задания. Расплывчатость собственной поэтической идентичности. Этот странный поэтический субъект – «ненареченный некто», которым я, поэт, «взят им напрокат». Все не ясно, все скользит, смывается дождем. И все неизбежно, размыто, расплывчато. Есть лишь настроение – текучести и водности. И ощущение неизвестности, ожидания чего-то важного, интуиции задания на то, что обязывает тебя быть одиноким, единственным и непохожим на «сухих коллег».



1907 г. Райки

В стихах же 1956 года – не только простота слога и метафор. Но главное – та самая идея служения миру. Без гнева и пристрастия. У мира как у собора отстоять службу – задача поэта. Смиренно, без позы и демонстраций.

Если в 1912 году поэт у Пастернака стремится писать навзрыд, бежать не оглядываясь, то потом он как бы умолкает. Он стоит. Служит службу миру.

Марина в своем неприятии этой посюсторонней жизни разошлась с ним, ибо он не принял ее богоборческой позиции. Варлам, вернувшись из ГУЛАГа, не мог принять его роман. Его цветущий вид, здоровый образ переделкинского умника-интеллекта, копавшего у своего дома картошку и постигающего от этого радость жизни – некоторых этот его образ оскорблял и просто бесил на фоне всего того, что происходило вокруг.

Разумеется, сердечник и астматик Осип, неумная и много курящая Марина, доходяга Варлам больше похожи на привычный образ поэта-жертвы и жертвенника, чем цветущий здоровьем копающий картошку Пастернак.

И более того. Иметь двухуровневую квартиру в Лаврушинском переулке и потом – дом в Переделкино на фоне жизни бомжей Ахматовой и Мандельштама, на фоне нескончаемых переездов Марины – это уже барство. Но как-то не поворачивается язык назвать Пастернака поэтом-баринном. Что-то тут не так. Прямые линии здесь не выстраиваются.

Следствием этой открытости и разомкнутости является стремление отдаваться всем соблазнам, причем, казалось бы, до конца («во всем мне хочется дойти до самой сути»).

Дойти до конца, отдаться – а потом порвать, разорвать всяческие отношения. Чтобы преодолеть соблазн – отдаться ему. Поддаться. Сначала полностью заниматься, посвятить себя музыке – и порвать с ней. Посвятить себя философии, учиться, ехать

к Когену в Марбург – и порвать с ней. Дружить с Маяком, сильно любить его – и порвать, даже отказаться от дружбы с ним в своих поздних воспоминаниях. Переписываться с Мариной, взахлеб объясняться ей в любви – и потом не встретиться с ней на встрече в Париже в 1935 году.

Хотя, думаю, до конца-то он и не доходил. Хранил, оберегал себя для новых дел. Не стал музыкантом, не стал философом. Не стал левовцем. Не стал радикален как Марина и Варлам, не стал так свободен как Осип.

В этом есть какой-то парадокс. Пастернак своей разомкнутостью и готовностью христиански принимать всю юдоль мира, мириться с тяготами и лишениями, не корить, не бранить, а принимать все как есть, как то, что уготовано свыше, стоически преодолевающая и лишения, и гонения, и даже репрессии – в этом он был как раз более радикален и более неуместен.

В том и парадокс, что с позиции Марины он хранил себя для творчества, как бы спрятавшись в кабинете и занимаясь собой, но эта сохранность себя и есть способ быть свидетелем-очевидцем, это тоже форма жертвенности. Для богоборческой позиции Марины, которая вполне объяснима и естественна, это жертвенное приятие мира каким он есть, не уместно и неприемлемо. Но для него радикализм Марины

был также неприемлемым донкихотством. Ему чем более тягот и несвободы, тем лучше. Он не рвался на воздух, на волю, а выделял свой духовный опыт в неволе, несвободе. Он был так же неуместен, как и Марина, но ему не надо было ехать, как Марина, за мужем за границу. Он хотел быть понятым в своей стране. У него была иная житейская ситуация. Но как поэт он был также неуместен. Она – богоборец. Он – юродивый.

Трудно с этим свыкнуться, смириться, особенно в нашей стране, любящей тех, кто стал жертвой и подозревающей тех, кто выжил в этой мясорубке.

За всем этим юродствующим поведением стоит принятие жизни как дара, приятие того, что содеяно не тобой. Это Христов Путь. Со слезами. С многотонной многостраничной поденщиной, пахотой над переводами, перемальванием руды текстов. Но и с улыбкой на лице².



1914 год.

Рисунок отца – Л.О. Пастернака

Д. Быков замечает: была одна причина, по которой Пастернак стал писать стихи. Это был если не единственный, то по крайней мере самый доступный способ гармонизировать свой внутренний мир [4, с. 41]. Философия не давала такой возможности. Неокантианская метафизика уводила в иные миры, но не помогала структурировать свой собственный. Слово для Пастернака и стало тем строительным материалом, с помощью которого он мог созидать свой мир и структурировать свое отношение к миру внешнему.

При этом о методе, о том, как Пастернак работал со словом, мы знаем мало. Черновики он не хранил. Он их просто сжигал, уничтожая слабые опыты, замечая следы

² Д. Быков отмечает: каторжане любили Пастернака потому, что он прожил жизнь с ощущением выстраданного чуда. Это счастье не самовлюбленного триумфатора, а внезапно помилованного осужденного [4, с. 18].

неудач. Ранние работы почти вообще не сохранились³. Тем более он предпочитал импровизацию. В молодости он активно занимался композицией, музицированием, собиравшись было стать импровизатором. Записных книжек не вел. Писал на чем придется, не бился над словом, не переписывал как Марина своим твердым почерком свои письма и черновики. Только в 1928 году он решил переписать свои ранние стихи. Но потом перестал это делать. Позже уже в 1952 году он все, что писал в 30-х годах, назвал «чепухой и гадостью». Пастернак вообще мыслил поэтическими формами, стихами. Они уже готовыми выходили из-под пера.

Как следствие такой позиции приятия выстраивается и собственно инструментарий поэта. Д. Быков отмечает, что у каждого значительного поэта есть любимая часть речи. У Бунина это прилагательное, у Пушкина – глагол. У Пастернака это наречия и причастия как особые характеристики действия: взалхлеб, навзрыд, наотмашь, навзничь, засветло, ничком, плашмя, всласть...

То есть надо как-то (в языке – наречием), справиться с собой, своей стихией. Как-то отреагировать на мир. Как-то справиться с этим потоком.

И закрепить эту работу в метафоре. Результаты этой деятельности с энергией закрепиться в эргоне. В образе, в метафоре, вокруг которой крепится весь стих, на него нанизывается все остальное, весь ряд образов. Собственно ради нее и пишется стих, обрамливающий ее как слепок мысли, форма поэтического высказывания.

Пастернак, обращенный к миру, пытаясь побороть одержимость миром, работает со своими неумными переживаниями по миру, и оконтуривает, оформляет их в образы, он мыслит метафорами, не описывает мир, а мыслит мир метафорой.

Например, мир покоя – тишина, сон. Мир смуты – метель, вьюга. Но важно не только это. Важно то, что Пастернак, выбравший позицию наблюдателя-свидетеля, фиксирует крупной метафорой свое состояние в определенный исторический момент, запечатлевает его, этот момент, и переводит его на язык своего состояния. На вопрос – что происходит? Что случилось? – поэт отвечает этим состоянием.

Например, стихотворение «Метель».

*В посадке, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожей да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега –
Постой, в посадке, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожей
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.
Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).*

³ В автобиографии «Люди и положения» в 1956 году он пишет: «В разное время у меня по разным причинам затерялись: текст доклада “Символизм и бессмертие”. Статьи футуристического периода. Сказки для детей в прозе. Две поэмы. Тетрадь стихов, промежуточная между “Поверх барьеров” и “Сестрой моей, жизнью”. Черновик романа в нескольких листового формата тетрадях, которого отделанное начало было напечатано в виде повести “Детство Люверс”. Перевод целой трагедии Суинберна из его драматической трилогии о Марии Стюарт» [14, с. 222]. Впрочем, эпизод утери Пастернаком сотни писем Цветаевой ему говорит уже о многом. Ариадна Эфрон его потом корила за это. Но при этом понимала, что это не умысел, а безалаберность «ужасного растяпы», но все равно любимого Бореньки [16, с. 524].

Послушай, в посаде, куда ни одна
 Нога не ступала, одни душегубы,
 Твой вестник – осино́вый лист, он безгубый,
 Безгласен, как призрак, белей полотна!
 Метался, стучался во все ворота,
 Кругом озирался, смерчком с мостовой...
 – Не тот это город, и полночь не та,
 И ты заблудился, ее вестовой!
 Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
 В посаде, куда ни один двуногий...
 Я тоже какой-то... я сбился с дороги:
 – Не тот это город, и полночь не та.

1914, 1928

Сам повтор «в посаде, где ни одна нога не ступала» задает повторяющееся, дрящееся состояние безвременья, безлюдья. И человек сбился с дороги, попадает в никуда, в некий Город, который может быть и там, и тут. Некий Город, куда ни одна нога не ступала. Некий Путник, Человек, который попадает не в тот город, не в то время. А время – 1914 год. Начинается какое-то смутное время, тяжелое ожидание, пауза, чреватая грозой. И человек, Постовой времени, заблудился, растерялся, не знает – в какое время он попал. В каком месте жизни он находится.

Ритм стиха намеренно нарушается. Вроде вальсовый ритм задается, но он какой-то вихреватый, порывистый. Этаким сбивчивый амфибрахий.

Но поток стихии, льющийся из него, мог в итоге воплотиться в бесчисленные футуристические опыты. Он отдал небольшую дань ему. Возьмем, к примеру, его ранние опыты, стихи «Цыгане» *a la* Хлебников.

От луча отлынивая смолью,
 Не алтыном огруженных кос,
 В яровых друженные удоля
 Молдаван сбивается обоз.
 Обленились чада град-Загреба,
 С молодницей обезроб и сред:
 Твердь обучет, обуздает небо,
 Твердь стреножит, разнуздает твердь!
 Жародея Жогу, соподвижцу
 Твоего девичья младежа,
 Дево, дево, растомленной мышцей
 Ты отдашься, долони сложа.
 Жглом полуд пьяна напропалую,
 Запахнешься ль подлою полой,
 Коли он в падучей поцелуя
 Сбил сорочку солнцевой скулой.
 И на версты. Только с пеклой вышки,
 Взлокотяся, крошка за крохой,
 Кормит солнце хворую мартышку
 Бубенца облетной шелухой.

1914

Здесь поистине слышатся «дыр-бул-щыл-убишур» А. Крученных и «смейво» В. Хлебникова. Этот поток и есть воплощение стихии, которой отдался поэт. И срываются с мест смыслы. И летят значения. Нас обдало некоей солнечностью и лучевой впрыснутостью. Мы при этом мало что понимаем, только чувствуем, как сквозь нас пролетает солнечный поток.

Так заманчив эксперимент футуриста. Отдаться ярости зауми. Чтобы потом получить после яркой вспышки ночь безмыслия и бессмысленности.



На философском семинаре Г.И. Челпанова.
1909 г.

В свое время о. П.А. Флоренский анализировал смысл работы футуристов с языком: «Пафос футуризма – возврат к до-логическому стихийному хаосу, из которого возник язык; у футуристов показательное их чувство корней языка» [23, с. 187]. Но в стремлении отслоить от языка все искусственное футуристы, полагает Флоренский, слишком спешат. Спешат вообще-то не для постижения смыслов, а ради самого поспешания. И в итоге у них ничего на листе бумаги кроме самого листа не остается. То есть мысли нет. Они, конечно, творят. И искренни в своих творениях. Они живут своими весьма не тихими творениями: «Да, творил, да не сотворил. Ему лист бумаги казался, спяну, дивной поэмой, читатель же держит в руках лист и только лист. Такой лист может быть самым глубоким из заумных неизреченных глаголов; но их «не леть человеку глаголати» [23, с. 185].

В итоге Флоренский ставит фактически диагноз: «Те и другие – творцы языка заумного и сочинители языка философского – что-то уж очень торопятся куда-то; все-то им некогда, все-то им надо ускорить речь, сэкономить драгоценное время, ехать на экспрессе... Но вот замечательно: торопиться-то вы торопитесь, а сказать вам... кажется, нечего. ...Ну, туда-сюда товарищи бюджетяне. Цедя свои баячи, они могут отвести ссылкою на непонятность свою, они ведь сохранили все права на вечную непонятность свою. Но, товарищи, па-па-ту-фу, вы-то ведь распинаетесь за практичность своего языка, вы-то ведь рациональны насквозь. Что же сказали вы? ...И сообщить-то вам нечего: сообщили бы, на самом обычном языке, что-нибудь более занятое, коли было бы что» [23, с. 198–199].

Разумеется, Пастернак читать эти строки в принципе не мог. Но переболев футуризмом, так и не став его подвижником, переболев ЛЕФом, так и не став его сторонником, переболев лиризмом 30-х годов, он потом в 40-х начинает искать естественный язык, точнее вспоминать его, освобождаясь от наслоений искусственности. Но вернуться, впасть «как в ересь, в неслыханную простоту» тяжело. Начинать, как Пикассо, писать как дети свои рисунки – значит не впасть в детство, а вспомнить корни смыслов и истоки значений. Это значит вспомнить то, ради чего. И понять – есть ли тебе что сказать или ты способен лишь на эксперимент с поверхностными структурами слов, играя в них как в паззлы.

Однажды он с иронией объяснял свою поэтику метафорой – с помощью происхождения своей фамилии: пастернак – это трава, нечто вырастающее из земли, из корней, устоев. Он всю жизнь шел к земле, к траве. Простоте. В отличие от него Марина – она вся водная стихия, бьющаяся о камень.

Наверное, эта метафора многое может объяснить. Точнее, даст ключ к пониманию. Пастернак – земной человек, человек земли. Земляной человек. Он червь земли, ее трава. Он из нее слеплен. Как мякиш земляной. Хлебный. Мягкий, податливый. Но одновременно не хрупкий, не ломкий, и не водный, не утекающий. Это дает ему основательность, но не каменную, а углубленную, земную, проросшую, корневую.

О. Мандельштам во время воронежской ссылки как-то сказал С. Рудакову: человек здоровый на все смотрит как на явление. Вот – снег, погода, люди ходят... С природой не поспоришь. Она случается, она происходит. Снег идет независимо от твоего к нему отношения.

Позиция, точнее природа отношения к миру Пастернака сродни такому природному явлению. И сами творения Пастернака становятся похожими на природные явления. Как снег, как дождь. Мандельштам же установлен на отказ от притяжения этого мира, то есть на отказ от счастья (быть частью целого, этого мира). Пастернак, посетив его в Нащокинском переулке в 1932 году, в котором тот с женой на время обрел квартиру, так и сказал: Вот, квартира есть, можно писать стихи... Мандельштама это взбесило. Топос поэта – не квартира, а весь мир. Это понятно. Но речь идет не о домашнем уюте, не о слониках на салфетках, не об этом радел Пастернак. Он радел за душевный покой, за то, чтобы обрести место для творчества поэта как частного лица, чтобы была возможность одиноко и свободно мыслить. Но божь Мандельштам привык к другому способу существования⁴.

Пастернак был по образу жизни такой же городской мещанин как все горожане-интеллигенты. Имел огород, копал картошку. А Мандельштам был в принципе асоциален. И что замечательно – и тот и другой доходили в своей позиции (равно – притяжения или непритяжения мира) до пределов. Пастернак признавался: «Я – человек отвратительный. Мне на пользу только дурное, а хорошее во вред. Право, я словно рак, хорошею в кипятке» (в разговоре с О. Ивинской, в записи Л.К. Чуковской).

Д. Быков делает интересное замечание: «О начальных годах сталинского террора, о доминирующих настроениях, о способах истребления человеческого в людях – будут судить по Мандельштаму, не по Пастернаку. Зато путь, избранный Пастернаком, охраняет от самого страшного – от гордыни; и оказывается не менее жертвенным, чем мандельштамовский. Более того: отношение к испытаниям как к радости ... и есть истинно христианское отношение к собственной жизни» [4, с. 470–471].

Потому поэтическая выходка Мандельштама в 1934 году в стихах о вожде («Мы живем, под собою не чуя страны...») была воспринята Пастернаком как эпатаж, как глупое действие, а не как гражданский героический поступок. Мандельштам ему эти строки прочитал на улице наизусть, второпях. На что Пастернак немедленно отреагировал: «Я этих стихов не слышал, Вы мне их не читали. И никому читать их не советую. Это не поэзия, а самоубийство – а в самоубийстве вашем я участвовать не хочу» [4, с. 473].

Характерное признание. Это не поэзия, а самоубийство. Для Мандельштама поэзия и становится жертвенным актом, который, разумеется, становится актом самоубийцы. Но для Пастернака не в этом суть поэзии, а в том, чтобы остаться в живых и до конца, принимая ношу тягот мира, быть свидетелем. Убить себя легче, чем остаться и терпеть, претерпевать.

Д. Быков фиксирует две позиции поэта: «Пастернак готов мириться почти со всем, Мандельштам – почти ни с чем. Собственно, к этим двум позициям и сводятся возможные стратегии поэта в мире» [4, с. 477].

⁴ См. дополнительные замечания Надежды Яковлевны Мандельштам в главе «Антиподы» в «Воспоминаниях» [11, с. 176–177].

Свое воплощение эта корневая позиция поэта получила в сборнике «Сестра моя – жизнь». Жизнь как сестра. Приятие мира как родного. Без оценок и условий. По тематике и жанру это сборник духовной лирики. Он был издан в 1922 году. Считается почему-то революционным по духу. Хотя в нем нет явно выраженной социальности и политической тематики.

Но принимая мир, он и принимает все, что с ним происходит. В том числе и революцию 1917 года – как природное явление, как землетрясение, ураган. Она кружит, грохочет, но она естественная. После нее настанет тишина. Эта стихия хотя и грохочет, но она естественна. В отличие от нее стихия поэзиса Цветаевой была им в итоге и не принята, потому что была искусственна, противостояла той первой.

Эта социальная стихия может и плодоносить, она сметает наносное, отделяет существенное от суетного, все становится ясно и просто.

Такая открытость, родственность миру и всему, в нем происходящему, позволило ему не просто выжить, а в итоге наверное и более адекватно вести себя в самые тяжелые рубежные и переломные моменты.

Есенин повесился. Маяк с головой ушел в агитпроп и потом застрелился. Цветаева повесилась. Мандельштам сгинул в ГУЛАГе. И это все – прямое следствие буйства 1917 года, гражданской войны и последующего лихолетья. Революции и войны требуют жертв. Революция пожирает своих детей. Или ты становишься у нее истопником, и рано или поздно тебя кидают в печь. Или ты становишься у нее на пути и она тебя давит.

Или... Или ты стоишь рядом на путях и глотая слезы пересчитываешь бесчисленный список жертв, многие из которых были и твоими друзьями...

Пастернак счастливо избежал участи быть истопником или быть дровами в печи. И быть раздавленным молохом времени. Но не потому, что сознательно прятался, жался по углам и подвалам, а потому, что не поддался страстям, не отдался этой онтологической провокации – отдать себя в жертву молоху времени. А это искушение либо провоцирует на приятие стихии, либо отторгает тебя от нее, и поэт идет на бунт.

Драма такого выбора заключается в том, что стихия исторической энергии, воплощающаяся в стихии поэта, носителя этого гласа, в своем неумном течении уничтожает все, в том числе и ростки нового мира, уничтожает и все целое, весь мир. И после него остается лишь бездна, и тьма над бездною. То есть небытие.

Д. Быков замечает, что уничтожая пороки, революция уничтожала и добродетели. Попытка создать нового человека обернулась озверением. Революция вообще отменяет человека. Попытка отменить старый уклад, дом, быт в итоге воплощается в расчеловечивание. Пастернак это однажды понял и замкнулся в себе [4, с. 169].

Но вернемся к сборнику «Сестра моя жизнь». Его органика и стремление к укорененности воплотилась в его страсти к деталям, к подробностям, конкретности. Здесь наиболее полно проявляется его способность детально присмотреться к миру, к его складкам, тонкостям, подробностям.

*Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя – подробна.*

Пастернак не просто ищет метафору. Он рисует тонкий и точный образ состояния, максимально детализированный, чтобы наиболее подробно ухватить существо события – того, что произошло. Потому буквально нанизаны на строки метафоры. Они гурьбой толпятся как листва за окном («за окнами давка, толпится листва»), сидят на строчке как птицы на ветке.

*Давай ронять слова,
Как сад – янтарь и щедру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.*

*Не надо толковать,
Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.*

*Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи.*

*Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Рядом сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.*

*Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку*

*Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебастра?*

*Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист ракит
С седых кариадид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?*

*Ты спросишь, кто велит?
– Всесильный Бог деталей,
Всесильный Бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.*

*Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя – подробна.*

Его стихи поэтому надо не столько читать или слушать, сколько внимательно изучать, вникать, всматриваться в эту тонкую вязь, узор, который требует всматривания через увеличительное стекло. Тонкость и плотность материала поэтической ткани требует усидчивости и скрупулезности.

Но меня не оставляет в покое одно: например, Манделштам при всем своем жизненном неустройстве как раз достиг онтологических корней, испил того самого онтологического истока творения, потом в своем «Разговоре о Данте» даже объяснил эту онтологическую тягу, хотя по жизни и поэтической позиции они с Пастернаком радикально разошлись. Но он стал органом поэзии и отдал себя в жертву.

Пастернак менее всего похож на жертву и изгоя. Но в корневом словаре поэзии он составил все же свой гербарий. И получается, что они, такие разные, сходились в главном – не принадлежа ни к какой школе, направлению, борясь каждый по-своему с околотитературной сволочью, которая их всех и травила, смогли услышать зов и открыться ему.

Антропология поэта. Попытка автопоэзиса

В анкете 1926 года в газете «Ленинградская правда» он публикует очерк, в котором есть такие строчки: «Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика не мыслима. Короче говоря, с поэзией дело обстоит преплачевно... Только поэзии не безразлично, сложится ли новый человек действительно или же только в фикции журналиста. Что она в него верит, видно из того, что она еще тлеет и теплится. Что она не довольствуется видимостью, ясно из того, что она издыхает» [14, с. 261–262].

Поразительно, но в этом же году в больнице больной туберкулезник Л.С. Выготский, приходя в себя после очередного приступа болезни, писал свой труд «О смысле психологического кризиса». Этот труд он заканчивает таким же пафосом: «Овладесть правдой о личности и самой личностью нельзя, пока само человечество не овладело правдой об обществе и самим обществом. ... “Прыжок из царства необходимости в царство свободы” неизбежно поставит на очередь вопрос об овладении нашим собственным существом, о подчинении его себе. В этом смысле прав Павлов, называя нашу науку последней наукой о самом человеке. Она действительно будет последней в исторический период человечества наукой или в предыстории человечества. Новое общество создаст нового человека. Когда говорят о переплавке человека, как о несомненной черте нового человечества и об искусственном создании нового биологического типа, то это будет единственный и первый вид в биологии, который создаст себя сам...» [7, т.1, с. 436].

Два великих современника мечтали о новой личности, которая возродится у одного через новую поэзию, у другого – через новую науку. Один верил в переплавку через поэзис, другой – через науку психологию.

Я не нашел свидетельств знакомства Пастернака и Выготского. Последний был знаком с Мандельштамом и вставлял в свои сочинения скрытые цитаты из поэта.

Но переключка между ними в большом времени очевидна. Она состоит в антропологическом скрытом контексте: новый поэзис рождает и новую структуру личности. И если поэзис гибнет, то причина этому – гибель личности. А вместо нее – мурло Шариковых.

Л.С. Выготский со своей стороны, будучи убежденным марксистом и социально ориентированным исследователем, верил в переплавку человека.

Пастернак пытался даже описать свои антропологические воззрения в специальной работе. В 1918–1922 годах он написал сборник этюдов «Quinta essentia (гуманистические этюды о человеке, искусстве, психологии и т.д.)». Правда, эти наброски он назвал потом «дребеденью». Но в 1926 году он посылает М. Цветаевой очерк «Несколько положений», на который я уже ссылался, и комментирует: «Перебирая старую дребедень, нашел в сборнике 22 года две странички, за которые стою горой... Записал в 1919 году. Но так как это идеи скорей неотделимые от меня, чем тяготеющие к читателю (губка и фонтан), то поворот головы и отведенность локтя чувствуется в форме выраженья, чем может быть ее и затрудняет» [16, с. 346].

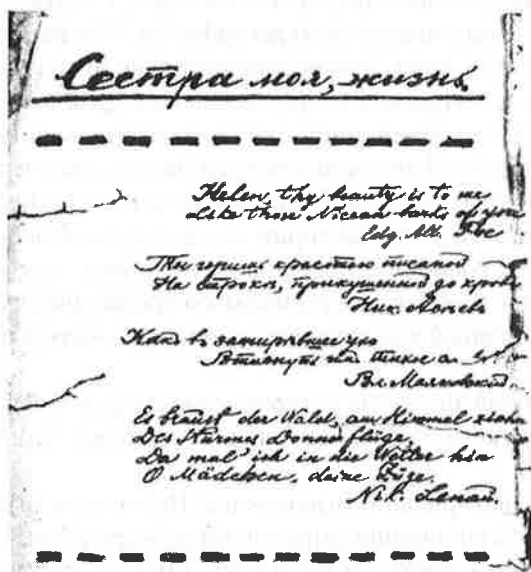
В переписке с поэтом он конечно акцентирует внимание на том, что он говорил о природе искусства (искусство как губка, вбирающая все богатство жизни).

Но собственно человек как открытая проблема всегда его занимал. Философ в нем оставался жить. И в конце жизни он дал специальный ответ на вопрос анкеты журнала *Magnum* в 1959 году – «Что такое человек?»:

«Человек – действующее лицо. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”...»

Человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом. Не будь других объяснений безусловной ценности отдельной личности, сказанного о символической сущности героизма и героя было бы достаточно, чтобы обосновать эту высшую ценность. Каждый человек, каждый в отдельности единствен и неповторим. Потому что весь мир заключен в его совести. Потому что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение.

Это знали греки, это понятно в Ветхом завете. Что означает чудо самопожертвования, рассказано в Новом завете.



Титульный лист рукописи «Сестра моя, жизнь» с четырьмя эпиграфами. 1919 г.

При первом взгляде на существо вашего вопроса я счел, что смогу по достоинству оценить Ницше и круг его идей. Но я вновь наткнулся на старое недоразумение. Его отрицание христианства само взято из Евангелия. Разве он не видит, из чего творит своего сверхчеловека? Таким слепым может быть только полный дилетант, дилетант во всем. Как удавалось все это понять бедному, менее начитанному и образованному Серену Киркегору?» [14, с. 292–293].

Вот интересные признания. В том числе и те, которые касаются круга чтения Пастернака. Он знал не только расцитированного, но не понятого долгое время Ницше, но и редкого по тем временам автора, но ставшего затем модным среди европейских интеллектуалов Киркегора. И ставит последнего выше⁵.

Кстати, именно эти два имени проделали серьезную работу по выстраиванию собственно антропологического дискурса в европейской мысли, что показал в своем «Фонаре Диогена» Хоружий [26].

Но все же в отличие от Выготского, который был больше философ и исследователь с развитой поэтической культурой, Пастернак – поэт. И он все описания и воззрения проверял на себе, на своем автопоэзисе. Яркий пример – «Высокая болезнь».

*Гошу – гости во всех мирах
Высокая болезнь.*

⁵ В словах Пастернака слышатся также и смыслы другого мыслителя – М.М. Бахтина, которого Пастернак возможно даже и знал. Но не важно. Они выросли из одного духовного поколения и дышали одним воздухом эпохи.

После лирического взрыва, после СМЖ, принятия мира Пастернак переживает высокую болезнь ломки – ломки привычек, стереотипов, мироощущений. Высокая болезнь – как стенограмма сердечного ритма поэта. Всей фактурой своей, сложной и витиеватой, и какой-то ломкой лексикой она показывает разбивание легкого пастернаковского строя стиха и рождение в нем какого-то эпического сильного посыла, направленности за горизонт и рождение другого существа. Главный мотив – болезнь преобразования, болезнь личности поэта, который теперь уже гость в этом мире.

На фоне поэтических ребусов, рассыпанных, как это обычно бывает у Пастернака («мы были музыкою чашек...» и др.), разворачивается главная тема – тема ухода старых песен и старых молодых поэтов. Ушло время Маяка, ушло время молодого Пастернака. Ушло время романтиков революции. С. Эйзенштейн снял «Броненосец Потемкин», Р. Якобсон уехал в Прагу, ОПОЯЗ закончился. Закончился футуризм. В. Хлебников умер. Маяк застрелился. 20-е годы заканчиваются во всех смыслах – и календарном, и личностном.

И тот самый февраль, от которого поэт когда-то захлебывался, уже другой:

*Обивкой театральных лож
Весной овладевала дрожь.
Февраль нищал и стал неряшлив.
Бывало, крякнет, кровь откашляв,
И сплюнет и пойдет тишком
Шептать теплушкам на ушко
Про то да се, про путь, про шпалы,
Про оттепель, про что попало...*

Уже не те слова, не те песни. Вместо стройной лирики – сумбурная речь «про то да се... про что попало». Но слова еще не найдены. Не помечены и не ухвачены смыслы, не простроены сюжеты. И потому смешение имен и смыслов.

*Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.
Уместно ль песню звать солом,
Усвоенный с трудом
Землей, бросавшейся от книг
На пики и на штык.
Благими намереньями вымощен ад.
Установился взгляд,
Что, если вымостить ими стихи, –
Простятся все грехи.
Все это режет слух тишины,
Вернувшейся с войны.*

Срыв на свободный стих, ломка ритма показывают ломку строя личности. Поэт не хочет писать также навзрыд и классикой, как ранее. Не хочется писать так же, как ранее в ситуации, когда «рождается троянский эпос».

И само начало «Болезни» – эпическое.

*Мелькает движущийся ребус,
Идет осада, идут дни,
Проходят месяцы и лета.*

*В один прекрасный день пикеты,
Сбиваясь с ног от беготни,
Приносят весть: сдается крепость.
Не верят, верят, жгут огни,
Взрывают своды, ищут входа,
Выходят, входят, – идут дни,
Проходят месяцы и годы.
Проходят годы – все – в тени.
Рождается троянский эпос.
Не верят, верят, жгут огни,
Нетерпеливо ждут развода,
Слабеют, слепнут – идут дни,
И в крепости крошатся своды.*

В «Высокой болезни» и далее более развернуто в «Лейтенанте Шмидте» и поэме «Девятьсот пятый год», именно в больших формах, Пастернак пытался через призму рассказа о революции (о чем как раз в поэмах меньше всего) увидеть не социально-классовый, не политический смысл и содержание, а смысл личностного надлома и попытки преобразования, метаморфоз поэта – свидетеля событий. Сквозь толщину классовых баталий поэт высматривает рождение нового человека в себе.

Задача не из простых – пытаться увидеть и зафиксировать через социальные катаклизмы их антропологию – человеческую взвесь, человеческую юдоль. И эта работа должна была быть осуществлена сутобо поэтическими средствами. Шершавый язык плаката Маяка не годился. «Дыр-бул-щыл, убишур...» тоже, слишком невразумительно. Не получался рисунок личности, не рисовался автопортрет.

Нужен был не новояз. Нужен был тот же классический стих, утопленный в корневую языковую глубину, но нагруженный новыми темами и пропущенный через сердце поэта-свидетеля, тонкого наблюдателя. Должен быть при такой работе и такой задаче ясный и строгий строй. Именно потому «Высокая болезнь» написана хоть и ломким, но ямбом. Пастернак мог свихнуться в сумбур поэтического ритма. Но ямбом о поэтической и личностной ломке писать – еще более контрастно и адекватно.

В этом плане Пастернак действует более смело, даже нахально и дерзко в поэзии, чем в жизни.

Например, в «Высокой болезни» при описании вождя он настолько ярк и необычен, что в строчках сквозит почти явная карикатура. Гротеск и пафос в своей смеси создают мистический образ вождя, радикально отличного от плакатного образа у Маяка. И это в 1928 году!

Хотя сознательно карикатуру он не собирался писать, как это сознательно потом сделал Мандельштам в 1933 году. Но все же.

*Он был как выпад на рапире.
Гонясь за высказанным вслед,
Он гнул свое, пиджак топья
И няля передки штиблет.
Слова могли быть о мазуте,
Но корпуса его изгиб
Дышал полетом голой сути,
Прорвавшей глупый слой лузги.
И эта голая картавость
Отчитывалась вслух во всем,*

*Что кровью былей начерталось:
Он был их звуковым лицом.
Когда он обращался к фактам,
То знал, что, полоща им рот
Его голосовым экстрактом,
Сквозь них история орет.
И вот, хоть и без панибратства,
Но и вольней, чем перед кем,
Всегда готовый к ней придраться,
Лишь с ней он был накоротке.
Столений завистью завистлив,
Ревнив их ревностью одной,
Он управлял теченьем мыслей
И только потому – страной...*

Высокий штиль описания сразу упирается, спотыкается на метафоры и образы («пиджак топыря», «пяля передки штиблет», «голая картовость», полоскание рта экстрактом фактов и проч.). И уже не великий вождь революции, не реальный герой, а какой-то странный персонаж стоит на трибуне.

Отсутствие у него намерения писать героический портрет показывают последние строки, которые были вырезаны из изданий его сборников 30-х годов:

*Я думал о происхожденьи
Века связующих тягот.
Предвестьем льгот приходит гений
И гнетом мстит за свой уход.*

Это мелко сказанное пророчество не было гневным отсылком и печатью. Оно было сказано так, как это и делал Пастернак: как свидетельство летописца, который описывает все, что видит: вот свадьба великого князя, а вот он отправляется в поход, а вот смерды взбунтовались, а вот неурожай в этом году, а вот пожар случился, а вот еще что-то... И так идут годы, идут дни...

*Проходят месяцы и годы.
Проходят годы – все – в тени.
Рождается троянский эпос...*

В поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенанте Шмидте» Пастернак продолжает эту тему – тему жизни и смерти частного лица в годину испытаний. Это вообще-то сильно по-пушкински. А.С. Пушкин в «Капитанской дочке» именно это и описывал – как выжить и сохранить честь и достоинство частного лица в ситуации бессмысленного кровавого бунта. И у Пастернака – как сохранить честь и достоинство, когда и за белых нельзя, и за красных нельзя, а уходить во фронду власти – тоже тупик. Поэзия заключается не во фрондерстве. Он в «Лейтенанте» это фактически и показывает – страсть восстания и одновременно его бессмысленность на фоне ритма истории.

Он и отвечает Марине: эта вещь про конфликт и гибель интеллигента, который стал жертвой и заложником революции: «превращение человека в героя в деле, в которое он не верит, надлом и гибель».

Опять тот самый спор с Мариной: сжигать себя в истории или сохранять себя, чтобы быть свидетелем истории? Ее страстное и горькое обвинение пригвождает: он хранит себя для поэзии, боясь растратиться и боясь сжечь себя в жизненной страсти (Рильке бы ко мне со смертного одра приехал – последний раз любить!) [12, с. 559].

Ну что такого по содержанию он рассказал в «Лейтенанте»? Это, разумеется, не нарратив, не рассказ про что-то. Что мы узнаем про восстание на крейсере «Очаков» из поэмы? Вся поэма – разнообразный по ритмике и стилистике сбивчивый строй, который просто показывает своей ритмикой абсурд и нелепость всего восстания и главное – сумбур в душе главного героя. Это восстание – как некий всплеск энергии, как признание в любви, которое пережил лейтенант Шмидт в своей личной жизни. Пишет признание в письме – и также участвует в восстании. Как выстрел! И ничего при этом не понятно, что происходит.

И что при этом можно было понять в 1927 году про это восстание? Что вообще могли понять большевистские цензоры в этой поэме, весьма сумбурной, как само восстание? Никакой идеологии, текст сложен, сбивчив, темен, нагружен метафорами.

Но есть замечательные куски, когда Пастернак возвращается к классическому метру и его высказывания становятся ясными, содержательными и глубокими. Например, в части третьей во второй главе. Пять строф. Каждая строфа написана семистопным ямбом.

...

*Но что пред забастовкою почтово-телеграфной
Все тренья и неловкости во встрече двух сердец!
Теперь хоть бейся об стену в борьбе с судьбой неравной,
Дознаться, где он, собственно, нет ни малейших средств.
До Ромен не доехать ей. Не скрыться от мороки.
Беглянка видит нехотя: забвенья нет в езде,
И, пешую иль бешено катящую, с дороги
Ее вернут депешей к ее дурной звезде.*

*Тогда начнутся поиски, и происки, и слезу,
И двери тюрем вскроются, и, вдоволь. Очернив,
Сойдутся поспорившей объятья пьяной прозы,
И смерть скользнет по повести, как оттиск пятерни,
И будет день посредственный, и разговор в передней,
И обморок, и шествие по лестнице витой,
И тонущий в периодах, как камень, миг последний,
И жажда что-то выудить из прорвы прожитой.*

В итоге заканчивается все высокой трагедией. Конфликт между абсурдом восстания и бунтарства и любовью в женщине заканчивается одним – чтением обвинительного акта, которое как-то все обесмысливает. И все это – на фоне вешней капли...

*Чтенье, несмотря на то, что рано
Или поздно, сами, будет день,
Сядут там же за грехи тирана
В грязных клочьях поседлых пасм.
Будет так же ветрен день весенний,
Будет страшно стать живой мишенью,
Будут высшие соображенья
И капли вешней дребедень.
Будут хватки астмы. Будет чтенье,
Чтенье, чтенье без конца и пауз.*

Эти высшие соображенья на фоне дребедени вешней капли...

Как будто Пастернак сидит в зале суда. Судья зачитывает приговор. Риторика приговора выпрєнная, возвышенная. А за окном – вєшняя капель... Трень-брєнь... Конфликт темы и формы. Но что характерно для Пастернака – конфликт разрешается не взрывом уже, как в начале, а в каком-то смиренном уходе, все выше и выше. В молчании, в многоточии.

Тем самым формируется внутренне конфликтный тренд в его поэзии. Начав с надрывного лирического строя («Февраль, достать чернил и плакать...»), в котором он через силу управляет стихией воображения и страсти, затем все более управляет стихией стиха, переходит на формат поэм, помещая туда переживания героя, затем кризис середины 30-х, переход на эпический строй, и затем роман «Доктор Живаго» как прозаическая поэма.

Про эти стихи

*На тротуаре, а не в саду,
С стилоном в сапоге, в пальто
Зимом, отворот пальто
И дал гитлеру сирень устал*

*Зажгли сердце, сердце
Св. поклонясь, раба и зина
Кл. карнизом, прелюди гитары
Удалости, гитары и залов.*

*Полонезом, пилею, Боженов
И расчленился, денек,
Проблещит, милое, гитара,
Что мн. и милое, наболел*

*Трурал, не жалею, бужет, милое,
Воню, камила, зелье, милое.
Воню, воню, воню, воню, воню,
Ужасу – светил, давил, не шло.*

*В кашне, садом, заслонил,
Своя, дорый, клин, доктор,
Каше, милое, у милое,
Полонезом, милое, на дора?*

*Кто, гитара, в саду, в саду,
Кл. гитара, в саду, в саду,
Каше, в саду, в саду, в саду,
Полонезом, милое, на дора?*

*Полонезом, милое, на дора,
Каше, в саду, в саду, в саду,
Каше, в саду, в саду, в саду,
Каше, в саду, в саду, в саду.*

Автограф стихотворения «Про эти стихи».
1919 г.

И при этом стремлении от лирики к эпосу он сохраняет это центростремительное движение к себе, собирая энергетику мира в себе, переводя ее через себя и воплощая в поэтической форме. Поэт становится этаким органом, тепловой машиной, преобразующей энергию мира, страсти жизни в строй стиха.

Кстати, Иосиф Бродский в одном из своих интервью, сравнивая всю великую четверку, говорил, что Пастернак – поэт центростремительного действия: «Пастернак – поэт микрокосма... Пафос его микрокосм – величие любви, величие подробностей и т.д. Его строфы – это микрокосмос, и в этом смысле, как мне кажется, он обычный еврей... Но как поэт он чрезвычайно интересен. Говорю это скорее в английском, нежели русском, смысле. Как ремесленник, он жутко интересен. Просто захватывающ. То, что он делает внутри строфы, то, что происходит внутри строфы у Пастернака, мне жутко интересно с профессиональной точки зрения. Но тем не менее... Мне не нравится его вектор. Пастернак – поэт центростре-

мительный, а не центробежный. В то время как эти трое были поэтами центробежными. В этом их основное различие. Я люблю Мандельштама за его радиальное мироощущение, за движение по радиусу от центра. Это жутко интересно на уровне мышления, даже не мышления, а акустики. Он делает не жест – это направление, по которому и стремится его мысль, это такой забег...» [10, с. 569].

Далее как многое у Бродского в его интервью жутко интересно и парадоксально. Но мне пока важно вот это сравнение – Пастернак, в отличие от центробежного вектора Мандельштама, обозначает в своей энергетике поэзиса центростремительный вектор, вбирая в себя всю энергию, вовлекая внешний мир в свой микрокосм. А Мандельштам выходит из себя, выводит по дуге энергетику центробежного поэтического действия вовне.

Я бы все же развернул эту метафору и переописал ее на языке работы тепловой машины. Поэт в человеке становится у Пастернака неким органом, через который переводится огромное количество жизненной энергии, преобразующейся в поэтические формы. Почему его роман не удался? Потому что перестал работать этот орган и Пастернак решил говорить со временем и о времени напрямую, без процесса преобразования. И язык стал ему за это мстить.

В этом плане центростремительность как направленность энергетики вовнутрь поэта вполне объяснима. А затем запускается центробежный процесс выливания уже преобразованной энергии формы вовне и воплощение ее в поэтическую форму.

Перерисуем рисунки, которые мы привели в начале нашего очерка. Структура личности поэта и структура поэзиса переплавляются в единый органон (рис. 3).



Рис. 3. Акт преобразования

Если быть еще более детальным, не все так просто. Если в первые периоды своего творчества Пастернака действительно можно назвать поэтом центростремительной силы, то затем, начиная с поэм («Высокая болезнь», «Лейтенант Шмидт») он становится поэтом центробежной силы⁶.

Ведь все, что происходит, все равно происходит «на фоне Пушкина». Судите сами. Вот как начинается поэма «Девятьсот пятый год».

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

⁶ В 1926 году он пишет своей корреспондентке Р. Ломоносовой: «Я человек несвободный, нештатский. Я – частица государства, солдат немногочисленной армии, состоящей из трех или четырех, во всяком случае, не больше десяти действительных невымышленных лиц и тысячи призраков, туманностей и притязаний. Я нехотя и без своего ведома должен был повторить диверсию всего этого войска в сторону букваря, всеобщей грамотности и поклонения святым общим местам. Может быть, я заблуждаюсь, считая, что это паломничество совершенно и каждый опять предоставлен своей звезде, судьбе и своим предназначениям. ...отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг: в интимизации, – когда-то: мира и теперь: истории; в ассимиляции собирательной, сыпучей бесконечности – себе» [15, с. 420].

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

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

*Ты из сумерек, социалистка,
Секла свет, как из груди огнив.
Ты рыдала, лицом василиска
Озарив нас и оледенив.*

*Отвлеченная грохотом стрельбищ,
Оживающих там, вдалеке,
Ты огни в отчужденьи колеблешь,
Точно улицу вертишь в руке.*

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

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

...

Собственно на этом фоне потом идет рассказ о революции, точнее о революционности как состоянии в душе, о смуте и смутности. И все в принципе понятно.

*В нашу прозу с ее безобразьем
С октября забредает зима...*

Поэтическая контраверза: Марина Цветаева

Марина Цветаева в 1933 году пишет в своем известном очерке «Поэты с историей и поэты без истории»: «Борис Пастернак – поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменил. Пастернак был сотворен не на седьмой день..., а раньше, когда создавалась природа».

То есть Пастернак по ее логике как бы совсем без истории. В нем поэт уже был, уже жил. Он взял и проявился. Радикальное суждение. Цветаевское.

А вот, что пишет Ахматова (в 1940 году, в записи Л.К. Чуковской): Дело в том, что стихи Пастернака написаны еще до шестого дня, когда Бог создал человека. Вы заметили – в стихах у него нет человека? [4, с. 92].

В этих замечаниях двух радикально разных поэтов сходство – поэт Пастернак уже создан и пишет он о мире, о бытии дочеловеческом. И в его поэзии нет человека.

Давайте тогда договорим. О мире этом и пишет, извергаясь стихией поэзиса главный человек – поэт Пастернак. Которого интересует больше как раз этот мир, которому он, поэт, распахнут.

И метаморфоз поэзиса Пастернака так и происходил: распахнутый миру до человека поэт все более двигался от мира к человеку. Но тайна сокрыта не в теме и ремее. А в методе! Что при этом происходило с поэзисом? С поэтом?

Больше применим тезис Марины как раз к Маяку, который уже был почти готовым поэтом. То есть готовым к конкретной работе, к конкретному заданию. Одаренность Маяка была тут же в одночасье использована молохом революции. И он быстро сгорел. Быстро дошел до своего потолка. Не переживая радикального метаморфоза⁷. Ахматова триумфально дебютировала и так и осталась самой собой. Держала и несла свой образ, уже слепленный в юности. Пастернак же всякий раз готовил не только новые темы, но и новые способы работы, всякий раз искал, пробовал новые «темы и вариации», всякий раз, будучи не удовлетворенный найденным.



На похоронах В. Маяковского.
15 апреля 1930 г.

И здесь мы находим ответы на упреки в его якобы эгоцентризме и увлечении собой. Д. Быков пишет, что Пастернак – едва ли не единственный поэт в русской литературе, который бы до такой степени прятал или растворял свое лирическое «я» [4, с. 99].

Опять же читаем у Цветаевой: «Лирическое “я”, которое есть самоцель всех лириков – у Пастернака служит его природному (морскому, степному, небесному, горному) “я” – всем бесчисленным “я” природы... Последнее “я” Пастернака – не личное, не людское, это – кровь червя, соль волны».

Но откуда тогда все эти разговоры об индивидуализме Пастернака? Как возможно такое сочетание – полного растворения в мире, отказа от своего я и гордого индивидуализма поэта-импровизатора?

Д. Быков замечает: для жизнепрятия, для слияния с миром в XX веке нужно не меньше, а может и больше мужества, чем для противостояния [4, с. 101].

Наверное, в этом и сокрыта тайна выполнения его поэтического задания.

У Марины органика ее автопоэзиса строилась на неприятии мира, отталкивании от него и вся энергетика поэзиса кормилась от этого отталкивания⁸. Она иссыкла, когда Марина приехала в Союз. Исчезла онтологическая тяга. В этом трагизм участи поэта как органа бытия. Этот орган портится, ломается, рушится.

У Пастернака получилось наоборот. Именно на прятии мира формировался он как орган бытия. Стремление обречь эту неумную стихию поэзиса, которое лилось из него, нечеловеческое усилие преобразовать эту стихию, чтобы она тебя не разнесла

⁷ В «Охранной грамоте» Пастернак это тоже фиксирует: «Он в большей степени, чем остальные люди, был весь в явленьи... За его манерою держаться чудилось нечто подобное решенью, когда оно приведено в исполнение и следствия его уже не подлежат отмене. Таким решеньем была его гениальность, встреча с которой когда-то так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим предписаньем, воплощенью которого он отдал всего себя без жалости и колебанья» [14, с. 99–100]. Маяк встретился со своей гениальностью и понял, что он гений и поставил точку. Главная черта Маяка – окончательность. Он был весь в настоящем, в состоявшейся стихии, отражением того, что произошло, законченным. Он не деградировал. Он просто достиг своего предела. А значит должен был погибнуть. То есть уйти. Пастернак же весь в возможности, в отказе от определенности, его поэзис текуч, зыбок и неустойчив.

⁸ Марина в письме к нему в 1926 году: «Наша основная разница. Ты очень добр. Я – нет. – Я – пламень и камень. Сущь – вот моя основа, всегда, в любви и вражде... Еще одна разница между нами: у тебя есть объективный (для всех) словарь, у меня его нет [12, с. 184].

в ключья, стремление выдержать, вытерпеть, отдаться провидению, принять и испить эту чашу полностью и тем самым действительно стать голосом мира, гласом бытия.

*Но продуман распорядок действий
И не отвертим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.*

Я бы называл это позицией Гамлета. И Пастернак попал в ситуацию Гамлета, не только потому, что он переводил трагедии Шекспира. А потому что позиция Гамлета вроде бы наиболее близка Пастернаку как поэту: стремление постигнуть несмотря на энергию мести тайну того, что произошло. Причину, почему век вывихнут и что происходит с человеком в этой ситуации, когда и быть нельзя, и не быть нельзя.



Б. Пастернак

1927 год

В своем письме Марине 11 июля 1926 года он признается в серьезных вещах. Делает нечто вроде собственного психоанализа: «У меня есть какие-то болезненные особенности, парализованные только безвоьем. Они целиком подведомственны Фрейду, говорю для краткости, для указания их разряда. Все слабые стороны чувствительности, одновременно и христианской, и просто-напросто животной, изъязвлены и подняты во мне до бреда, до сердечного потрясения. Жизнь, как она у меня сложилась, противоречит моим внутренним пружинам. Я это помню и знаю всегда и в нормальных условиях всегда этому противоречью радуюсь. В одиночестве я остаюсь с одними этими пружинами. Если бы я уступил их действию, меня бы разнесло на первом же повороте. Но нет человека, которого, при таком заряде, останавливало бы благоразумье. И я не исключенье. Но поддайся я действию этих сил, как тотчас же и навеки мне пришлось бы расстаться со всем дорогим, с чем я разделил свою жизнь, со всеми

людьми моей судьбы. Чтобы далеко не ходить, скажу просто: после такой раскатки я бы уже не считал возможным взглянуть в лицо своему сыну. Вот это-то и останавливает меня, ужас этой навсегда нависающей ночи» [12, с. 257].

Я далек от желания устраивать психоанализ личности поэта, но это признание принципиально. Его органика была настолько чувствительна к переживанию мира, что у него была иная, радикально другая задача: не открываться миру, не оттачивать глаз, не отделять свой инструмент. Он был настолько устремлен к миру, одержим им, что ему необходимо было наоборот усмирять свою устремленность к нему, иначе его бы разнесло в ключья. И тогда наступила бы ночь помутнения.

Но при этом подобная работа постоянно откладывалась. Работа души, работа по ремонту душевному. В одном из писем жене в 1926 году он пишет: «Когда-нибудь каждый из нас осядет и рухнет. Я же именно так: ни от молнии, ни от пожара, ни от потрясения. Не от внешних, не от мировых причин. Но по своей собственной вине. По вине запущенья, вопившего годами о ремонте, о вскрытии рам, об обновленьи. По той причине, что вопль этот постоянно подавлялся».

Вот это встречное движение, в котором сталкиваются разрывающая тебя страсть и душевная работа по ремонту личности и рождает новое существо. Это очень похоже на то, что пытался делать над собой Гамлет.

Если вспоминать опять сравнение с Маяком, который каменно целен и выбирает стратегию самоубийства и на энергии самоубийства строит поэзис, то Пастернак выбирает стратегию преобразования, поиска и перехода в новое качество, которая (стратегия) и воспринимается его собратьями как предательство.

Потому творчество Маяка мне трудно рассматривать через призму проблематики автопоэзиса. Он как каменный истукан. Он себя изваял и влюбился в собственное каменное подобие. С ним поэтому можно делать только одно – либо на пьедестал, либо молотком разбить вдребезги...

Потому в поэзисе Пастернака – богатство лексики, взятой из нутра мира, природы, языка. Он любил выковыривать «изюм певучестей» из глубин языковой среды, благодаря чему и возможен автопоэзис, она и дает смазку, топливо для поэтического действия. Этой смазки не было у Маяка. Последний это понимал: «Вы любите молнию в небе, а я – в электрическом утюге».

Вернемся к Марине. Да, они очень похожи в своем служении. В рыцарском отношении к поэзии. Они нуждались друг в друге. Нуждались в большом разговоре о главном. Нуждались в духовном собеседнике. Но эта тяга – как тяга двух разных полюсов.

Марина – вся в кристальных, четких определениях. Пастернак избегает окончательных определений, прячется в переплетениях кружевных метафор. Окончателность высказывания означает точку, конец. В его нарративе – обилие описаний, характеристик, витиеватых сравнений и избегание окончательных выводов и определений. Но в своем прятии жизни он также как Марина пределен и точен. А Марина точна в своем неприятии этого мира. Пастернак для нее становится таким же природным явлением, которое меняется и становится другим.

Но может ли зима быть предателем по отношению к лету? Разумеется, нет.

Марина в своем радикализме пленяет его, присваивает его себе (свой образ о нем). Пастернак сопротивляется, как сопротивляется природное явление. Как можно укротить дождь? Он просто идет. Он сохраняет себя, свое существо ради того, чтобы идти. Дождь пребывает в себе. Но для Марины это равносильно предательству. Борис



не способен на буйство, на поступок, он хранит себя ради будущего. На что Пастернак и отвечает в 1934 году: она прекрасный поэт. Но я не знал, что она такая дурра! Прямо черт в юбке!

Поэтому в 1935 году встретились в Париже уже разные люди. И он сбежал (за папиросами!).

Марина – рыцарь ордена, богоборец, Борис – смиренный служитель, самодисциплина, монастырское послушание.

Но главное – он пережил метаморфоз. Он в 1935 году радикально другой, не тот, который прочитал «Поэму конца» в 1926 году.

Есть служба-смирение и есть служение-рыцарство. Радикализм Марины становится для него тоталитарным и агрессивным. Она требовала полной отдачи и присвоения. Что ему претило.

Они разошлись не в поэзии. Они разошлись в онтологии, в мировоззренческом плане, в жизненных стратегиях.

В Чистополе. 20 июня 1943 г.
Фото В. Авдеева

Получается, благодаря своей жизненной стратегии Пастернак в плане личностной структуры более гибок и живуч, более пластичен, чем Марина или Маяк. Маяк сделал себя быстро, окаменел и разбился. Марина себя лепила резкими движениями. Но далее пошла ломка, нежели преобразование. Не приняла метаморфоза и поиска Бориса. Поэзис из нее ушел. Приехав в Союз, она окаменела и погибла.

Он же мог переродиться через тяжелые кризисы и ценой многих потерь – близких, друзей, жен, и становиться другим. Наверное, потому, что онтологический движитель кроется не в человеке-индивиде, а вовне, в связке человека и мира, через размыкание к миру.

В итоге он признавался, что виноват перед ней. Уже после смерти Марины в Чистополе в 1941 году он признавался собеседнику в том, что он тоже виноват в ее гибели: «Я. И мы все. Я и другие. Я и Асеев, и Федин, и Фадеев. Полные благих намерений, мы ничего не сделали, утешая себя тем, что были беспомощны. О, это иногда бывает так удобно – чувствовать себя беспомощным. Государство и мы! Оно может все, а мы ничего. В который раз мы согласились, что беспомощны, и пошли обедать. Большинству из нас это не испортило даже аппетита... Когда-нибудь я напишу о ней, я уже начал. Но я сдерживаю себя, чтобы накопить силу, достойную темы, то есть ее, Марины... О ней надо говорить с тугой силой выраженья...» [4, с. 624. См. также у Е. Пастернака, 16, с. 556].

Да. Наш брат сердцевед и душелюб предпочитает выискивать и вылуцивать мелочи и детали из жизни поэтов и философов, находить какие-то неприглядные подробности и как бы подтверждать их мелочность и слабость. Ахматова в свое время отмечала (говоря о жизни Мандельштама): «почему мемуаристы известного склада... так бережно и любовно собирают и хранят любые сплетни, вздор, главным образом, обывательскую точку зрения на поэта, а не склоняют голову перед таким огромным и ни с чем не сравнимым событием, как явление поэта, первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут?» [4, с. 171].

Все эти мемуаристы хотят, чтобы поэт был слаб. В чем-то мелок, чтобы он спотыкался и падал.

Но это не вполне точно. Драматизм и глубина проблемы здесь как раз и кроется в том, что да, есть ранимое слабое существо, смертное и совершающее ошибки. Но в нем, этом смертном и слабом, рождается поэт как особое существо, с помощью автопоэзиса совершающее иные действия. Бессмертные творения. Литературная сволочь на них не способна. Потому она и поносила Мандельштама и Пастернака. С одной стороны, Мандельштам просил у власти подаяния, но в поэзии в отношении требовательности к себе был безупречен.

Мандельштам говорил – я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых. Это было в 1937 году. Он подтверждает свою неуязвимость: «Они ничего не могут поделать со мной как с поэтом, они кусают меня за переводческую ляжку...» [11, с. 205].

Поэт и царь

Бывают в жизни эпизоды, которые тестируют человека, просвечивают его насквозь как томограф. Проявляют его и поверяют.

У Пастернака это был известный разговор со Сталиным 13 июня 1934 года. Но дело не просто в том, что это был разговор поэта с вождем. Это разговор-тест. Он равносильен великим творениям поэта, он выступает как такое же поэтическое высказывание, проявляющее позицию поэта.

Истинного и детального содержания разговора никто не знает. Разговор разошелся в десятках версий. Сам поэт его пересказывал по-разному и по памяти. Письменной

записи не сделал. Разговор много раз пересказывался по принципу глухого телефона. Но ключевые реплики сохранились в памяти культуры.

Д. Быков при этом отмечает: Пастернак избрал единственно правильную стратегию – не поддаваться на прямые вопросы, уходить от прямых ответов, переводить разговор на другие темы. В итоге Мандельштам был спасен, точнее его жизнь была продлена, а Пастернак оказался не в проигрыше.

Восстановим весь разговор (см. также у А.А. Ахматовой [3, с. 167–168], Н.Я. Мандельштам [11, с. 170–172], Д. Быкова, [4, с. 498–501]).

Звонок.

Голос: С Вами будет говорить товарищ Сталин.

Пастернак: бросьте дурака валять! – бросил трубку.

Снова звонок: С Вами будет говорить Сталин. Если не верите, перезвоните по телефону (диктует номер).

Пастернак набрал номер.

Сталин: Говорит Сталин.

Пастернак: Здравствуйте, Иосиф Виссарионович.

Сталин: Дело Мандельштама пересмотрено и результат по нему будет благоприятен. Скажите, Мандельштам Ваш друг?

Пастернак: Поэты редко дружат. Они ревнуют друг друга, как красавицы. Мы с ним идем разными путями.

Сталин: Мы, большевики, не отрекаемся от своих друзей.

Пастернак: Все это гораздо сложнее. Мы просто разные...

Сталин: Почему Вы не обратились ко мне или в писательские организации? Если бы мой друг попал в беду, я бы на стену лез, чтобы ему помочь.

Пастернак: Если бы я не хлопотал, Вы бы, вероятно, ничего не узнали, а писательские организации не занимаются этим с 1927 года.

Сталин: Но он мастер? Мастер?

Пастернак: Дело не в этом.

Сталин: А в чем?

Пастернак: Ах, что мы все о Мандельштаме! Мне так давно надо с Вами поговорить...

Сталин: О чем?

Пастернак: О жизни и смерти ...

Сталин повесил трубку.

Пастернак многим рассказывал про этот разговор. Рассказал и Надежде Яковлевне. Она тогда же пересказала его Мандельштаму. Тот был доволен: «Он совершенно прав, что дело не в мастерстве... Почему Сталин так боится мастерства? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем нахамить.. А стишки, верно, произвели впечатление, если он так раструбил про пересмотр» [11, с. 173].

Что характерно – Осип относится к тем злополучным стихам как к «стишкам». Мол, хе-хе, произвели впечатление стишки-то, ты смотри-ка. Но вообще-то не шедевр, я еще лучше напишу, эка, невидаль.

А Пастернак относится серьезно к разговору. Как к чему-то судьбоносному. Пытался вождя перевести на разговор о вечном, о жизни и смерти. Сохранил свою позицию. И разговаривал с вождем на равных. Не юлил, не торговался. Пытался сказать, что дело не в Мандельштаме или Пастернаке как конкретных персонах. Давайте о жизни и смерти...

О чем Вы, Борис Леонидович? С кем?

Его Гамлет

Работа над Шекспиром шла долгое время. Она совпала с Большим террором. Перевод «Гамлета» ему заказал Мейерхольд, мечтавший всю жизнь его поставить самостоятельно, еще со времен совместной постановки «Гамлета» Г. Крэгом и Станиславским в 1911–1913 годах. Сразу на третий день после закрытия ГосТИМа в 1938 году 10 января Пастернак пришел к Мейерхольду. Они договорились.

«Гамлет» – не просто перевод. Это полноценное произведение самого Пастернака. Первый вариант перевода поэт уничтожил. Второй он записал в 1939 году весной. Мейерхольд к тому времени уже сгинул в ГУЛАГе. Зарезали его жену Зинаиду Райх. А «Гамлет» не оставляет поэта в покое. В июне 1940 года перевод Гамлета опубликован в «Молодой гвардии».

В ноябре 1939 года его перевод захотел послушать В.И. Немирович-Данченко, который стал репетировать «Гамлета» в переводе А. Радловой. В итоге Немирович сделал выбор в пользу перевода Пастернака. Но в 1943 году Немирович умер, репетиции продолжались с перерывами до 1945 года, когда по устному распоряжению самого Сталина его окончательно запретили.



1956 год. Фото А. Лесса

Трагизм ситуации принца Гамлета был близок Пастернаку. Война по странному стечению обстоятельств вернула людей к нормальному человеческому существованию. Как чистка от скверны, от всего лживого и наносного. Катастрофа – она же и спасение. Именно трагизм войны вернул его самого к жизни. После войны он стал другим. Это совпало с переводом «Гамлета». Трагедия есть норма. Возвращение к ней так же естественно.

Шекспир его излечивал. Переводы становились своеобразной терапией. Написание и чтение трагедий возвращало его к жизни, преображало его. В 1940 году он пишет сестре Ольге Фрейденберг: «На днях я сдал перевод. Ставить его на правах первой постановки будут в Художественном театре. Я до последнего дня не верил, что театру это разрешат. Ставить будет Немирович-Данченко, 84-летний *viveur* (прожигатель жизни, фр. – С.С.) в

гетрах, со стриженной бородой, без единой морщинки. Перевод не заслуга, даже если он хорош. «*C'est pas grand-chose*» (Не велико дело, фр.). Но каким счастьем и спасеньем была работа над ним! Впрочем, что убеждать тебя: это ты писала об «Укрощеньи...». Высшее, ни с чем не сравнимое наслажденье читать вслух без купюр хотя бы половину. Три часа чувствуешь себя в высшем смысле человеком: чем-то небессловесным, независимым, горячим, три часа находишься в сферах, знакомых по рождению и первой половине жизни, а потом в изнеможеньи от потраченной энергии падаешь неведомо куда, возвращаешься к действительности...» [16, с. 166].

Он также пишет отцу в феврале 1940 года: «Для меня этот труд был совершенным спасеньем от многих вещей, особенно от маминой смерти...» [15, с. 543].

Быть свидетелем – в том числе и зарабатывать переводами. Чтобы добывать деньги на жизнь, чтобы потом написать свой главный труд, хранить себя, терпеть. Он так усердно занимался переводами, писанием (ему действительно, в отличие от Мандельштама, нужен был стол, он много занимался зарботками, исписал тысячи

страниц), что заработал плесцит, воспаление плечевого нерва, не мог писать правой рукой. Также заработал конъюнктивит, воспаление глаз. Не мог вообще ни писать, ни смотреть. В итоге он научился писать и левой рукой.

Во время войны и при переводах Шекспира произошло преобразование и окончательный уход в метафизический горизонт. За рамки любого официоза, придворного порядка, литературной братии. Он пишет Надежде Яковлевне в 1945 году: «Связи мои с некоторыми людьми на фронте, в залах, в каких-то глухих углах и в особенности на Западе оказались многочисленнее, прямее и проще, чем я мог предполагать даже в самых смелых мечтаниях. От моего бывшего миролюбия и компанейства ничего не осталось. Не только никаких Тихоновых и большинства Союза нет для меня, и я их отрицаю, но я не упускаю случая открыто и публично об этом заявлять. И они, разумеется, правы, что в долгу передо мной не остаются. Конечно, это соотношение сил неравное, но судьба моя определилась, и у меня нет выбора» [4, с. 651].

Главное, Пастернак делает то, что и должен делать поэт. В 1946 году (!), после войны, когда режим начинает все стремительнее разлагаться и сходиться с ума, когда народ-победитель вновь загоняют в новый ГУЛАГ – в это время Пастернак пишет роман, пишет цикл стихов Юрия Живаго, в котором изображен иной мир, в который выпадаешь из этого совкового мира – за пределы, точнее, возвращаешься в тот мир, который забыт, который уничтожается, который расстреливается и в который вновь поэт впадает «как в ересь, в неслышанную простоту».

Тот самый сделанный выбор явно звучит в его «Гамлете».

Гул затих, я вышел на подмостки.

Прислонясь к дверному косяку,

Я ловлю в далеком отголоске,

Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи

Тысячью биноклей на оси.

Если только можно, Авва Отче,

Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый

И играть согласен эту роль.

Но сейчас идет другая драма

И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,

И не отворотим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти.

1946

Потом будет сборник «Когда разгуляется». Здесь поэт отказывается и от библейской тематики. Говорит напрямую, без литературных посредников. Эта прямота иногда выходит боком. Поэт впадает в излишнее морализаторство:

Быть знаменитым некрасиво.

Не это поднимает ввысь.

Не надо заводить архива,

Над рукописями трястись...

Но есть и такие стихи, которые отражают собственно смысл душевной работы.

Душа моя, печальница
 О всех в кругу моем,
 Ты стала усыпальницей
 Замученных живьем.
 Тела их бальзамируя,
 Им посвящая стих,
 Рыдающею лирою
 Оплакивая их,
 Ты в наше время шкурное
 За совесть и за страх
 Стоишь могильной урной,
 Покоющей их прах.
 Их муки совокупные
 Тебя склонили ниц.
 Ты пахнешь пылью трупною
 Мертвецких и гробниц.
 Душа моя, скудельница,
 Все виденное здесь,
 Перемолов, как мельница,
 Ты превратила в смесь.
 И дальше перемалывай
 Все бывшее со мной,
 Как сорок лет без малого,
 В погостный перегоний.

1956

Но при этом трагизм жизни поэта происходил на фоне реального трагизма, который испытала его сестра Ольга Фрейденберг. Она – его главная, пожалуй, собеседница. До конца жизни понимавшая и принимавшая его такого как есть. Без оценок. Хотя и с обидой. Марину возмущала его юродивость. Фрейденберг в тяжелые годы блокады Ленинграда и после пыталась от него получить душевную поддержку. А он ей пишет о пейзажах из Чистополя. Она ему пишет о том, что она упала, выходя из трамвая, разбила лоб до кости. А он ей пишет о том, каков воздух в Чистополе и шлет ей перевод Гамлета [4, с. 46–48].

Его реакция странная. Реакция, человека, для которого на фоне жизни и смерти уже ничто не значимо. Его чувствовалище иное.

Это по меньшей мере странно – писать о пейзажах на фоне разрухи. Писать это больной сестре. Но отметим, что рассказ о красоте мира центрируется на внимании к миру, а не к своей персоне. В то время как Ольга с возмущением и горечью корит его, напоминает, что она больна и ей не до пейзажей. Ольга ушла в обиду за жизнь, больше пишет о собственной трагической участи, коря счастливого брата за то, что тот находит силы писать о счастье в эту годину.

Хотя опять же мы приходим к этой страшной истине – свидетель должен терпеть, выть в подушку, стиснув зубы и смотреть, смотреть, смотреть.

Эта духовная работа ставит его на пределы.

Во всем мне хочется дойти
 До самой сути.
 В работе, в поисках пути,
 В сердечной смуте.

*До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевинь.*

*Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.*

*О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.*

*О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаяностях впоныхах,
Локтях, ладонях.*

*Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.*

*Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.*

*В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.*

*Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, роцц, могил
В свои этюды.*

*Достигнутого торжества
Игра и лука –
Натянутая тетива
Тугого лука.*

1956

Эти строчки – про пределы. Дойти до сути, до предела. Чтобы понять соблазн – надо ему отдаться? Чтобы понять ЛЕФ, надо вступить в него? Чтобы понять Маяка, надо полюбить его. А потом говорить, что даже и не был его другом. Чтобы понять Марину, надо полюбить ее, а потом порвать? А потом признаваться в том, что не понял ее сразу?

Эта странная ирония жизни. Сколько многие видели поэта в конце жизни! Его, свидетеля побед и катастроф, стоявшего по ту сторону... Его стали уже воспринимать как небожителя. К нему ездили на поклон. Чтобы увидеть, прикоснуться. Получить автограф на книжке. Быков привел пример про офицера, который возил книжки Пастернака по всем фронтам. Он случайно встретил его на фронте в числе

писательской бригады во главе с Симоновым. И смог получить от поэта автограф. Для этого офицера поэт был уже свидетелем оттуда, из иного мира, свидетелем не этой жизни. Странной, иной, высокой. И давно забытой.

Попытка преображения. Удался ли опыт?

Известно сложное отношение к его роману. Известно также неприятие романа и теми, мнением которых мы дорожим.

Например, Иосиф Бродский в одном из своих интервью говорит: «...стихи, которыми завершается роман Пастернака, прекрасны, а роман плох. И плох он потому, что Пастернак – поэт, и когда он пишет стихи, он умеет подчиняться диктату языка, умеет устанавливать свои собственные нормы. В прозе ему это не удастся, и тогда



В Переделкине. 1953 г.

он пытается опереться на то, что привык считать совершенным образцом прозы. А в результате роман получился неожиданно толстовским. Мертворожденным. Преображение поэта в романиста почти никогда не удается. Обратное происходит легче: тому примеры – Томас Харди, Иван Бунин» [10, с. 296–297].

Оценка Шаламова также известна. Он ее изложил в письмах Пастернаку (см. также в моем очерке о Шаламове [20]).

Да. Варлам по-своему прав. Такого ГУЛАГа, как в романе, не было. Реально он другой. Он страшнее. И Варлам его видел. Он в нем жил. И чудом выжил. И язык народа в романе – лубок, не настоящий: «Ваш народный язык – это лубок, не больше. Словарь там беден, бедность словаря компенсируется преимущественно интонациями за счет пересыпания речи матерщиной, а без нее он не представляет никаких “блезиров”...» [16, с. 545–546].

Но литературная братия все поняла. Например, К. Федин сказал К.И. Чуковскому о романе: «гениальный, чрезвычайно эгоцентрический, гордый, сатанински надменный, изысканно простой и в то же время насквозь книжный» (цит. по: [4, с. 697]).

В миру Пастернак оказался окончательно одинок. Он ушел в иной мир. Не просто в Переделкино. Внешне он был для них дачником, а духовно он в ином мире и уже ничего не боялся.

Еще в 1946 году он пишет сестре: «В моей жизни сейчас больше нет никакой грыжи, никакого ущемленья. Я вдруг стал страшно свободен. Вокруг меня все страшно свое» [16, с. 218].

В 1952 году у Федина в Переделкино сгорела дача. Пастернак помогал ему ее тушить. Потом ее вновь отстроили. Федин собрал всех на новоселье. На почетном месте сидел Пастернак. Писатель-матрос Вс. Вишневский провозгласил тост за настоящего советского поэта Пастернака. Тот буркнул: «Всеволод, идите в п...ду». Все замерли. Пастернак повторил: «В п...ду!». Был скандал. Его как-то замяли.

Этот эпизод вряд ли был возможен в 20-е, 30-е годы. Пастернак никогда себе такого не позволял.

Или, например, он пишет письмо своему сыну в 1954 году: «Дорогой Женечка!... На все, что ты написал мне, скажу одно. Ты страшно все, может быть под влиянием мамы, преувеличиваешь: безвыходность своего положения, важность того, что будет



с мамой в том случае, если ты перед ней выскажешься искреннее, мое значение (несуществующее), мою сердечность (существующую еще меньше). Ты пишешь: “Мы с тобой одной крови, папочка”. А на чёрта мне эта кровь, твоя или моя? Мне брюхом, утробой, а не только головой ближе всякой крови “Фауст”, за посылку которого ты меня благодаришь. Кроме теплоты субъективного мира есть ведь также и объективный, с которым заставляет мериться гордость и столкновения с которым надо выдерживать с готовностью спокойно, без истерики отступить или погибнуть» [4, с. 701].

Эта гамлетовская готовность сквозит во многих его письмах в 50 годы. И также – его духовная аскеза. Он пишет в 1959 году старому другу Б. Ливанову, актеру МХАТА, который прозябал и скатывался в пьянство: «...дело в не вине и твоих отступлениях от правил приличия, а в том, что я давно оторвался и ушел от серого, постылого, занудливого прошлого и думал, что забыл его, а ты с головы до ног его сплошное воплощение и напоминание» [4, с. 703].

Он отказывается от старой дружбы, от ложных улыбок, рукопожатий, лицемерных поклонов, встреч, собраний, светской тусовки, трескотни никчемных разговоров. Уходит в поэзис как образ жизни. Он был радикален и искренне. За эту радикальность и искренность он дорого заплатил – друзьями, смертями, уходами, жертвами. Он об этом молохе душевной работы, перемолке и писал в стихах «Душа моя, печальница».

*Друзья, родные, милый хлам!
Вы времени прилились по вкусу.
О, как я вас еще предам,
Лжецы, ничтожества и трусы!
Быть может, в этом божий перст,
Что нет для низости дороги,
Как у преддверья министерств
Покорно обивать пороги.*

1957

Этот милый семейный мирок, старый хлам, эти старые уже не нужные связи, эта светская суета. Все это он предаст.

В 1953 он пишет в письме философу и другу В.Ф. Асмусу: «... тогда (в 1935 году) я был на 18 лет моложе, Маяковский не был еще обожествлен, со мной носились, посылали за границу, не было чепухи и гадости, которую я бы ни сказал, или ни написал и которой бы не напечатали, у меня в действительности не было никакой болезни, а я был тогда непоправимо несчастен и погибал, как заколдованный злым духом в сказке. Мне хотелось чистыми средствами и по-настоящему сделать во славу окруженья, которое мирволило мне, что-нибудь такое, что выполнимо только путем подлога. Задача была неразрешима, это была квадратура круга, я бился о неразрешимость намерения, которое застилало мне все горизонты и загораживало все пути, я сходил с ума и погибал. Удивительно, как я уцелел, я должен был умереть тогда, как Адик⁹.

⁹ Сын З.Н. Пастернак, Адриан Нейгауз, умер в 1945 году после тяжелой болезни.

А теперь у меня сердечная болезнь, не считающаяся вымыслом¹⁰, я за флагом, не в чести, все знаки переменялись, все плюсы стали минусами, но я счастлив и свободен, здоров, весел и бодр, и с совершенной легкостью сажусь за никому не нужного и не отделимого от меня Живаго...» [15, с. 615].



В своем радикализме и аскезе он как-то а-человечен, а-социален. Готов разорвать всякие личные связи. Он пренебрегает друзьями, сыном, старыми связями. Даже после смерти сестры Ольги Фрейденберг в июле 1955 года, которая его боготворила, он пишет другой сестре: «Я в последнее время уклоняюсь от встреч даже с близкими, даже со старшим сыном... Я здоров, полон внутренней силы и просто боюсь сказать, как счастлив».

Читая эти строки, читая его переписку с Мариной, я иногда его просто ненавижу. Потому долго не мог понять и принять.

Но получается, что эта истовая христовая аскеза и заставляет идти до предела, до неприятия социального и семейного привычного теплого мира. Эта аскеза во имя службы тянет поэта за тот предел, за которым уже никакие родственные связи не работают. Простые привычные теплые привязанности, привычные мерки здесь не применимы. Он действительно отдался той силе.

*Но продуман распорядок действий
И не отвратим конец пути...*

И смерть несчастной больной сестры, и старые дружеские связи уже не работают. Внешне это выглядит как какой-то эгоизм, себялюбие, гордыня. Но внутренне это и есть преображение героя.

*И здесь кончается искусство
И дышит почва и судьба.*

Здесь происходит какая-то инверсия. В свое время он мог понять Марину, вовремя протянуть руку, найти нужные ей слова в начале 20-х. А теперь он даже не приехал на похороны сестры. Ольгу все равно не вернуть. Остается душевная и духовная работа.

*Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик. Как звезда.
Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.*

1956

Хотя, конечно, для роли свидетеля он был весьма неряшлив и не обязателен. Мог потерять рукописи. Мог отдать письма Марины какой-то знакомой, которая их оставит потом в электричке.

¹⁰ В октябре 1952 году Пастернак перенес тяжелый инфаркт.



Нам понятнее и почему-то ближе образ поэта-мученика, поэта-изгоя, которого распяли, расстреляли, затравили. В этом смысле проще понять мученичество Осипа, одиночество и самоубийство Марины, каторгу Варлама, ссылку Иосифа.

Но душевное здоровье Пастернака в конце его жизни мы почему-то понять не хотим. Нам подавай мучения. Нам подавай гонения и ссылки. Нам подавай новые печи Освенцима, в которых сжигают и огнем которых обогревают города.

Образ поэта-жертвы нам привычнее. Он греет душу задним числом. Это дает пищу для новых исследований, новых диссертаций.

А Пастернак вовсе не похож на жертву. Он прожил долгую плодотворную жизнь. Умер в своей постели. Любил и был любимым. Сменил многих женщин, которые рожали от него детей. Возраст 37-летнего поэта-самоубийцы к нему не подходит.

Он больше похож на свидетеля, очевидца, летописца, философа. Он служитель, готовый отстоять службу миру, не вмешиваясь в провидение. Молча. Не утирая слез.

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

...

Литература

1. Антропологический семинар-практикум «Духовные практики и стратегии». Первый день. Сообщение С.А. Смирнова. Новосибирск, 2008. URL: <http://www.antropolog.ru/doc/projects/antropseminar/antropseminar3>
2. Асмус В.Ф. Творческая эстетика Б. Пастернака // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990.
3. Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. – М.: Цитадель, 1996.
4. Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
5. Бибихин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
6. Волков Соломон. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета, 2000. – 328 с.
7. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Педагогика, 1982. – Т. 1. – 488 с.
8. Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. – М.: Радуга, 1990. – 640 с.
9. Ивинская О.В. Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. – М.: Либрис, 1992. – 464 с.
10. Иосиф Бродский. Книга интервью. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – 784 с.
11. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Вагриус, 2006. – 448 с.
12. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. – М.: Вагриус, 2004.
13. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. – Л.: Советский писатель, 1990.
14. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
15. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – 688 с.
16. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990. – 575 с.
17. Седакова О.А. Музыка. Стихи и проза. – М.: Русский мир; Московский учебник, 2006. – 480 с.

18. *Седакова Ольга*. Четыре тома. Том III. Poetica. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – 584 с.
19. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Осип Манделштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006. – № 2.
20. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – № 4.
21. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Марина Цветаева // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2009. – № 5.
22. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Иосиф Бродский // Антропопраксис. Ежегодник гуманитарных исследований. – Ижевск: ERGO, 2010.
23. *Флоренский П.А.* Сочинения. У водоразделов мысли. Т. 2. – М.: Правда, 1990.
24. *Хоружий С.С.* Улисс в русском зеркале // Джойс Д. Улисс. Ч. III. Комментарии. – М.: Знаменитая книга, 1994.
25. *Хоружий С.С.* Портрет художника // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – № 4.
26. *Хоружий С.С.* Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 688 с.
27. *Цветаева М.И.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза; Письма. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.
28. *Шаламов В.Т.* Несколько моих жизней: воспоминания, записные книжки, переписка. – М.: Эксмо, 2009. – 1072 с.
29. *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.

2010–2011 гг.