

К.М.Поливанов

Пастернак и современники



Биография
•
Диалоги
•
Параллели
•
Прочтения

К.М.Поливанов

Пастернак и современники

Биография

Диалоги

Параллели

Прочтения

Биография

«Правнук русских героинь». *Дмитрий Самарин в судьбе и творчестве Бориса Пастернака*

В автобиографической прозе Пастернака — в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» довольно значимое место отводится его университетскому знакомому Дмитрию Федоровичу Самарину (1890–1921). Чертами Самарина наделяется герой стихотворения 1943 года «Старый парк», отголоски его биографии не без основания некоторые авторы усматривают в изображении судьбы Юрия Живаго. Это внимание к судьбе и личности Самарина трудно объяснить только фактом их личного знакомства, которое было, очевидно, не слишком близким¹. Определенный ключ дает очерк «Люди и положения»: в конце 1930 года Пастернак получил дачу в писательском поселке Переделкино, который располагался рядом с Измалковым — подмосковным имением Самариных, где прошло детство Дмитрия. Именно это «скрещение» судеб — когда спустя много лет автор попадает в пространство, которое за несколько десятилетий до этого было тесно связано с его тогдашним знакомым, — Пастернак и отмечает. В 1943 году в стихотворении «Старый парк» он конструирует ситуацию, когда раненый в госпитале узнает дом и парк, где когда-то прошло его детство:

Раненому врач в халате
Промывал вчерашний шов.
Вдруг больной узнал в палате
Друга детства, дом отцов.
Вновь он в этом старом парке.
Заморозки по утрам,
И когда кладут припарки,
Плачут стекла первых рам.
Голос нынешнего века
И виденья той поры

¹ Лазарь Флейшман охарактеризовал Самарина так: «Сгинувший в начале НЭПа старый, да и не очень близкий приятель, с чертами гениальности — согласно Пастернаку, эксцентричности и психической неуравновешенности — согласно показаниям других современников» (Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part 2 / ed. by L. Fleishman. Stanford, 1992. P. 116–117).

Уживаются с опекой
Терпеливой медсестры.
Парк преданьями состарен.
Здесь стоял Наполеон,
И славянофил Самарин
Послужил и погребен.
Здесь потомок декабриста,
Правнук русских героинь,
Бил ворон из монтекристо
И одолевал латынь.
Если только хватит силы.
Он, как дед, энтузиаст,
Прадеда-славянофила
Пересмотрит и издаст.
Сам же он напишет пьесу,
Вдохновенную войной, —
Под немолчный ропот леса,
Лежа, думает больной.
Там он жизни небывалой
Невообразимый ход
Языком провинциала
В строй и ясность приведет.

Напомню — к началу Второй мировой войны, когда на территории самаринского Измалкова расположился военный госпиталь, Дмитрия Федоровича давно не было в живых. Наполеон не стоял в Измалкове, славянофил Юрий Самарин погребен был в Москве, издавал его труды не внук, а племянник — отец Дмитрия Федор Дмитриевич. Но мать, Антонина Николаевна, урожденная княжна Трубецкая, была в родстве с последовавшей за мужем в Сибирь Екатериной Трубецкой. Так что можно было его назвать «правнуком русских героинь», а латынь ему преподавал отец, действительно, прямо в усадьбе. Таким образом, частично используя черты реального человека и реального пространства, Пастернак создает в этом стихотворении ситуацию, напоминающую соединение в пространстве комнаты в Камергерском переулке судеб Лары, Паши и Юрия в романе «Доктор Живаго».

Здесь мы попробуем представить, насколько можно подробно, обстоятельства жизни Дмитрия Самарина, часть из которых, может быть, смогут объяснить, что же в его фигуре и судьбе привлекало пристальное внимание Пастернака.

Пастернак вспоминал о Самарине в связи с описанием Московского

университета, где они оба учились на философском отделении историко-филологического факультета. Характеризуя преподавателей и студентов, Пастернак писал в «Охранной грамоте» о Дмитрие Самарине: «Замечательным явлением этого круга был молодой Самарин. Прямой отпрыск лучшего русского прошлого, к тому же связанный разными градациями родства с историей самого здания по углам Никитской, он раза два в семестр заявлялся на иное собрание какого-нибудь семинария, как отделившийся сын на родительскую квартиру в час общего обеденного сбора. Референт прерывал чтение, дожидаясь, пока долговязый оригинал, смущенный тишиной, которую он вызвал и сам затягивал выбором места, взберется по трескучему помосту на крайнюю скамью дощатого амфитеатра. Но только начиналось обсуждение доклада, как весь грохот и скрип, втащенный только что с таким трудом под потолок, возвращался вниз в обновленной и неузнаваемой форме». При первой публикации этой главы в журнале «Звезда» (1928, № 8) Пастернак заканчивал характеристику Самарина парадоксальным для подобной фигуры уподоблением с Лениным (неуместность в 1928 году сравнения с Лениным отпрыска аристократическо-славянофильского круга подробно разбирает в уже упомянутой выше работе Л. Флейшман): «...Потеряв его впоследствии из виду, я невольно вспоминал о нем дважды. Раз, когда, перечитывая Толстого, я вновь столкнулся с ним в Нехлюдове, и другой, когда на девятом съезде Советов впервые услышал Владимира Ильича. Я говорю, разумеется, о последней неуловимости, то есть позволяю себе одну из тех аналогий, на почве которых делались аналогии с лукавым хозяйственным мужичком, и множество других менее убедительных».

Пишет Пастернак о Самарине и в связи с Марбургом, причем так, как будто без Самарина он не мог себе представить, что университет с известной философской школой находится в реальном пространстве, куда можно совершить путешествие по железной дороге. «Вдруг он заговорил о Марбурге, — читаем в «Охранной грамоте». — Это был первый рассказ о городе, а не о самой школе, какой я услышал. Впоследствии я убедился, что о его старине и поэзии говорить иначе и нельзя... тогда же... мне это влюбленное описание было в новинку».

Вновь о Дмитрие Самарине и его кузенах Сергее Мансурове и Николае Трубецком Пастернак пишет в автобиографическом очерке «Люди и положения»: «Молодые люди, неразлучную тройкой заглядывавшие в университет, рослые даровитые юноши со сросшимися бровями и громкими голосами и именами.

В этом кругу была в почете Марбургская философская школа. Трубецкой (Евгений Николаевич. — *К.П.*) писал о ней и посылал туда

наиболее одаренных учеников совершенствоваться. Побывавший там до меня Дмитрий Самарин был в городке своим человеком и патриотом Марбурга. Я туда отправился по его совету.

Дмитрий Самарин был из знаменитой славянофильской семьи, в бывшем имении которой теперь раскинулся городок писателей в Перedelкине и Перedelкинский детский туберкулезный санаторий. Философия, диалектика, знание Гегеля были у него в крови, были наследственными. Он разбрасывался, был рассеян и, наверное, не вполне нормален. Благодаря странным выходкам, которыми он поражал, когда на него находило, он был тяжел и в общечитии невыносим. Нельзя винить родных, не ужившихся с ним и с которыми он вечно ссорился. В начале нэпа он очень опростившимся и всепонимающим прибыл в Москву из Сибири, по которой его долго носила гражданская война. Он опух от голода и был с пути во вшах. Измученные лишениями близкие окружили его заботами. Но было уже поздно. Вскоре он заболел тифом и умер, когда эпидемия пошла на убыль».

В московских архивах сохранились несколько писем самого Самарина, письма его отца Федора Дмитриевича Самарина (1858–1916) к нему и, наконец, значительное число упоминаний о нем в переписке отца, сестер Марии (в замужестве Мансуровой), Варвары (в замужестве Комаровской) и Софьи Самариных и теток — Софьи Дмитриевны Самариной и Ольги Николаевны Трубецкой. За указание на все эти материалы я сердечно признателен Г.Г. Суперфину.

Письма эти позволяют себе представить не только личность Дмитрия Самарина, но и тот своеобразный аристократически славянофильский круг, к которому принадлежала его семья.

Детство — четверо детей Самариных остались без матери², когда Дмитрию было 10 лет.

Он получает, как это было еще в предыдущем поколении заведено в их семье, домашнее образование — еще дед Дмитрий Федорович Самарин приглашал в Москве домой и в подмосковную усадьбу Измалково учителей и профессоров для занятий с детьми. Это продолжил и отец Дмитрия Федор Дмитриевич.

Дмитрий учился дома под руководством нанятых учителей, какие-то предметы — например латынь, ему преподавал сам отец. Характер, здоровье и привычки Дмитрия постоянно вызывали озабоченность отца, теток и старших сестер. И в Измалкове, и на дачах, и в пансионах

² Детские годы в родительском доме описаны младшей сестрой Дмитрия Марией — в замужестве Мансуровой (1893–1976) (Мансурова М. Воспоминания // Новый журнал. 1991. Вып. 184–185. С. 358–393).

Рижского взморья, где в Майоренгофе и Ассерне (нынешних Майори и Асари) семья Самариных проводила часть лета с начала 1900-х годов, они постоянно отмечали его болезненную склонность к домашним книжным занятиям вместо подвижных, укрепляющих здоровье способов проведения времени.

Федор Дмитриевич писал Ольге Николаевне 12 июня 1902 года из Измалкова: «Наша жизнь здесь идет обычным порядком... Дмитрий учится верхом ездить. Все свободное время проводит на огороде или на пруду за удочкой. Шахматы, слава Богу, забыты <.,,> Дмитрий начал учиться по латыни со мной и пока уроки идут очень порядочно <.,,>»³. В следующем году, 14 мая из Измалкова примерно такой же отчет: «...Мы переехали в Измалково 7-го мая. Дети здесь страшно наслаждаются. Дмитрий совсем поглощен рыбной ловлей и велосипедом. О шахматах забыл, как и в прошлом году...»⁴. В июле 1903 года из Ассерна: «...Дмитрий катался по берегу моря на велосипеде, ходил на реку Аа удить рыбу и т.п.»⁵. 12 июля 1903-го: «...Дмитрий занимается немного. Часа полтора утром, когда нельзя выходить на морской берег, — это часы, когда дамы купаются»⁶.

Письмо сестры Варвары из Ассерна 29 июня 1904 года О.Н. Трубецкой: «Дмитрий начал брать ванны. К счастью, он в довольно хорошем настроении. Теперь более чем когда-либо занят Андреем Боголюбским и постоянно его обсуждает»⁷. В июле 1907-го она снова пишет о брате с Рижского взморья: «Дмитрий занимается почти исключительно римской историей и почти не купается, так как стоит холодная погода»⁸. Одновременно об этом пишет и отец (письмо от 12 июля 1907 года О.Н. Трубецкой): «...Дмитрий начал третьего дня купаться в море. С ним приходится постоянно воевать, чтоб его заставить расстаться с книгами и с комнатою. Он себе назначил определенное число часов в день на свои занятия и ни за что не хочет поступиться ими для прогулок»⁹.

И в августе 1907 года выбор Дмитрия между прогулками и занятиями продолжает беспокоить семью. Варвара вновь пишет: «Сегодня отправляемся на Аа (река) и будем кататься на парусной лодке. Дмитрий же, к сожалению, мало бывает на воздухе и все занимается в своей комнате, так что перед прогулками идут торги. Он составил себе рас-

³ РГАЛИ. Ф. 503 (Трубецкие). Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 14.

⁴ Там же. Л. 28.

⁵ Там же. Л. 29.

⁶ Там же. Л. 31.

⁷ Там же. Ед. хр.92.

⁸ Там же. Ед. хр.63. Л. 14.

⁹ Там же. Ед. хр.90. Л. 60 об.

писание и педантично его исполняет, а тут как раз так нельзя делать, потому что дождь, и надо пользоваться солнцем для прогулок». В 1908 году и сестра, и отец с радостью отмечают, что в Измалкове он каждый день в 6 утра отправляется кататься верхом.

Достаточно полное представление об интересах и занятиях Дмитрия в последние предвуниверситетские годы можно составить по его письму Н.С. Трубецкому летом 1907 года:

«Милый Котя!

Пишу тебе это письмо в надежде, что ты не оставишь меня без ответа <...> Мне бы очень хотелось знать, чем ты теперь занимаешься. Читаешь ли ты Челпанова, если читаешь, то как он тебе нравится? Я в нем до известной степени разочаровался: теория познания Беркли изложена у него довольно туманно¹⁰. Наоборот, Вундта, которого я раньше ругал, я теперь начинаю все более и более ценить. Он дает именно то, что должно быть, на мой взгляд, во вступлении в философию, систематическое обозрение важнейших философских доктрин в исторической перспективе. Исторический метод в значительной мере облегчает, по-моему, усвоение философских систем, ибо они возводят нас совершенно незаметно от простого к более сложному, от наивных натурфилософских построений Фалеса к философии Канта и Гегеля. Наряду с Вундтом продолжаю изучение Платона, на днях прочел Федона и еще раз возмутился софизмам этого врага софистов. Думаю приняться за чтение Аристотеля <...> Помимо философии, которой я уделяю сравнительно немного времени, занимаюсь римской историей. Насколько я помню, ты довольно отрицательно относишься к римской истории, да и вообще не любишь римлян. Мне же, наоборот, чем больше я изучаю их историю, тем все более они становятся симпатичнее в противоположность легкомысленным грекам. Для научного изучения разработанная до деталей римская история удобнее, чем история какого бы то ни было другого народа. Но довольно обо всем этом. Несколько слов на злобу дня. Каков Столыпин! Я от него вовсе не ожидал, чтоб он распустил Думу»¹¹. Революционные события 1905 года для современников Самарина и

¹⁰ Вероятно, речь идет о книге «Мозг и душа. Критика материализма и очерки современных учений о душе профессора Г.И. Челпанова» (1-е изд. СПб., 1900). Теория Беркли разбирается в ней в 11-й лекции. Впрочем, возможно, имеется в виду и книга Челпанова «Введение в философию» (1-е изд. Киев, 1905). Любопытно, что уже в 1912 году экзамен Челпанову оставался одним из последних препятствий для завершения Самариним университетского курса.

¹¹ Это замечание позволяет датировать письмо — Вторая Государственная Дума была распущена Столыпиным 3 июня 1907 года. См.: Письма Д. Самарина Н. Трубецкому. ОПИ ГИМ. Ф. 98 (Трубецкие). Ед. хр. 1. Л. 1–2.

Пастернака были важным этапом в осмыслении, определении политических взглядов и пристрастий. Интересно сопоставить то, что мы знаем в этом плане о Пастернаке и Самарине.

Федор Дмитриевич был доволен, что дети его в Измалкове оказались изолированными от московских революционных событий. 20 октября 1905 года он пишет Ольге Николаевне Трубецкой: «...Ты себе представить не можешь, как я счастлив, что еще не переехал в Москву. Здесь дети, даже Дмитрий, сравнительно мало испытывают те волнения, через которые все проходят в Москве и в других больших городах. Они предпочитают правильно и усердно заниматься, ходят гулять, насколько позволяет погода, и далеко не вполне отдают себе отчет в том, что происходит. В Москве же их нельзя было бы даже выпускать из дому, но они были бы все-таки охвачены общим тревожным настроением, и это особенно отразилось бы на Дмитриии. Едва ли он в состоянии был бы правильно учиться»¹².

Вспомним здесь, что Пастернак как раз не был отделен от революционных волнений. По воспоминаниям брата — А.Л. Пастернака, однажды Борис оказался на улице во время разгона демонстрации. Уже весной 1905 года в 5-й Московской гимназии ученики были захвачены революционными настроениями, вывешивали листовки, выдвигали политические требования к администрации, устраивали собрания вместо уроков. Осенью все это только усилилось. Занятия приостанавливались с 15 октября по 10 ноября, затем с 17 ноября по 5 декабря и, наконец, с 8 декабря до конца рождественских каникул¹³. Позже воспоминания об атмосфере гимназии в 1905 году попадают в пастернаковскую поэму:

...Те, что в партии,
Смотрят орлами.
Это в старших.
А мы:
Безнаказанно греку дерзим,
Ставим парты к стене,
На уроках играем в парламент
И витаем в мечтах
В нелегальном районе Грузин.

Неоднократно цитировалось письмо Л.О. Пастернака к П.Д. Эттингеру лета 1905 года, из которого видно, что отношения отца и сына

¹² РГАЛИ. Ф. 503. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 50.

¹³ Смолицкий В.Г. Два года из жизни Бориса Пастернака (1905–1906). Новые материалы по истории русской литературы: сб. науч. тр. (Гос. лит. музей) / отв. ред. Н.В. Шахалова. М., 1994. С. 108.

к революционным событиям были иными, чем в семье Самариных: «Что-то непонятное, невероятное было в Одессе. Какие ужасные последствия — ведь ни одна революция европейская не знала столько жертв, сколько у нас за последнее время! Я гляжу на Борю, как у него прорывается естественное реагирование на современные события, повышенный интерес и т.д. Я вполне понимаю это нормальное увлечение, и часто приходится задумываться над своим поведением: и страшно “попускать”, и невозможно воздержаться самому от высказывания своих взглядов. Надежда, что он будет иметь более свободную эпоху впереди и лучшие времена ожидают их, меня успокаивает. Я, кажется, Вам писал, что теперь ужасно хочется принимать участие в общем деле “переустройства” России, и приходится завидовать тем деятелям, которым на долю выпало участвовать в освободительном движении родины и [устройстве] ее будущего счастья»¹⁴.

Пастернак не совсем точен, когда в автобиографическом очерке «Люди и положения» пишет, что Николай Трубецкой и Дмитрий Самарин «ежегодно сдавали экзамены экстерном в 5-й Московской гимназии на Поварской», где учился сам Пастернак. Самарин сдавал там экзамены лишь один раз — в мае 1908 года, следующие завершающие гимназические экзамены через год Дмитрий не сдавал, получив разрешение сдавать в качестве таковых сразу вступительные в университет.

Эти экзамены также описаны в письме отца 5 июня 1908 года: «...Экзамены Дмитрия кончились благополучно, хоть и не блестяще. Он устал, побледнел... Ты, верно, слышала, как он волновался, как он объявлял, что не хочет продолжать экзаменов... Теперь предстоит решение о будущем годе. Весь вопрос в том, сможет ли он заставить себя правильно и усидчиво заниматься уроками, отложив на время в сторону свои книги и все другие интересы. Совместить то и другое, при необходимости подготовиться сразу в один год к выпускному экзамену, невозможно...»¹⁵

После поступления в Московский университет в августе 1909 года Дмитрий Самарин впервые приезжает в Марбург, но попадает в межсеместровый промежуток. 7 августа Ф.Д. Самарин пишет О.Н. Трубецкой: «...Дмитрий, как ты знаешь, уехал отсюда, пробыв здесь две недели, за границу... Он поехал морем прямо в Штеттин, а оттуда через Берлин в Марбург. Ему хотелось послушать Когена и познакомиться с

¹⁴ Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Указ. Соч. С. 39.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 503. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 74.

ним. К сожалению, оказалось, что университет уже закрыт, занятия кончены и Коген куда-то уехал. Это очень странно, потому что в расписании лекций, которое Дмитрий достал еще в Москве, значится, что в Марбурге занятия продолжаются до 15 октября. Несмотря на эту неудачу, Дмитрий, кажется, очень доволен своей поездкой. Он нашел в Марбурге Гордона, который давал уроки Мансурову, а теперь занимается философией и слушает Когена. Дмитрий уже поселился в той же квартире, где живет Гордон, через него он надеется познакомиться с одним профессором философии, последователем Когена, который еще живет в Марбурге. Самый Марбург ему очень понравился. Он пишет, что лучшего города для занятий он себе представить не может. Поэтому он там остался дальше»¹⁶.

В мае 1910 года Самарин отправляется в Марбург на летний семестр, как это через два года — отчасти по его стопам — проделает Пастернак. Сохранилось несколько писем Ф.Д. Самарина сыну в Германию. В этих письмах постоянно возникает тема физического здоровья Дмитрия, режима дня, необходимости пеших прогулок и упражнений типа езды верхом или на велосипеде. В июне отец настаивает, чтобы после окончания лекций и семинаров Дмитрий непременно отправлялся отдыхать: «По-моему, тебе необходимо тотчас по окончании университетских занятий ехать куда-нибудь исключительно для лечения. Всего лучше бы отправиться на берег Балтийского моря, например, в Герингсдорф. Но если тебе туда не хочется, то поезжай, как ты сам предполагал, в горы, например, в Люцерн. Но поезжай скорей, не задерживайся в Марбурге под предлогом бесед с профессорами. Это от тебя не уйдет, а если расстроишь здоровье, то будет плохо. Затем, в Швейцарии поставь себе задачей возможно больше ходить пешком. Из книг возьми с собой только две-три для легкого чтения и большую часть времени проводи на воздухе, не обращая внимания на погоду. Для этого надо заранее приготовить себе соответствующий костюм, т.е. прочные башмаки и непромокаемый плащ вроде того, что у дяди Сережи. Посоветуйся на этот счет с людьми опытными. Но прежде, чем на это пускаться, попроси доктора, чтобы он выслушал твое сердце и сказал бы тебе, можно ли тебе ходить по горам. Если он не посоветует, то оставь всякую мысль о поездке в Швейцарию и поезжай на море»¹⁷. «...Теперь по крайней мере в Марбурге, — пишет он сыну после того, как тот на 12 дней ездил оттуда в Швейцарию (9–22 августа 1910 года), — уделяй

¹⁶ Там же. Л. 80 об.

¹⁷ ОР. РГБ. Ф. 265. (Самарины). Карт. 155. Ед. хр. 19. Л. 6–6 об.

побольше времени на прогулки пешком и на велосипеде. Надо ведь тебе запастись силами и здоровьем на зиму. Еще раз тебе повторяю, что ты должен постоянно бороться со своим расположением к нервному расстройству и что лучшим для этого средством служит движение на свежем воздухе»¹⁸.

Отец требует от сына досконального отчета в расходовании денег — на курсы, комнату, книги, поездки и пр. На жизнь ему высылалось по 60 рублей на 3 недели, что составляло, по тщательным расчетам Федора Дмитриевича, 129 марок и 80 пфеннигов. Пастернак в мае-июне 1912 года ухитрился тратить за месяц, не считая оплаты за университет (90 марок), всего 50 марок в месяц, то есть сумму втрое меньшую, но он и подчеркивал постоянно свою спартанскую программу.

Федор Дмитриевич огорчается, что сын сократил свое пребывание в Швейцарии из-за недостатка денег: «Напрасно ты мне не написал об этом. Я очень желал, чтобы ты подольше подышал тамошним воздухом и походил по горам, я охотно дал бы тебе на это средства. Вся беда в том, что ты никогда не пишешь основательно о своих денежных делах».

Отца беспокоит беспорядочность сына, на протяжении нескольких писем он возвращается к теме пропавших рубашек и радостно отзывается на известие об их обнаружении: «Очень рад, что рубашки твои нашлись. Я был уверен, что они не пропали, и теперь думаю, что прачка и не думала их присваивать себе, а что просто ты сам их куда-нибудь засунул и забыл, а поискать хорошенько лень было. Это — одно из проявлений твоего барства, против которого тебе надо всячески бороться. Если ты не совладаешь с этим своим недостатком, то распущенность и лень тебя погубят и помешают серьезно работать над чем бы то ни было».

Настойчиво он советует воспользоваться дешевым способом перевозки книг: «...Ящик с книгами ты можешь взять с собою до Берлина, а оттуда отправь его через транспортную контору товарным поездом... Везти его все время с собой багажом невыносимо». «Книги прошу тебя отправить товарным поездом... Если в Марбурге нет такой конторы, то устрой это в Берлине. Это будет стоить раза в три дешевле... Это тем более нужно узнать, что ты собираешься еще приезжать в Марбург и, очевидно, будешь привозить по крайней мере столько же книг каждый раз».

В своих письмах Федор Дмитриевич сообщает сыну про перспективы урожая в Васильевском (главное имение Самариных в Самарской губернии) и в Измалкове, о строительстве в усадьбе, о гостящих

¹⁸ Там же. Л. 9

родственников — Трубецких, Лермонтовых, ожидающихся в семье свадьбах, о похоронах знакомых и родственников, о ходе работы по изданию сочинений Юрия Самарина и пр.: «Из Васильевского было два письма подряд. Все там благополучно. Урожай будет, вероятно, хороший. Но все-таки не такой блестящий, как ожидали.

Не помню, писал ли я тебе о кончине Мих. Мих. Осоргина. Он скончался в понедельник, 21-го. В четверг утром тело его привезли в Москву и похоронили в Девичьем монастыре. На похороны приезжал дядя Миша с Льяной, Сережей и Георгием. Из нас был я с Соней. Потом дядя Миша и тетя Ольга были у нас. Скончался Мих. Мих. в сознании, окруженный всей семьей. Только двух младших увели после того, как его пособоровали. Он сам сказал дяде Мише, чтобы он читал по нем отходную, и все время молился.

Мои занятия по изданию сочинений Юр. Ф. пошли несколько быстрее, но все же это — дело очень кропотливое. Кое-каких материалов мне недостает и мне не миновать съездить по этому случаю в Петербург. По Измалкову у меня теперь дела особенного нет: ремонт плотины кончен, починка стропил на церкви тоже, а исправление железной крыши еще не началось».

«У нас все еще гостят дети Лермонтовы и дети Трубецкие <...> Вчера узнали мы официально о новой свадьбе в семье: Маня Глебова выходит за Владимира Писарева. Неофициально об этом слышно было уже давно, и на свадьбе Мани Тр. говорили об этом как о деле совсем решенном.

От дяди Пети сегодня получил первое письмо. У них погода хорошая, ожидается хороший урожай. У нас здесь жалуются на засуху, сегодня было молебствие о дожде, но, по-моему, это очень преувеличено. Дожди все-таки перепадают, и ночи свежие и сырые ослабляют действие жары. Да в сущности и днем очень сносно».

Встающая из этих писем картина напоминает строки А. Ахматовой:

...А мы живем, как при Екатерине,
Обедни служим, урожай ждем...

Отец спрашивает сына о содержании разговоров с Когеном, Натропом и прочими, но, насколько можно догадаться, подробных ответов не получает. Впрочем, опять-таки в «семейной» упаковке одна из тем бесед с профессорами — Евгений Николаевич Трубецкой (которого, напомню, Пастернак характеризует как пропагандиста Марбургской школы неокантианства в Московском университете): «Будь осторожен в выражении своего мнения о дяде Жене Тр<убецком> и в сообщении того, что об этом говорит Коген; нехорошо будет, если эти неблагоприятные суждения дойдут до семьи, — пишет отец. — Я здесь никому не рассказывал того, что ты мне по этому поводу писал. Тебе тоже не

советую распространяться на эту тему с первым встречным»).

Постоянно отец пеняет сыну, что на его длинные письма на шести листах на машинке тот отвечает через раз и короткими записками.

В конце мая Дмитрий из Марбурга навещает тетку Софью Дмитриевну Самарину в Крейнцах. О Дмитрие та немедленно пишет в Москву брату и Ольге Николаевне Трубецкой: «Он приехал к нам накануне и весь вечер нам рассказывал про Марбург... Он, кажется, доволен, и надеется остаться в Марбурге до конца августа».

В московских архивах нашлось единственное письмо из Марбурга самого Дмитрия. Оно было отправлено двоюродному брату — Николаю Трубецкому. Из этого письма трудно представить восторженную характеристику города, которую услышал от Самарина Пастернак, не похоже оно и на письма самого Пастернака из Марбурга 1912 года, которые содержат не менее поэтическую картину города, чем страницы «Охранной грамоты». Из письма Самарина вырисовывается образ юноши, который после строгой опеки впервые предоставлен самому себе:

«Милый Котя!

Вполне сознаю, что я безобразно себя веду, не написав тебе до сих пор письма <...> Постараюсь дать краткий отчет в рубриках.

I. Скандалы

[Здесь описываются два случая с квартирными хозяевами. От первых — профессорской семьи ему пришлось съехать после скандала из-за запертого клозета, а хозяин второй квартиры «лавочник, прохвост, пройдоха и мошенник, каких мало» «отдал стирать белье в Гиссене в публичный дом», из-за чего Дмитрий боится заразиться сифилисом. — *К.П.*]

Много еще я произвел скандалов (с Когеном, с студентами, с ресторанными кельнерами и т.д. и т.д.).

II. Философия

Читаю “Логику” Гегеля и пока ею очень доволен, по богатству мысли, широте и трактовке вопросов и диалектичности она гораздо выше “Критики чистого разума”. Наоборот, “Феноменология” — произведение бездарное и свидетельствует о полной неопытности Гегеля. Это жалкое заморское подражание нашей с тобой философии пивных и т.д.

Кое что заготовил для реферата о Когене.

III. Европа и культура

В общем, все благополучно. Все априорные представления о развале Запада и грядущем колоссальном скандальчике подтвердились на месте. Резюмируя все мои бытовые впечатления, приходится опять и опять применять незабвенную формулу: не столько типично, но именно потому совершенно типично.

IV. Кутежи

Ездили недавно с Щукиным во Франкфурт. Были в тамошнем Яре — «Chat Noir». Щукин <...> посадил за свой стол лучшую блядь этого ресторана и под конец ночи хотел ее употребить. Но я его отговорил. Стоила эта поездка страшно дорого. Вообще Щукин меня разоряет. Пиши мне обо всем в Измалково, куда я приеду в конце сентября.

Д.С.»¹⁹

Впрочем, вероятно, для сестер Дмитрий приберет более поэтичные рассказы. После его возвращения сестра Варвара сразу же пишет Ольге Николаевне Трубецкой: «Сегодня вернулся Дмитрий, оживленный, много рассказывал весь вечер про разные инциденты своей жизни в Марбурге и про тамошних философов. Вид у него не переменялся, как будто только вырос немного» (6 сентября 1910 года).

После Марбурга Самарин не прекращает своих философских занятий. Вот сообщение о нем отца осенью 1911 года: «Дмитрий очень занят: пишет реферат для Лопатина. Тема его интересует, и он принялся за работу с прежним увлечением. У нас теперь живет Сережа Мансуров, присутствие которого всегда очень хорошо действует на Дмитрия. Он стал разговорчивее, общительнее, веселее. Как-то целый вечер объяснял мне Канта и Когена».

Осенью 1912 года — когда Пастернак уже вернулся из Марбурга — Самарин отправляется из Москвы в Италию. Однако маршрут его меняется — он оказывается в Берлине, а затем в Марбурге. И здесь он заболевает, и его друг Дмитрий Гавронский помещает его в психиатрическую лечебницу. «Моя Марбургская смерть» — потом будет называть это Самарин (выражение из письма Н.С. Трубецкому). Можно предположить, что Пастернаку могло быть известно — через Мансурова, Гавронского или Гордона — это выражение. Вспомним, что именно по отношению к марбургским обстоятельствам своей жизни Пастернак впервые употребляет выражение «второе рождение», которое станет для него столь существенным. Причем это его «второе рождение» приводит к разрыву с философией и поездке в Италию — как метафорическому пространственному переезду из науки в искусство. Самарина путь в Италию приводит обратно в Марбург и в сумасшествие.

В лечебнице Дмитрий находился долго — за осень 1912-го и за 1913 год в Марбурге побывали несколько раз и отец, и все сестры. Их письма из Марбурга касаются не только состояния больного, они передают обстоятельства их жизни в городе, и в этих описаниях несколько

¹⁹ ОПИ ГИМ. Ф. 98. хр. 1. Л. 12–13 об.

компенсируется непоэтичность сохранившихся отзывов Дмитрия.

В ноябре с отцом приезжает Мария Федоровна и 19 ноября (2 декабря) пишет О.Н. Трубецкой: «...Сюда мы приехали третьего дня. Как только приехали, вызвали Гавронского, который подробно рассказал все. В этот же день папа с дядей Сережей ходили к доктору, у которого лечится Дмитрий. И доктор, и Гавронский им очень понравились. Лечебница оказалась очень хорошей, даже известной <...> Мы живем в Hotel Pfeifer, это здесь самая лучшая гостиница, она очень приятная. Город очень старый, жители какие-то совсем не современные <...> Папа и д. Сережа делают визиты Дмитриевым знакомым, которые участвовали в помещении его в лечебницу. Жены Гавронских и Hartmann'a пригласили меня бывать у них. Наш приезд стал событием, все нам кланяются»²⁰.

В феврале 1913 года приезжают Варвара с мужем, художником Владимиром Комаровским. Она пишет о Марбурге и их жизни О.Н. Трубецкой 11 февраля: «Сам Марбург при других обстоятельствах мог бы быть очень приятен для жизни. В какую сторону ни пойдешь — чудные прогулки, самые разнообразные; такие хорошие дороги, что идешь совсем незаметно, виды очень красивые, и в 10 минут ты можешь дойти до настоящей деревни. Мы с Володей ходили довольно много и далеко, и это очень приятно. Сам город тоже нам очень нравится, и мы все находим в нем разные красивые уголки. К тому же погода почти все время стоит чудная; только несколько дней было холодно, а теперь, как у нас в начале октября или конце сентября хорошего года. Уже несколько времени тому назад начали разбухать почки, но потом как-то застыли на той же точке. Мы очень надеемся, что теперь и в России начинает пригревать солнце <...> Папа здесь тоже гуляет порядочно, но избегает ходить в гору. По утрам он занимается сначала с немецким студентом, затем с русским²¹. Днем мне диктует письма. Одно время мы читали вслух все вместе, теперь как-то реже стали. “Новое время” обычно читает папе Михаила. Володя рисует ряд праздников для Куликовского иконостаса, сначала в маленьком виде, потом в настоящем. Из здешних жителей мы почти никого не выдаем. Были с визитом у Гавронских и др., но этим дело и кончилось <...>»²².

В мае 1913 года Ф.Д. Самарин вновь приезжает в Марбург и застаёт, как ему тогда казалось, перелом в болезни сына. 22 мая он пишет О.Н. Трубецкой: «...Прошла уже неделя с тех пор, как мы сюда приехали, а Дмитрия я все еще не видел <...> Первые признаки нового настроения

²⁰ РГАЛИ. Ф. 503. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 24–24 об.

²¹ Ф.Д. Самарину читали вслух вследствие болезни глаз.

²² РГАЛИ. Ф. 503. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 38–39 об

замечены были в самый день нашего приезда в Марбург. Он заинтересовался игрой в шахматы своих соседей, сам стал играть, очень легко обыграл своего партнера и, главное, хорошо относился к нему, не кичился своим превосходством и благодушно объяснял все его ошибки. С тех пор держится такое же настроение и продолжается интерес к шахматам. Дня через два он попросил какое-нибудь руководство по политической экономии, и когда получил его, то проявил большую радость и стал читать его, не отрываясь от него даже во время шахматной игры»²³.

Об этой игре в шахматы писали и сестры. Соблазнительно предположить, что через Мансурова, с которым весной 1913 года Пастернак общался, он мог знать об этой игре в шахматы в сумасшедшем доме. Не отсюда ли могли взяться «шахматные» образы ночного кошмара, завершающего стихотворение «Марбург». Вполне безумная картина, начинающаяся строфой:

По стенам испуганно мечется бой
Часов и несется оседланный маятник,
В саду — ты глядишь с побелевшей губой —
С земли отделяется каменный памятник.

Завершается странным шахматным поединком:

Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу.
Акацией пахнет...
...И тополь — король.
Королева — бессонница.
И ферзь — соловей.
Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.

Полное выздоровление так и не наступало. Его перевозят в Одессу, затем в лечебницу под Смоленском. В конце он действительно сбежал от сопровождавших его в Сибири, вернулся больной в Москву и, по сведениям Корякова, и здесь был принят вновь тем самым Г.О. Гордоном, которого он встретил в Марбурге в 1909 году.

В какой-то момент, впрочем, Самарина несколько отпустила болезнь. В последнем номере «Русской мысли», который вышел весной 1918 года, была напечатана его статья «Богородица в русском народном

²³ Там же. Ед. хр. 99. Л. 99–99 об.

православии»²⁴. Эту статью современные культурологи склонны считать первым опытом взгляда на историю русской культуры не как на противостояние язычества и христианства, а как на достаточно органичное соединение в живой культуре элементов, генетически восходящих к разным эпохам и миропредставлениям. Самарин стремился показать, что в распространенных в России с древнейших времен культах богородичных икон, даже не к самой Богородице, а к ее изображениям обращаются так, как в христианстве надлежит обращаться лишь к Богу. Это он и объяснял взаимопроникновением языческих и христианских представлений.

Михаил Коряков²⁵ первый после появления романа «Доктор Живаго» обратил внимание на черты сходства судеб Юрия Андреевича и Дмитрия Самарина и на соседство фамилий Гордон и Комаровский — в романе и в пастернаковском окружении 1910-х годов. Корякову кажется существенным и то, что дома в Камергерском переулке, в одном из которых Пастернак помещает средоточие «скрещения судеб» — комнату Паши, где в конце Лара находит уже мертвого Юрия, принадлежали в конце XIX — начале XX века Самариным и Трубецким.

В апреле 1959 года брюссельский профессор А. Деман в письме спросил Пастернака о сходстве судьбы Самарина в «Людах и положениях» и судьбы героя романа «Доктор Живаго». 9 апреля Пастернак отвечал ему: «Прототипы героев “Доктора Живаго” действительно жили на свете, но герои сами по себе — видоизменения этих моделей. Ваше замечание о Дмитрие Самарине очень тонкое и точное. Его образ был передо мной, когда я описывал возвращение Живаго в Москву».

Пастернака, несомненно, на протяжении долгих лет — от «Охранной грамоты» до «Людей и положений» привлекали фигура и судьба этого человека, от которого его столь многое радикально отличало (происхождение, семья, характер, взаимоотношения с миром), но с которым его столь же бесспорно связывали точки «скрещения судьбы» — от года рождения, гимназии, историко-филологического факультета университета до Марбурга и Переделкина. Как в стихотворении «Старый парк» сплетаются судьбы и образы потомка декабриста и участника

²⁴ Статья сопровождалась сноской «Глава из книги, готовящейся к печати. Авт.» и редакционной заметкой: «Как ни спорны мысли и утверждения автора, — они представляют весьма интересную и смелую попытку анализа русских народных верований, заслуживающую внимания всех, кто интересуется религиозной жизнью русского народа. Ред.».

²⁵ Коряков М. Заметки на полях романа «Доктор Живаго» // Мосты. Литературно-художественный и общественно-политический альманах. 1959. № 2.

Второй мировой войны, автора будущей пьесы о войне (о написании такой пьесы в это время думает сам Пастернак²⁶), и провинциала, приводящего в строй и ясность небывалый ход жизни, так, возможно, в размышлениях Пастернака сплетались его собственная судьба, образы героев его «Марбурга» и «Доктора Живаго» и реальные черты Дмитрия Федоровича Самарина.

«Интимизация истории»

Заметки о «Девятьсот пятом годе»

Бориса Пастернака

Значение 1920-х годов в творческой эволюции Б. Пастернака убедительно сформулировано во введении к книге Лазаря Флейшмана «Борис Пастернак в двадцатые годы»; в то же время «Девятьсот пятый год» реже, чем другие большие произведения этого времени, привлекал к себе внимание исследователей и интерпретаторов. Возможно, содержание поэмы уступает в сложности и «многослойности» «Детству Люверс», «Охранной грамоте» и «Спекторскому», однако исследование истории создания «Девятьсот пятого года», контекста его появления, некоторых его особенностей и отзывов автора о своем тексте позволит нам не только по-новому взглянуть на саму поэму, но и уяснить ее место в системе пастернаковского творчества.

Нижеследующие заметки не могут претендовать на исчерпывающее освещение всего обозначенного круга вопросов, они представляют лишь ряд наиболее интересных, на наш взгляд, и показательных фрагментов из комплексного комментария к поэме, написанного для готовящегося академического «Полного собрания сочинений и писем» Б. Пастернака.

Обращение Пастернака в 1925 году к теме первой русской революции в связи с ее двадцатилетним «юбилеем» легко вписывается в тогдашний литературный контекст. Толстые журналы, иллюстрированные еженедельники и альманахи были обильно уснащены рассказами, очерками, воспоминаниями и, наконец, стихами, посвященными 1905 году. Постоянной «поэтической парой» выступали М. Герасимов и В.

²⁶ В черновом варианте стихотворения Пастернак придает герою сходство с Живаго, уезжающим на Урал:

Все мечты его в театре:
Он с женою и детьми
Года на два, или на три
Сгинет где-нибудь в Перми...

Кириллов, отрывки из их поэм (соответственно «На Волге: Поэма о 1905 годе» и «Кровь и снег: Поэма о 1905 годе») распечатывались сначала многими журналами, а к концу 1925-го московское издательство «Недра» выпустило их отдельными одинаково оформленными книжечками. Вспомним, что и первая пастернаковская публикация глав «Отцы» и «Детство» (без заглавий с общим названием «Из поэмы о 1905 годе») была предпринята в харьковском альманахе «Пролетарий» (1926) бок о бок с асеевским «Эпизодом 1905 года». Эти тексты обнаруживают ряд несомненных переключек, например, строки Асеева: «Завтра / немца свободен урок / И, сгрудив / баррикадами парты, / И, заставивши / ими порог, — / Обсуждаем / воззвания партий» — бесспорно корреспондируют с помещенными на соседних страницах пастернаковскими:

Те, что в партии,

Смотрят орлами.

Это в старших.

А мы:

Безнаказанно греку дерзим,

Ставим парты к стене,

На уроках играем в парламент... (I, 289)²⁷.

Известно, что Пастернак в своей работе над поэмой стремился к максимальной «документальности»²⁸ (ср. ответ на вопрос журнала «На литературном посту», № 3 (1926): «Я работал и работаю над поэмой о 1905 годе. *Вернее сказать, это не поэма, а просто хроника 1905 года в стихотворной форме*»-), эта же особенность подчеркивается в письме к Л.Л. Пастернак: «<...> важно точное понимание смысла, тут ни одного слова нет зря»). Только еще приступая к поэме, Пастернак просил Я. Черняка прислать ему книги о пятом годе²⁹, а полгода спустя, когда значительная часть поэмы была уже фактически завершена, он писал И. Груздеву: «Приходится читать кучу материала и большую часть совершенно зря, потому что макулатура, общие места и пустяки»³⁰.

²⁷ Здесь и далее в скобках даются ссылки на том и страницу издания: Б. Пастернак. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992.

²⁸ Этой установкой на документальность может быть объяснена и нарочитая «фотографичность» отдельных фрагментов, отмеченная Л. Флейшманом в книге «Борис Пастернак в двадцатые годы» (München, 1981. S. 159–160). Ср. также работу о «документальной» основе «Лейтенанта Шмидта»: Левин И.Ю. Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б. Пастернака // Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 7; Boris Pasternak. Essays / ed. by N.A. Nilsson. Stockholm, 1976.

²⁹ Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 48–49.

³⁰ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: материалы для биографии. М., 1989. С. 412.

Действительно, Пастернаку удалось в единой поэтической форме изложить содержание многочисленных и разнообразных источников. Среди книг, которые он просил у Черняка, названы «Записки Георгия Гапона» (М., 1918) и журнал «Красная летопись», № 1 (1922). С этими записками и статьей В. Невского из «Красной летописи» «Январские дни в Петербурге» мы находим большое количество «дословных» совпадений в главе «Детство» в описании шествий 9 января в Петербурге — от «нарвского отдела» (Собрания русских фабрично-заводских рабочих) во главе с Талоном и с пением молитвы «Спаси, Господи, люди Твоя», которое было расстреляно у Нарвской заставы, и второго — по Каменноостровскому мимо Александровского парка к Троицкому мосту. В письме Черняку упомянута и имевшаяся у Пастернака «книга Троцкого». Очевидно, имеется в виду книга «1905» (М., 1922). Сравним строки из главы «Мужики и фабричные»

И уж вот
У господ
Расшибают пожарные снасти,
И громадами зарев
Командует море бород <...>
И бегут, и бегут,
На санях,
Через глушь перелесиц,
В чем легли,
В чем из спален
Спасались,
Спаленные в пух (I, 290–291)

с фрагментом главы из книги Троцкого «Мужик бунтует»: «Начинается, — пишет один из корреспондентов, — освещение небосклона всю ночь заревами. Картина ужасная — с утра вы видите несущиеся вереницы экипажей тройками и парами, наполненные людьми, бегущими из усадеб, и как только смеркнется, весь горизонт одевает как бы огненное ожерелье из зарев <...> Помещики бегут в панике, заражая ею все на своем пути»³¹.

Так же в описании Лодзинского восстания узнаются детали из воспоминаний А. Равича, опубликованных в 1922 году в журнале «Пролетарская революция» (№ 11). С точностью действительно хроникера Пастернак воспроизводит обстоятельства московских студенческих волнений в октябре 1905 года, точную последовательность важнейших эпизодов «декабрьского восстания в Москве»: обстрел училища И. Фидлера, баррикады из трамвайных вагонов, расстрел

³¹ Троцкий Л.Д. 1905. М., 1922. С. 174.

баррикад на Миусской улице, прибытие гвардейского Семеновского полка под командованием полковников Г.А. Мина и Н.К. Римана, подавление пресненской обороны и, наконец, организованная по требованию Мина «церемония» — мужчины без шапок и женщины с белыми повязками на головах должны были вынести на простынях оружие³²:

Пресня стлалась пластом,
И, как смятый грозой березняк,
Роем бабьих платков
Мыла
Выступы конного строя
И сдавала Смирителям
Браунинги на простынях. (I, 305)

Ощущение точного переложения мемуарного текста остается и от сравнения первой (опущенной в окончательной редакции) строфы главы «Студенты», описывающей убийство Н. Баумана, с воспоминаниями анонимного участника демонстрации, которая под руководством Баумана 18 октября направлялась к Таганской площади: «Он (Бауман. — *К.П.*) сел на случайно подвернувшегося извозчика <...>, с тем, чтобы подъехать к группе рабочих и присоединить их к демонстрации. Кто-то вручил “дяде Коле” (Бауману. — *К.П.*) красное знамя. До сих пор живо встает предо мною картина: одухотворенный “дядя Коля” на извозчике с развевающимся красным знаменем в руках <...> Не отъехал он и двадцати сажений, как наперерез ему, у фабрики Щапова выскочил человек, ударил его по голове какой-то палкой (впоследствии палка оказалась газовой трубой. — *К.П.*). Склонился “дядя Коля”, склонил красное знамя»³³.

Приведем теперь опущенную строфу Пастернака (используя традиционную запись строфы):

Несся вскачь, распахнувшись, и ширилась знамени глотка,
Ветер вихрил доху и дыханье и стяга мохну.
Вдруг сорвись, сломя голову, дворник, как зверь, за пролеткой,
Что-то звяк, замахнулся, и — ломом, тот и не дохнул.

(I, 699–700)

Но, пожалуй, наиболее «точное» воспроизведение документа мы найдем в главе «Морской мятеж», сопоставив ее с показаниями А.

³² Яковлев А. На Пресне // Красная нива. 1925. № 52. С. 1229.

³³ Пролетарская революция. 1922. № 9. С. 288

А. Матюшенко

<...> мясо повесили на спардеке <...>

В 5 час. утра разбудили команду. <...> скатывать палубу по всему кораблю <...> Матросы, взявши кружки с водой, стали мочить хлеб в воде, а баки <...> с борщом никто не берет <...> Командир спросил: «Ребята, почему не кушаете борща?»

<...> Командир командовал: «Смирно». Командир стал на буксирный кнехт и обратился к команде с такой речью:

«<...> За это вашего брата вон там вешают (при этом он показал на нок /рею/). Ребята, кто не хочет кушать борщ, выходи сюда».

<...> Старший офицер <...> приказал караулу оцепить эту часть <...>

<...> раздается окрик старшего офицера:

«Боцман, давай брезент!» <...>

<...> Приказ, отданный Гиляровским боцману, значит, что этих товарищей накроют пеньковым пологом (брезентом) и дадут по ним, совершенно беспомощным, несколько залпов.

<...> Вдруг раздался громкий голос одного из матросов:

«Братцы, что они делают с нашими товарищами?.. Забирай винтовки и патроны! Бей их, хамов!» <...>

«Я тебя теперь самого пошлю юнгой к Макарову (адмирал, утонувший с броненосцем в Порт-Артуре. — *К.П.*)», — отвечает матрос, и с этими словами Гиляровский летит за борт <...>

Когда все было готово, снялись с якоря и пошли на Одессу³⁴.

³⁴ Матюшенко А. Правда о «Потемкине». Восстание на броненосце «Потемкин» (1891). М.: Издательство «Лань», 2001. С. 293–298.

«Морской мятеж»

<...> Со спардека на камбуз нахлынуло полчище мух <...>

Пропели молитву. Стали скатывать палубу <...> За обедом к котлу не садились

И кушали молча Хлеб да воду <...>

Гаркнул: — Смирно! —

С буксирного кнехта

Грозя семистам. Недовольство?! Кто кушать — к котлу, Кто не хочет — на рею.

Выходи! <...> Он командовал: — Боцман,

Брезент!

Караул, оцепить! <...>

<...> Взвыло:

— Братцы! Да что ж это! — И, волоса шевеля: — Бей их, братцы, мерзавцев! За ружья! <...>

И за ноги за борт И марш в Порт-Артур <...>

— Выбирай якоря! — Голос в облаке смолк. Броненосец пошел на Одессу...

(I, 294–297)

Мы привели здесь лишь самые явные случаи дублирования «чужого» текста. Любопытно также и то, что в письмах к Л.Л. Пастернак и М.И. Цветаевой Пастернак снабжал главу «Морской мятеж» комментариями, разъясняющими термины *спардек*, *кнехт*, *камбуз*, *шканцы*. При этом его комментарии дословно повторяли редакционные примечания к публикации показаний Матюшенко в сборнике «Восстание на броненосце “Князь Потемкин Таврический”». Отметим еще одну немаловажную особенность поэмы Пастернака. Писавшаяся по существу как «стихи на случай», она строго соответствовала уже установившейся «историографической» традиции описания первой русской революции. Можно сравнить главы поэмы, например, с выделенными основными «вехами» 1905 года в книге Л. Троцкого «О девятом января» (М.; Л., 1925): «<...> стачечная буря 1905 года, восстание “Потемкина Таврического”, великая октябрьская забастовка, конституционный манифест, восстание Севастопольского флота, декабрьское восстание в Москве, аграрный пожар». Севастопольское восстание вылилось постепенно в отдельную поэму «Лейтенант Шмидт», первый и последний пункты Троцкого объединились в главе «Мужики и фабричные» и только октябрьская забастовка осталась «неотраженной» в пастернаковской поэме (лишь короткое упоминание: «Еще толки одни о всеобщей»).

Любопытно с этой точки зрения взглянуть и на рубрикацию сборника «1905 год в русской художественной литературе» (М., 1926), составленного А. Богдановым:

1. Накануне (ср. «Отцы»),
2. 9-е января (ср. «Детство»).
3. От января к октябрю.
 - а. Красные июньские дни (ср. «Мужики и фабричные» — восстание в Лодзи в июне).
 - б. Броненосец «Потемкин» (ср. «Морской мятеж»),
4. Октябрь (в этом разделе в том числе помещены анонимные стихи «На смерть Баумана») (ср. «Студенты»),
5. В огне восстания (в этом разделе среди прочего опубликованы перепечатанный из «Невского вестника» за 1906 год рассказ М. Волкова «Москва в декабре»).

В письмах, касавшихся времени как начала работы, так и ее завершения, Пастернак подчеркивал, что относится к поэме прежде всего как к способу заработка: «А в этом году придется писать решительную дрянь. Только она и приносит заработок» (*письмо Ж.Л. и Ф.К. Пастернак, лето 1925 года*)\ «Мне хочется отбить все будки и сторожки откупных тем <...> хочу начать с 905 года» (*Я.З. Черняку, 25 июля 1925*

года); «Эта работа, как банк. Служу в банке» (*Ж.Л. Пастернак, 6 февраля 1926 года*); «Это находится посередине между службой и писательством. Координаты по отношению к поэзии не берусь даже определить» (*М.И. Цветаевой, 30 июля 1926 года*). Финансовыми соображениями объясняет Пастернак и графическую форму поэмы: «<...> но ведь это не так легко делается, деньги эти вот как достаются. Для этого я строфу разбиваю, строк по 10, по 11 в каждой. Иначе нельзя, чем же я виноват, что настоящие гонорары платят после смерти» (*Л.Л. Пастернак, март 1926 года*), прилагая к этому письму главы из поэмы, Пастернак записал их в форме четырехстрочных строф.

Понятно, что у автора одновременно постоянно присутствовало и недовольство собой в связи с поэмой. Обратимся вновь к письмам: «Ах, какая тоска, тоска. Какой ужасный “1905 год”! Какое ужасное у нас передвижничество!! Для чего все это, для чего я это делаю?» (*Ж.Л. Пастернак, 28 марта 1926 года*). Отметим, что упоминание передвижников, точнее — «допередвижнического» искусства возникает у Пастернака несколько лет спустя в «Охранной грамоте», когда он описывает свое первое «расхождение» с Маяковским и футуризмом, приурочивая это к весне 1917 года после слушания «Войны и мира». В марте же 1926-го, посылая сестре и родителям отрывки из поэмы, Пастернак писал: «Вряд ли захотите продолжения. Неожиданно, не правда ли? Но для кого, на чье понимание приходится писать! Я не злорадствовал по поводу Кончаловского. Мое отличие от него только в том, что когда он катится назад, то делает это с восхищением, не понимая, что с ним и почему происходит. Я же, подчиняясь тому же закону, ужасаюсь и скорблю».

Для «денежной» работы, для «хроники 1905 года в стихотворной форме» Пастернак избрал, впрочем, достаточно неординарную форму³⁵. Поэма с «технической» точки зрения представляется весьма изощренной, вопреки утверждению самого автора, считавшего: «Я писал в одном размере, стало скучно, по-моему, невозможно читать» (*письмо Ж.Л. Пастернак, 6 февраля 1926 года*). «Девятьсот пятый год» обильно уснащен паронимиями, каламбурами, разнообразными аллитерациями. Один из первых рецензентов И. Поступальский, процитировав строки «И уродует страсть, / И орудут конные части» и «И с каждой / Пристяжкой / Падал престиж», именно в этой особенности поэмы видел ее связь с предшествующим творчеством автора.

³⁵ См.: Колмогоров А., Прохоров А. К основам русской классической метрики. Содружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 431–432.

Взявшись перечислять все подобные примеры, нам бы пришлось переписать почти всю поэму целиком. Сам Пастернак, в последние годы не любивший своих ранних вещей, судя по воспоминаниям В.Шаламова, и к стихам, «где много находок связаны, подчеркнуты аллитерацией и, может быть, ею рождены»³⁶, относился неодобрительно. В то же время ряд примеров из «Девятьсот пятого года» наводит на мысль, что обилие аллитераций в поэме несет и чисто смысловую нагрузку. Известно, что в поэтических текстах, где фонетическая сторона становится доминирующей, она сама, в свою очередь, нередко стремится к «вторичной» семантизации³⁷. В этом смысле может быть показателен пример из главы «Детство», где в 8-й и 10-й строфах движение демонстрантов «пронизано» слоговой аллитерацией **ОРО/ ОР/РО** («<...> к воротам, / Под хоругви, / От ворот — на мороз, / На простор <...> / На Каменноостровском <...> / Разорвавших затвор / Перекрестков <...> / Демонстранты у парка. / Выходят на Троицкий мост...»), а в 9-й и 11-й строфах, когда демонстранты попадают под обстрел, появляется аллитерация **АЛ/ЛА** («Восемь громких валов / И девятый, / Как даль, величавый <...> / Передаточная к[а]лея <...> / Восемь залпов с Невы / И девятый, / Усталый, как слава...»).

Своеобразная «нейтрализация» происходит в 15-й строфе: «Проясняется. / Утром — / Громовый раскат <...> / Сергей Александрыч... / Я грозу п[а]любил / В эти первые дни февраля».

Аллитерации, граничащие с анаграммами, встречаем в главе «Отцы»: «Двадцатипятилетье в п[а]дполю. / Клад — в земле <...> / Чтобы клад откопать <...> / Спускаемся сами в п[а]дкоп». Появляющиеся в следующей строфе Д[А]стоевский и противопоставленный ему «п[А]дпольщик Нечаев» (отметим, что использование полных и «частичных» палиндромов в «Девятьсот пятом годе» не редкость) отсылают нас к роману «Бесы» (с поисками «клада» — закопанной Шаговым типографии). Еще более насыщены «АД»'ом 12-я, 13-я и 14-я строфы «Москвы в декабре»: «<...> п[а]дошвы лизал / Переулоч. / Р[‘а]дом сад хол[а]дел <...> / Крепнет осада. / В обручах канонады <...> / П[а]д дерева горящего сада / Сносит крышу со склада <...> / Бесноватый снар[‘а]д <...> / Сунься за дверь — с[а]дом <...> / Топот, ад, голошенье котла» и позже «Ад дымит позади...». При этом *баня, котел, горящий, бесноватый, содом* и т.д. здесь еще дополнительно подчеркивают

³⁶ Шаламов В. Пастернак / Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 617.

³⁷ Гаспаров М.Л. Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века: Антология. М., 1993. С. 27.

смысловую нагрузку «анаграммной» аллитерации.

Хорошо известна фраза Пастернака из «Людей и положений» (1956) о Маяковском: «Он не любил “Девятьсот пятого года” и “Лейтенанта Шмидта” и писание их считал ошибкою». Л. Флейшман отметил определенное «лукавство» этого утверждения³⁸. Действительно, в чрезвычайно интересном письме к Ж.Л. Пастернак от 6 мая 1927 года Пастернак писал: «У меня будет трудный год. Само собой и неизбежно произойдет у меня разрыв с истинными моими друзьями, Асеевым и Маяковским, главное — с последним. Их чувства особенно теплы были ко мне весь этот год, *в особенности со стороны Маяковского*, у которого представленья о “905-м годе” просто преувеличенные». (В другой работе мы подробно разбираем возможные причины подобного изложения точки зрения Маяковского на пастернаковские поэмы³⁹.) Скорее всего, «негативная» оценка Маяковским поэм Пастернака функционально дублирует «негативное» же отношение Пастернака к послеоктябрьскому Маяковскому и лишь подчеркивает функциональное тождество фигур Маяковского и автора внутри пастернаковских автобиографических текстов. Для нас важно отметить, что поэма Пастернака встречала искреннее одобрение тех читателей, чье мнение ему не могло быть безразлично.

Что же касается отношения самого Пастернака к своей поэме, то и оно вовсе не было столь однозначно отрицательным, как могло показаться из приводившихся цитат. Так в конце 1925 года в письме Ф.К. Пастернаку читаем: «Я захвачен работой о 1905 г. и очень увлечен». Почти тогда же, в январе 1926 года он пишет Ж.Л. Пастернак о первой революции: «Высокий и героический период, радостно узнавать в нем корень настоящего». Правда, ей же 6 февраля 1926 года Пастернак писал, что «увлечение работой (о 1905 г.) у меня спало», очевидно, в это же время он окончательно оставляет идею о переделывании готовых кусков, об их дописывании. Но уже после этого появляются чрезвычайно важные строки в письме к родителям, касающиеся обращения к историческим темам в поэмах 1920-х годов: «<...> круг тем и планов и собственных эмоций, пройдя от революции через чужье истории или себя в истории, сердечно отождествимый для меня с судьбою всего русского поколения <...> Я выражу не все, но очень многое о себе, если скажу, что отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и

³⁸ Флейшман Л. Указ. соч. С. 78.

³⁹ Поливанов К. Маяковский в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» // Новое литературное обозрение. 1994. № 7.

отвлеченностей в свой личный, глухой круг: в интимизации — когда-то мира и теперь истории; в ассимиляции собирательной, сыпучей бесконечности — себе» (*письмо от 17 июня 1926 года*).

Обозначенное здесь понимание Пастернаком своей работы с историческим материалом позволяет нам увидеть, сколь узловое место занимала работа над темой 1905 года в переходе от «Сестры моей — жизни» к «Охранной грамоте» и «Доктору Живаго». Напомним, что все три книги в разные годы автор склонен был рассматривать как важнейшие достижения своей литературной деятельности.

Политический аспект биографии Пастернака. 1920–1930-е годы (На материале новейших документов)

В последние годы стали известны многочисленные материалы 1920–1960-х годов, документирующие политическую картину эпохи, механизмы взаимодействия партии и государства с писательскими объединениями, издательствами, журналами и отдельными литераторами. Подготовленные и осуществленные, к несчастью, без всякой системы, а часто и просто безграмотно, публикации документов из «партийных» архивов и прежде секретных единиц из формально открытых хранилищ тем не менее дают возможность с большой степенью подробности восстановить обстоятельства взаимоотношений Пастернака с властями, понять, какие стимулы в разные годы определяли те или иные поступки поэта и что стояло за внешними проявлениями отношения к нему противоположной стороны в моменты официальных признаний или, наоборот, равнодушия и травли. Нельзя сказать, что названный аспект биографии прежде оставался вне поля внимания пастернаковедов. Напротив, в книгах Лазаря Флейшмана «Борис Пастернак в тридцатые годы», «Boris Pasternak. The Poet and his Politics», в его же статьях «Пастернак и Ленин» и «Pasternak and Bucharin in the 1930-s», а также в книге сына поэта Евгения Пастернака «Борис Пастернак: Материалы для биографии» и ряде других солидных исследований именно политическая биография Пастернака была проработана достаточно тщательно. Однако ряд недоступных прежде источников, не меняя концептуально общую картину, значительно корректирует в отдельных моментах предшествующие работы.

Внимание к политическому аспекту биографии писателей не яв-

лялось и не является лишь данью прежде «диссидентской», а позже «перестроечной» моде. Во-первых, ясное и полное представление обстоятельств жизни писателя любой эпохи служит важным фоном для прочтения его творчества, во-вторых, политические условия, в которых протекали судьбы русских писателей XX века, нередко служили и непосредственным стимулом к появлению тех или иных текстов (вовсе не выделяя это как специфику России XX века, вспомним хотя бы стихи Пастернака «Русская революция» (1917), «Художник» (1935) или «Нобелевская премия» (1959)). Не следует также забывать, что в нашем столетии биография писателя часто воспринималась и читателями, и им самим как едва ли не важнейшее его литературное произведение. Естественно, что художественное «строительство» жизни-биографии осуществлялось и в области взаимодействия художников и власти (по модели «поэт и царь» или «поэт и палач»). Возникший у писателей советской эпохи соблазн занять «вакансию поэта» неизбежно должен был ориентироваться на литературную модель — поэта, говорящего истину «царям с улыбкой» (излишне объяснять, что и за сто лет до Пастернака и Булгакова эта позиция была больше художественным конструктом, чем фактом общественной или политической реальности). Также и позиция поэта — «обличителя» или «молчаливого отшельника» имела богатую и древнюю культурную традицию, плодотворно питавшую конкретные решения жизнетворческих задач. Не следует упускать из виду и то, что вожди революции и государства были детьми той же эпохи и восприимчивыми к тем же традициям. Таким образом, дружба Сталина с А. Фадеевым, его визиты к М. Горькому и многое другое можно воспринимать в рамках той же культурной модели, внутри которой оказываются возможными желание Пастернака обсуждать с вождем проблемы «жизни и смерти» (легендарный телефонный разговор 1934 года в связи с арестом О. Мандельштама) и надежды М. Булгакова на уже нетелефонное продолжение апрельского 1930 года разговора все с тем же собеседником⁴⁰.

Рассматривая политическую позицию того или иного писателя в первые послеоктябрьские десятилетия, мы реконструируем на основе разного рода источников его восприятие Февральской и Октябрьской революций, отношение к разгону Учредительного собрания, к ликвидации большевиками свободы печати, к красному террору, введению

⁴⁰ Чудакова М.О. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова // Новый мир. 1987. № 8. С. 198.

НЭПа, к личностям вождей революции и государства и прежде всего к Ленину и Троцкому, анализируем реакцию на важнейшие проявления культурной политики новой власти — ленинскую высылку интеллигенции в 1922 году, резолюцию ЦК ВКП(б) 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», кампанию травли Б. Пильняка и Е. Замятина в 1929 году, резолюцию ЦК «О перестройке литературных организаций» апреля 1932 года и т.д. В этом контексте оказывается чрезвычайно значимой и позиция писателя в отношении литературных организаций — как борющихся за лидирующее положение в советской культурной жизни или организовывавшихся при непосредственной поддержке партии и государства, так и «допускавших» («терпевших») до поры до времени — от всероссийских союзов писателей и поэтов до объединений типа «Никитинских субботников» или кружка издательства «Узел». Наконец, в собственно творческом плане позиция писателя выявлялась в обращении или уклонении от «общественно» маркированных сюжетов — изображения новой жизни, нового человека, нового общества, а также историко-революционных сюжетов, особенно в периоды юбилеев, годовщин и т.д.

Практически по всем пунктам подобной «анкеты» мы располагаем данными для определения пастернаковской позиции, хотя ответы на пункты-вопросы и оказываются на первый взгляд достаточно противоречивыми и сложными. Так, основываясь на стихотворении «Русская революция», казалось бы, можно было вывести однозначные «плюс» и «минус» в отношении соответственно Февраля и Октября, однако внимательное рассмотрение других источников вынудит нас отказаться от столь прямолинейных выводов. Достаточно показательно отношение Пастернака к Ленину — так, как его реконструирует в уже называвшейся работе Лазарь Флейшман, соотнося изменение отношения со сдвигами в оценке поэтом «революционной и послереволюционной реальности»: «Включение в понятие русской революции не только “марта”, но и “октября” повлекло за собой отказ от первоначально демонического изображения руководителя большевистского переворота. Стремление к восприятию современности *sub specie aeternitatis* в исторической перспективе привело к включению Ленина в круг интимно важных для поэта тем. Революционный вождь стал неотъемлемой составной частью понятия интеллигенции, с ее “музыкою мысли” и одним из ее непреодолимых мотивов — мотивом “сыпучего самоизверганья”. Пересматривая свою оценку Ленина, Пастернак, однако,

оставался верным исконной идеализации революционной стихии и коренным этическим ценностям, обусловившим тот энтузиазм, с которым он эту стихию встретил весной 1917 года. Новая характеристика Ленина, далеко уйдя от инвектив, появившихся в ответ на Октябрьский переворот, сохраняла внутренне нестабильную, «движущуюся» природу, Как и в большинстве других случаев у поэта, перед нами не проповедь, отлитая в твердые формы, а «фигура недоумения», непрекращающаяся, неотвязчивая импровизация, сводящая воедино потенциально несовместимые смыслы. Чем больше размышлял Пастернак о Ленине как о конечном источнике наблюдаемых в современности процессов, тем более последний выступал в качестве противовеса негативно оцениваемым ее аспектам»⁴¹.

Отметим, что, согласно Флейшману, здесь позиция Пастернака сближается с сохранявшимся на протяжении десятилетий «наивным» противоположением Ленина и всего дурного, что повлекли за собой революция и годы большевистского режима.

В контексте нашего рассмотрения оказывается принципиально важной и позиция Пастернака в «Лефе», которая также тщательно проанализирована Флейшманом в связи с историей взаимоотношений Пастернака и Маяковского в книге «Борис Пастернак в двадцатые годы». Флейшман, отмечая, казалось бы, парадоксальную готовность Пастернака признать позицию Чужака при невозможности для него консолидации с Асеевым и Маяковским в момент одной из многочисленных внутрилефовских разборок, делает вывод о принципиальной неприемлемости для поэта непоследовательных «промежуточных» линий в политической жизни и литературной полемике; позиции тех, кто был пусть и враждебен ему лично, но более соответствовал духу (по удачному выражению Флейшмана) «крайностей эпохи», всегда оказывались Пастернаку ближе. Иллюстрацией подобной приверженности крайностям может служить отзыв Пастернака об одном из «допускавшихся» на протяжении 1920-х годов объединений — Союзе Поэтов (СоПо). В 1929 году, когда осуществлялась «коллективизация» мелких объединений, ОГПУ потребовало ликвидации Всероссийского союза поэтов, «состоящего из реакционного элемента»⁶³, тогда же отдел Наркомпроса Главискусство информировал НКВД (естественно, «секретно» и «срочно») — 2 ноября 1929 года в ответ «на предложение от 4 октября

⁴¹ Флейшман Л. Пастернак и Ленин // Literature, Culture and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part 2. Stanford, 1992. P. 126–127.

1929 года № С 4401/6168 дать заключение о целесообразности дальнейшего существования находящихся в ведении Главискусства общественно-художественных организаций»:

«Всероссийский Союз Поэтов

Цели и задачи Союза Поэтов: 1) развитие и укрепление поэтической общественности; 2) культурно-просветительская работа; 3) изучение творчества путем систематизации творческих материалов и поэтического к ним подхода; 4) изучение соответствующих литературных проблем.

Союз объединяет 150 членов; социальный состав — подавляюще интеллигентский, с уклоном к “литературной богеме”. Дальнейшее существование Союза Поэтов допустимо при условии пересмотра и перерегистрации членов. Ввиду сказанного Союз Поэтов будет обследован специальной комиссией»⁴².

Но уже и до 1929 года Союз Поэтов вызывал неоднократные нападки и нарекания. Кажется, в поле зрения исследователей еще не попадала анкета газеты «Вечерняя Москва» «Что же такое “Сопо”?» Знающего пристрастие Пастернака к «крайностям эпохи», впрочем, едва ли особенно удивит его ответ, опубликованный 10 апреля 1924 года: «Я Союз Поэтов знать не знаю, в малой степени интересуюсь им и отношусь к нему абсолютно индифферентно. Учреждение это я абсолютно игнорирую, считаю его абсолютно бессмысленным и, признаться, решительно никаких чувств к нему не питаю».

Видимо, иначе отнесся Пастернак к затее по организации «артели» писателей «Круг». Из ставших недавно открытыми документов обнаруживается, что инициатива организации «артели писателей» возникла на основе специальных постановлений Оргбюро и Политбюро ЦК РКП(б), которым уже в начале 1922 года стало вполне очевидным неудобство управления литературой при наличии многочисленных и постоянно соперничавших группировок писателей. По замыслу комиссии Агитпропа ЦК, «Круг» должен был осуществлять все те функции, которые в 1934 году были переданы Союзу советских писателей — объединить всех хоть сколько-нибудь лояльных режиму литераторов, поставить их под жесткий идеологический контроль, а в качестве поощрения для послушных разрабатывалась система материальных стимулов — повышенные гонорары, пайки, общежития и т.д. А.К. Воронский, едва ли не главный автор программы «Круга», составил список желательного первоначального состава этой организации, где среди первых названы те

⁴² Там же. Л. 129 об.

самые имена, которым предстояло в дальнейшем составить ядро советского писательского истеблишмента — К. Федин и Н. Тихонов, Ф. Гладков и А. Серафимович, И. Эренбург и М. Горький. Тем более симптоматично, что второе место в списке Воронского — после В. Маяковского — занимает Б. Пастернак, его имя сопровождает характеристика — «самый талантливый из современных поэтов, очень еще молод, влияние на молодежь очень большое»⁴³.

В отличие от Маяковского Пастернак подписал декларацию «Круга» (которая была, правда, опубликована лишь в 1927 году к пятилетнему юбилею издательства), входил в правление одноименного издательства при артели, в нем издал сборник своей прозы. Пожалуй, отношения Пастернака с Воронским и «Кругом» следует принимать во внимание, реконструируя его место в отношениях соперничающих литературных групп и самый жанр соперничества. Флейшман отмечает, что, вернувшись в 1923 году из Берлина, Пастернак столкнулся с ситуацией, когда ЛЕФ и «На посту» объединились в своей борьбе с Воронским и «Красной новью». Вероятно, дополнительную остроту должно было придавать этой борьбе то, что при организации «Лефа» из «Круга» вышел Н. Асеев, где он входил в правление издательства, а при обсуждении проекта на комиссии Агитпропа ЦК в июле 1922 года его кандидатура намечалась на пост председателя оргбюро артели. Во время разворачивания активности «Круга» в конце 1922 — начале 1923 года Пастернак был в Берлине, там он узнал, например, из письма С. Буданцева, что в «Круге» «платят золотом по курсу Наркомфина»⁴⁴. Альманах «Круга» со стихами Пастернака также вышел во время его отсутствия. Итак, вернувшись из Германии в Москву, Пастернак одновременно присоединяется к возглавляемому Воронским «Кругу» и отдает «Высокую болезнь» в первый номер журнала «Леф». Похоже, что уже здесь намечается будущий разрыв с Маяковским и его группой.

Хорошо известно, что в середине 1920-х годов Пастернак почти одновременно начинает работу над «Спекторским» и поэмой о 1905 годе, в дальнейшем разделившейся на две — «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Обращению к большим формам и революционной тематике способствовало немало разного рода обстоятельств (они подробно рассмотрены Флейшманом в книге «Борис Пастернак в двадцатые годы»). Далеко не последнее место среди этих причин занимал денежный вопрос. В 1927 году в письме к Горькому Пастернак именно

⁴³ De Visu. 1993. № 10. С. 9

⁴⁴ Флейшман Л. Указ. соч. С. 24.

издательским успехом революционных поэм объяснял принципиальную перемену своего материального положения, а в письмах 1925–1926 годов, во время непосредственной работы над «Девятьсот пятым годом», неоднократно отзывался о поэме лишь как о средстве заработка.

Все это, впрочем, не мешало Пастернаку достаточно добросовестно относиться и к получающейся поэтической продукции, и к предварительной работе с источниками (об этом также свидетельствуют его письма и воспоминания современников и, наконец, сопоставление текста поэм с документальными свидетельствами о первой русской революции — см. об этом подробно в нашей работе «К интимизации истории») ⁴⁵. Однако нам представляется, что обращение к исторической тематике имело куда большее значение для всего жизненного и творческого пути поэта, вовсе не сводясь к временной уступке обстоятельствам общественно-политическим (тем более, что история в «Спекторском» едва ли могла соответствовать вполне социальному заказу) или, наоборот, — семейным и материальным. «Чутье себя в истории», ощущение своей судьбы как части «судьбы всего поколения», «втягивание в свой личный глухой круг» истории или ее «интимизация» — результатом всего этого стало не только обращение к историческим (и историко-революционным) темам, не только появление в творчестве Пастернака взгляда на современность в историческом ключе, но, пожалуй, прежде всего — осознание своей собственной миссии в истории и тем самым и в современности. Эту миссию он видел не только в объяснении прошлого и настоящего в рамках определенной художественно-исторической концепции, но и в непосредственном воздействии на современников (а тем самым в какой-то степени и на само время, в котором протекала его жизнь) и своим творчеством, и своей общественной позицией, сколь бы противоречивой она ни казалась при поверхностном сопоставлении слов и поступков поэта в разные годы.

В письме к М. Горькому по прочтении романа «Жизнь Клима Самгина» Пастернак как раз касается вопросов, неизбежно встающих перед писателем, обращающимся к истории недавнего прошлого: «...Странно сознавать, что эпоха, которую Вы берете, нуждается в раскопке, как какая-то Атлантида. Странно это не только оттого, что у большинства из нас она еще на памяти, но в особенности оттого, что в свое время она прямо с натуры изображалась именно Вами (заметим, что

⁴⁵ Поливанов К.М. К «интимизации истории»: Заметки о «Девятьсот пятом годе» Бориса Пастернака // Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman (Stanford Slavic Studies. Vol. 8). Stanford, 1994.

позже подобное можно было сказать и о самом Пастернаке — в романе «Доктор Живаго» изображение лета 1917 года в Мелюзее несет явные отголоски описания того же момента «с натуры» в «Сестре моей — жизни». — К.П.) <...> Но как раз тем и девственнее и неисследованнее она в своем новом, теперешнем состоянии, в качестве забытого и утраченного состояния нынешнего мира или, другими словами, как дореволюционный пролог под пореволюционным пером. В этом смысле эпоха еще никем не затрагивалась...» (*М. Горькому, 23 ноября 1927 года*)⁴⁶. Пастернак в последней фразе, видимо, не включал себя в «никем», поскольку лишь за полтора месяца до того он в письме тому же Горькому объяснял, что в «Девятьсот пятом годе» «революционную тему» брал «исторически, как главу меж глав, как событие меж событий» {*М. Горькому, 10 октября 1927 года*}⁴⁷. Причем такой взгляд на революцию пятого года, а следом за ней и на революцию семнадцатого как на «главу меж глав», отменял восприятие революционного рубежа как конца «старого мира» и начальной точки отсчета «новой эры». Вместо этого появлялась естественная цепь вытекающих одно из другого событий, составлявших жизнь и судьбу поколения автора и героев его текстов.

Вновь именно по поводу «Девятьсот пятого года» Пастернак формулирует свою задачу в письме к К.А. Федину 6 декабря 1928 года: «Когда я писал “905-й год”, то на эту относительную пошлятину я шел сознательно из добровольной идеальной сделки со временем. Мне хотелось втереть очки себе самому и читателю, и линии историографической преемственности, если мне суждено остаться, и идолотворствующим тенденциям современников и пр. и пр. Мне хотелось дать в неразрывно сосватанном виде то, что не только поспорено у нас, но ссора чего возведена чуть ли не в главную заслугу эпохи. Мне хотелось связать то, что ославлено и осмеяно (и прирожденно дорого мне), с тем, что мне нужно, для того, чтобы, поклоняясь своим догматам, современник был вынужден, того не замечая, принять и мои идеалы <...>». И далее Пастернак непосредственно определяет то, что, видимо, и занимало его в первую очередь в прозе Федина и Горького в сопоставлении со своими уже завершенными или замышлявшимися работами: «<...> Когда-то для нашего брата было необязательно быть историком или его в себе воспитывать. Очень немногие поняли необходимость этого в наши дни. И хотя это понято по-разному, и велики

⁴⁶ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 226.

⁴⁷ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 216.

политические различия между понявшими, но, странно, мне кажется, само искусство последнего времени (реалистическое и повествовательное) точно объединилось в одном безотчетном стремлении: замирить память хотя бы, если до сих пор нельзя помирить сторон, и как бы склонить факты за их изображением к полюбовной. Есть в этом какая-то бессознательная забота о восстановлении нарушенной нравственной преемственности. Это в одно и то же время забота и о потомстве, и о современниках, и о части поколения, попавшего в наиболее ложное положение (об эмиграции), и о Западе с его культурой, и вновь, наконец, о том, что все эти части вместе со множеством других, не перечисленных, содержит, — об истории <...>»⁴⁸.

Итак, мы видим, что уже в декабре 1928 года Пастернак осознавал, что «воспитал в себе историка» и что его работа не только может идти вразрез с советской антиисторичной историографией, «ссорящей эпохи», но должна исподволь способствовать принятию читателями его исторических взглядов, признанию ими ценности предреволюционной эпохи, более того, восстанавливая преемственность, Пастернак видел в этом путь к преодолению искусственной духовной изоляции советской культуры от Западной Европы, а эмиграции — от метрополии.

Естественным развитием подобной позиции было и посвящение «Охранной грамоты» памяти австрийского поэта Р.М. Рильке, и помещение в центр самой повести (которая рассматривала все ту же тему истории поколения не меньше, чем собственно биографию) рассказов о поездке в Марбург к Герману Когену (практически неизвестному в России в конце 1920 — начале 1930-х годов), а оттуда в Италию. Именно об «Охранной грамоте» Пастернак писал 28 марта 1931 года в письме Дж. Риви: «Это первая вещь, которую я без стыда увидел бы в переводе»⁴⁹. Вспомним также о значении, которое позже придавал Пастернак откликам на «Доктора Живаго» из-за границы, в том числе и от эмигрантов, видя в этом «душевное единенье века».

«Западничество» Пастернака, восприятие им русской культуры и литературы как неотъемлемой части культуры европейской проявилось и в его переводческой деятельности. В 1924–1926 годах, то есть почти одновременно с работой над историко-революционными поэмами, Пастернак обращается к переводам немецких поэтов-экспрессионистов: И.Р. Бехера, В. Газенклевера, Г. Гейма, Я. Ван-Ходдиса, Э. Кеппена, Р. Леонгарда, А. Лихтенштейна, Л. Рубинера, Ф. Верфеля, А.

⁴⁸ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 254.

⁴⁹ Там же. С. 318.

Вольфенштейна, П. Цеха. Семь переводов были опубликованы в журнале «Современный Запад» в 1924 году и в сборнике «Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии» под редакцией Григория Петникова в 1926 году в Харькове — еще тридцать стихотворных переводов⁵⁰. О том, что интерес Пастернака к этой революционно-социалистической поэзии не ограничивался соображениями литературного заработка, свидетельствуют воспоминания Л.В. Горнунга, у которого Пастернак в 1926 году брал книги немецких экспрессионистов, присланные в Государственную академию художественных наук (ГАХН) для выставки «Революционное искусство Современного Запада»⁵¹. Кстати, в стенах той же ГАХН 20 декабря 1924 года Пастернак вместе с С. Шервинским, А. Эфросом и В. Нейштадтом читал свои переводы на первом вечере поэзии Современного Запада (читались «переводы из унанимистов, кубистов, дадаистов, футуристов, экспрессионистов»⁵²). Также в 1926 году Пастернак обращался к сестре Жозефине с просьбой прислать ему книгу Зергеля «Dichtung und Dichter der Zeit»: «Если книжка богата материалом и покажется тебе солидной, и вообще это возможно, пришли мне ее, пожалуйста, как ты это раньше делала. По тому, что я о ней раньше слышал, она мне представляется удобным предметом для бескорыстной и корыстолюбивой эксплуатации, т.е. для души, для обдумыванья, для суждения о современной Германии и вместе с тем для всяких статей, переводов и т.д.».

И далее он рекомендовал сестре («если ты новых немцев не знаешь») книгу «Menschheits-Dammerung. Symphonie jungster Dichtung». Hrsg. von Kurt Pinthus. 15–20. Tausend». Berlin: Rowohlt, 1920:

«Это хорошая антология, в ней много Бехера, Цеха, Гейма, ди Гордиса и Лихтенштейна. А впрочем, может быть, и лучшие появились <...> Мне интересно твое мнение об этом движении немецкой поэзии, коммунистической, идеалистической, вытекающей из Рильке и Уитмена, верующей в исторические перспективы, близкой по духу французским **unanimiste'am** и пр.»

Таким образом, мы можем предположить, что «коммунистическая, идеалистическая» поэзия, «вытекающая из Рильке», оказывалась одной из

⁵⁰ См. подробнее: Поливанов К., Харер К. Забытые переводы Бориса Пастернака из поэзии немецкого экспрессионизма (1924–1926) // Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag. München, 1995.

⁵¹ Горнунг Л.В. Встреча за встречей: По дневниковым записям // Литературное обозрение. 1990. № 5. С. 103.

⁵² Известия. 1924. 19 дек

важных опор в пастернаковской интимизации истории.

Пастернак и люди его поколения в 1920-х годах еще не воспринимали границы Советской России как непреодолимый рубеж. Возможность поездки в Европу обсуждалась Пастернаком в переписке с Цветаевой в 1926 году, тогда же он писал и Р.Н. Ломоносовой: «...Меня тянет за границу (на время, разумеется). Теперь это мне не удастся. Но я себе поклялся, что съезжу через год, будущей весной» (19 мая 1926 года)⁵³.

Летом 1926 года, действительно в Германию смогла поехать лишь его жена Е.В. Пастернак с сыном, но в последующие годы тема возможной поездки и препятствий к ней снова возникает в письмах к Ломоносовой: «...Я думал, до Вашего письма, о поездке, главным образом во Францию. Съездить предполагал будущей весной или к концу 28 года. Ваше письмо заставило подумать нас об этом плане нетерпеливее; оно, без Вашего ведома и желанья, прозвучало чем-то вроде предостереженья мне. Меня охватил страх, что, м.б., через год за границу мне не попасть» (12 апреля 1927 года)⁵⁴.

И далее в том же письме о «желаньи побыть год за границей (и поработать)». Вновь об этом в письме 17 мая: «...А я продолжаю жить надеждою на поездку и продолжительное пребывание где-ниб. на Западе. Второй год я [откладывал] осуществление этой мечты на год. Говорят, это дурной признак. У меня действительно слабая воля, а, м.б., ее и вовсе у меня нет. Со стороны позволительно видеть в моих доводах пустые отговорки. Мне они не кажутся простыми выдумками в защиту неподвижности»⁵⁵.

Снова 20 мая: «...Итак, в этом году нам не увидаться, как еще дольше вероятно, мне не видать Италии...»⁵⁶.

Далее в письме следует описание поездки 1912 года из Марбурга в Италию, предвосхищающее соответствующие страницы «Охранной грамоты», прописанное, быть может, с не меньшей художественностью, чем в повести. Опять в письме 5 апреля 1928 года: «...Две тяжести у меня на душе, о которых следовало бы рассказать Вам, и одна — это та, что при всей моей тяге за границу, которая обесцвечивает все мои здешние радости, я все же и этой весной туда не попаду...»⁵⁷.

⁵³ «Неоценимый подарок»: Переписка Пастернаков и Ломоносовых (1925— 1970) / публ. К. Барнза и Р. Дэвиса // Минувшее. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 208.

⁵⁴ Там же. С. 215

⁵⁵ Там же. С. 219.

⁵⁶ Там же. С. 222

⁵⁷ «Неоценимый подарок»... Вып. 15. С. 237

Снова 25 апреля: «...Осуществление моей давней мечты, поездки за границу, опять, как я писал Вам, откладывается. Я в существе ее давно уже пережил, я свыкся с теми главными чертами, в каких мне являлась эта выдумка, и не могу от них отступить, потому что иначе все в ней лишится смысла...»⁵⁸.

Хорошо известно, что весной 1930 года Пастернак переживал тяжелый душевный и творческий кризис. Этому в немалой степени способствовали политическая обстановка в стране (в частности — коллективизация) и, как ее проявление, с которым Пастернак столкнулся ближе всего, — расстрел в начале 1930 года Владимира Силова (об этом поэт писал Н.К. Чуковскому 1 марта и отцу 26 марта 1930 года). Понятно, что не меньшим ударом для него было и самоубийство Маяковского. Определенный кризис Пастернак ощущал и в своих возможностях творчески осмыслить происходившее вокруг него: «...Чувство конца все чаще меня преследует, и оно исходит из самого решающего в моем случае, от наблюдений за моей работой. Она уперлась в прошлое, и я бессилён сдвинуть ее с мертвой точки, я не участвовал в создании настоящего, и живой любви у меня к нему нет...» (*О.М. Фрейденберг, 11 июня 1930 года*)⁵⁹.

Пастернак вновь начинает хлопотать о поездке за границу, хотя вполне отдает себе отчет, что она становится все менее и менее вероятной: «...Не исключена, кажется, возможность, что мы увидимся, я произвел кое-какие попытки, но получил отказ. Однако хлопот не оставлю. Если эти расчеты придется ограничить, я постараюсь добиться этого хотя бы для Жени с сыном...» (*Р.Н. Ломоносовой, 3 июня 1930 года*)⁶⁰.

За поддержкой в получении разрешения на выезд Пастернак обращается к Горькому: «...У меня начато две работы, стихотворная и прозаическая, мыслимые лишь при широком и крупном завершении <...> До этой зимы у меня было положено, что, как бы ни тянуло меня на Запад, я никуда не двинусь, пока начатого не кончу. Я соблазнял себя этим, как обещанной наградой, и только тем и держался. Но теперь я чувствую — обольщаться нечем <...> Я решил не откладывать. Может быть, поездка поправит меня, если только это еще не полный душевный конец. Я произвел кое-какие попытки и на первых же порах убедился, что без Вашего заступничества разрешения на выезд мне не получить.

⁵⁸ Там же. С. 241.

⁵⁹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 305.

⁶⁰ «Неоценимый подарок»... Вып. 16. С. 170.

Помогите мне, пожалуйста, <...> Но если бы Вы нашли нужным замолвить обо мне. Ваше слово — всесильно...» (31 мая 1930 года)⁶¹.

Горький отказался помогать Пастернаку: «...Просьбу Вашу я не исполню и очень советую Вам не ходатайствовать о выезде за границу — подождите! Дело в том, что недавно выехал сюда Анатолий Каменский и сейчас пишет гнуснейшие статейки в «Руле», читает пошлейшие «доклады». Я уверен, что его поведение — в связи с таким же поведением Вл. Азова — на некоторое время затруднит отпуски литераторов за рубеж. Всегда было так, что за поступки негодяев рассчитывались приличные люди, вот и для Вас наступила эта очередь...» (М. Горький — Пастернаку, июнь 1930 года)⁶².

Получивши отказ Горького, Пастернак писал сестре Жозефине: «...Тебе, верно, уже известно, что из сугубой осторожности Г[орький] отказал мне в поддержке, и это равносильно полному крушению соответствующих надежд...» (15 июля 1930 года)⁶³.

В действительности Горький не просто отказался поддержать просьбу Пастернака, но в дружеском письме шефу ГПУ Генриху Ягоде специально высказался против этой поездки: «Дорогой Генрих Георгиевич <...> Пастернак просит меня хлопотать о выезде его — с женою и ребенком — за границу. Ответил ему, что хлопотать — не стану, не могу. Прилагаю фельетончик негодяя Каменского. Весьма удивлен, что эту вошь вы пустили за рубеж. Пастернак, разумеется, не Каменский, он вполне порядочный человек, но он — безволен. А здесь белоэмигранты весьма заряжены Беседовскими, Дмитриевскими, Соломонами и прочими Азефами...» (июнь 1930 года)⁶⁴. Пастернак уже осенью 1930 года писал Р.Н. Ломоносовой, что его надежды на поездку «рухнули категорически и навсегда». Ломоносова, не зная, что он уже обращался к Горькому, спрашивала, не может ли помочь ее собственное обращение к Горькому или Коллонтай, но Пастернак, видимо, уже поставил крест на своей поездке. Для Е.В. Пастернак с сыном ему удалось получить разрешение на выезд весной 1931 года.

Трудно даже представить, как могла бы сложиться дальнейшая судьба Пастернака, если бы он получил летом 1930 года разрешение выехать из России. Даже если бы он и вернулся обратно, очевидно, что его отношения с властями и личная судьба, скорее всего, были бы

⁶¹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 303–304.

⁶² Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1986. Т. 45. № 3. С. 281.

⁶³ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 306

⁶⁴ Неизвестный Горький / Горький и его эпоха: материалы и исследования. Вып. 3. М., 1994. С. 172.

совершенно иными.

Однако поездка не состоялась, и 1930-е годы в биографии Пастернака оказались ознаменованными расхождением с первой семьей и новой женитьбой, книгой стихов «Второе рождение», которая была в значительной степени вызвана не только личными обстоятельствами жизни, но и сопровождавшим выход поэта из душевного кризиса определенным изменением его общественной позиции, без которого не могло бы состояться того известного сближения с властью, пришедшегося на 1934–1936 годы. Обстоятельства биографии Пастернака в 1930-е годы описаны достаточно подробно и тщательно (прежде всего в монографии Флейшмана «Борис Пастернак в тридцатые годы»), и мы здесь коснемся лишь тех аспектов, которые предстают в ином свете благодаря неизвестным в прежние годы документам.

В 1930-е годы сохраняется пастернаковское восприятие современности как неотъемлемого фрагмента человеческой истории, только в таком виде и обладающей значением. Историю внутри страны Советов он по-прежнему не отделяет от истории европейской (именно в этом ключе может восприниматься «ориентация» его на местный социализм в противоположность нацизму и фашизму, как на меньшее из зол).

Достаточно деятельное участие во всевозможных мероприятиях Союза советских писателей в 1934–1937 годах, шедшее иногда вразрез с общим тоном, принятым на этих собраниях, совещаниях и т.п., и вызывавшее острое неудовольствие руководителей литературным процессом, сам Пастернак объяснял в своей последней публичной речи этого времени на Пушкинском пленуме Союза писателей в феврале 1937 года именно своим восприятием непосредственной современности внутри исторической перспективы: «Бывало временами, что единственной виной того, что я говорил не так, было преувеличенное или искаженное представление вообще о свободе, о своей собственной. Это долгий разговор, и трудно здесь об этом говорить. Я недостаточно глубоко, зрело, умно отличал дни от годов. Надо это понимать. Это моя вина, моя оплошность, недалковидность. Например, я чувствую, что через год-два нравы будут такие-то. Тов. Фадеев говорил о том, что желательно развитие нашей внутрисоветской демократии в союзе, какие плоды она может дать. Но ведь этот процесс занимает какое-то время. Иногда со мной случалось, что я такую тенденцию чувствовал, и я знал, что это есть у нас, и мне казалось, что уже весь процесс истек, и опережал обстановку. Это было глупо. Это не на высоте не только общего положения, но и того положения, которое отведено каждому из нас. И с этой стороны у меня

есть ляпсусы»⁶⁵.

По существу, в «фаворе», в роли первого поэта эпохи Пастернак оказался после доклада Н.И. Бухарина на I съезде Союза советских писателей в августе 1934 года. В результате противники Пастернака уже после опалы, а затем ареста и гибели Бухарина неоднократно использовали бухаринский доклад как аргумент в дискредитации Пастернака. Тем более не следует преувеличивать степень симпатии поэта к своему высокому покровителю, а также следует признать, что за «благоволением» к Пастернаку части официальных кругов стояли, похоже, чьи-то еще симпатии к нему — помимо Бухарина.

Во втором издании «Второго рождения» Бухарину была посвящена поэма «Волны» — отмеченный наибольшим принятием «дали социализма» текст книги. Однако после выхода Пастернак писал Ломоносовой: «...Я все дожидался выхода 2-го издания “Второго рожденья”, относительно которого не уверен, посылал ли я Вам его в свое время. Вчера, вернувшись домой, нашел 1-й экзempl., принесенный из издательства, и в ужас пришел. Открывающая сборник вещь “Волны” оказалась посвященной — Бухарину! Весной стали выходить “Известия” под его редакцией. Я в таком восхищении был от нового вида газеты, что все хотел это Бухарину выразить. В то время я “Вт. рожд.” к изданию подписывал. Тогда я сгоряча надписал ему вещь, никакого отношения к нему не имеющую, страшно личную! И об этом забыл!!! Вот какие иногда делаешь глупости. Ну что мне теперь делать! <...>» (Р.Н. Ломоносовой, 23 октября 1934 года)⁶⁶.

Не следует и преуменьшать значения Бухарина в жизни поэта. Много лет спустя сам Пастернак появление своих сталинских стихов в новогоднем номере «Известий» 1 января 1936 года объяснял результатом специальной просьбы Бухарина, на которую он не мог не откликнуться (хотя, конечно же, причин для их появления было много больше). Здесь следует сказать и еще об одной известинской публикации, ускользнувшей, как кажется, из поля зрения исследователей. Летом 1935 года Пастернак против своей воли был отправлен по специальному решению Политбюро ЦК на антифашистский Международный конгресс защиты культуры в Париже. Его выступление на конгрессе и обстоятельства встреч и «невстреч» с друзьями и родственниками в Германии, Франции и Англии хорошо известны. Когда участники

⁶⁵ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 643

⁶⁶ «Неоценимый подарок»... Вып. 17. С. 362.

конгресса возвращались на теплоходе из Лондона в Ленинград, центральные газеты поместили радиоинтервью с членами советской делегации. В «Правде» слова Пастернака были представлены следующим образом: «Я присутствовал только на последнем заседании конгресса защиты культуры. Это было яркое, незабываемое событие. Лучшие умы человечества заявили: “Единственный носитель культуры — пролетариат, и ее оплот — Страна Советов”. Я горжусь своей социалистической Родиной. Привет “Правде” и миллионам ее читателей. Борис Пастернак»⁶⁷. Трудно сейчас установить, действительно ли текст интервью для «Правды» столь отличался от текста для второй газеты, или же это результат работы редакторов, но известинский текст совершенно иной и в гораздо большей степени соответствует стилистике и мышлению поэта, а также вполне вписывается в наши представления о занимавших его в тот период проблемах:

«Москва. Редакции “Известий ЦИК СССР и ВЦИК”, т. Бухарину. Видел Францию первый раз. Париж подавил своей красотой, красотой первоисточника, из которого в свое время, как заимствование, рождались новейшие столицы Европы — Берлины и Петербурга.

На съезде самым замечательным было интуитивное и почти непостижимое понимание людьми, у нас не побывавшими, объективного значения совершающегося в СССР. Всего сильнее это выразилось в заключительных словах Андрэ Жида, произнесенных им с подъемом, единодушно оцененным трехтысячным собранием. Несколько слов о Родине. Несмотря на радушные приглашения во французские и английские деревни со стороны близких по духу людей из писательского мира, предпочитаю вернуться домой. Всею кровью приветствую на столбцах вашей газеты дорогих соотечественников.

До скорого свидания Борис Пастернак»⁶⁸.

Однако и в 1934–1936 годах Пастернак вовсе не был общепризнанным первым поэтом. Достаточно показательна, например, стенограмма собрания поэтов-коммунистов секции поэтов Союза советских писателей, проходившего 13 февраля 1935 года под председательством А. Щербакова: «<...> Беспалов: <...> В различные периоды действительность выдвигает на поверхность жизни различные формы и стороны действительности, которые становятся материалом для искусства, в частности, поэзии. Поэтому неправильно делить так, что

⁶⁷ Правда. 1935. № 189. (Перепечатано Л. Флейшманом в кн.: «Борис Пастернак в тридцатые годы». Jerusalem, 1984. С. 253.)

⁶⁸ Известия. 1935. 11 июля. № 161. С. 4.

есть, например, крупнейший поэт Пастернак, а затем сравнить его с Безыменским и другими. Это вещи разные. Подход у этих поэтов разный <...> А. Богданов: <...> У Пастернака прекрасные образы и стихи, но камерные (голоса: “Но это не формализм”) <...> Мих. Голодный: <...> Тут говорили, что Пастернак лучший поэт нашей действительности, и каждого пытаются подтянуть к нему механически <...> но <...> каждый <...> поэт пишет по-своему <...> Ситковский: Когда говорят о поэзии, всегда фигурируют одни и те же имена — Пастернака, Тихонова, Луговского, Сельвинского, Антокольского, Адалис, Васильева, Кирсанова, Асеева, Заболоцкого <...> А. Безыменский: Нужно призывать критику к тому, чтобы она не пропускала классово враждебных поэтов мимо своего внимания <...> фамилии остаются все те же, которые называли и раньше, — Заболоцкий, Васильев, Клюев, Клычков; нужно говорить о враждебных влияниях на творчество отдельных поэтов — Сельвинского (голос: “Не забудь Горбова”), Пастернака, Асеева <...>⁹¹. Через четыре дня после собрания поэтов-коммунистов вновь под председательством А.А. Щербакова проходило заседание президиума правления ССП, на котором к готовившемуся пленуму обсуждались тезисы докладов о литературной критике: в области поэзии — И.М. Беспалова (соответственно те же, что и на собрании 13 февраля) и в области театра — А. Афиногенова. Сам Пастернак несколько раз выступал на этом заседании:

«Пастернак: Критика должна быть не только разбором произведения, а должна быть сама художественным произведением <...> В русской поэзии, если исключить только сознательное перерождение в настоящую революционность Маяковского, не было периода, который более блистал бы одной голой поэзией, это была поэзия почти временами без поэтов, так что вся история поэзии в наш период — это первое развитие самих авторов, их ломка, их политическое и психологическое развитие. Но это не интересно. Я скажу об области поэзии, просто неуместен треск, это заострение вопроса о поэтической специфике. Я поэзией все-таки занимался, и меня слово “специфика” всегда отшатывает <...> Отчасти вы правы, что в поэтической критике нет передовых критиков, как имена — это второстепенные критики и там критический штамп хвалебных и отрицательных суждений особенно выпирает. Там особенно резкая беспомощность сильно выпирает. <...> Когда вы говорили против пункта, имеющегося в тезисах Афиногенова, что критик должен обладать смелостью, уметь отстаивать свою точку зрения, вы сначала как будто возражали Афиногенову, а затем в качестве пожелания выдвинули то же,

что у Афиногенова хорошо сказано. Я совершенно долекий от театра человек, мне Афиногеновские тезисы очень понравились <...> Прошло то время, когда попутчики были связаны, и предполагалось так, что если человек распустил хвост своей искренности, то с этим считаться не нужно. Сейчас иное, сейчас мы все части одного процесса, и надо заботиться о том, чтобы мы правильно отражали то или другое мнение. Вдруг всех охватывает страх. Вы совершенно правы, это нужно показать, человек должен быть на высоте. Пусть его лишат пайка. На это нужно уметь идти (смех). Человек не должен отказываться от истины. Я думаю, что такое отношение к нему может продолжаться месяц, а через месяц ему спасибо скажут. Это мужество надо иметь. Афиногенов не прямо об этом говорил, но его тезисы наполнены таким хорошим, молодым, действенным отношением к этому вопросу. Я бы должен был возражать, но должен сказать, что такие ноты у нас редки. Часто встречаешься с тем, что человек из каких-то выдуманных опасений, из-за опасений какой-то воображаемой катастрофы, пишет не так, как нужно. Он не думает о том, что написано, а о том, как это могут прочитать, понять и т.д. Целый ряд таких явлений имеет место. Просто надо иметь мужество не плодить моральную макулатуру»⁶⁹.

Щербаков, отвечая на выступление Пастернака, обвинил его в чрезмерной абстрактности восприятия «критической честности». Этот эпизод февраля 1935 года Флейшман характеризует как «первую трещину в отношениях властей с поэтом со времени съезда».

К числу постоянных оппонентов Пастернака принадлежал А. Сурков. Сохранилось его письмо к А. Щербакову в фонде последнего по поводу статьи Я. Семенова «Борис Пастернак» в «Литературной газете» (24 и 29 августа 1935 года). Сам Пастернак об этой статье говорил А. Тарасенкову: «Я на месте Семенова, сделав такой, как он, анализ, — ругал бы меня, а он хвалит». Ответом Семенову была статья самого Тарасенкова «Пастернак в кривом зеркале» (Знамя. 1935. № 10). Сурков в феврале 1936 года в докладе на Минском пленуме правления ССП статью назвал «сумбурной», в сентябрьском же письме 1935 года Щербакову, выступая против статьи, не решился, похоже, слишком резко высказаться о самом Пастернаке: «Дорогой Александр! <...> И вот еще что. Очень у нас народ возмущен статьей Семенова о Пастернаке. Глупо и все как-то и дикая политическая чепуха и путаница в ней, сдобренная неумелым формализмом. Но дело не в Семенове, а в “Литгазете”, совершенно нечувствительной к тому, что в литературе делается, по-дьявольски

⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 12. Л. 23.

близорукой. Нельзя так. И Пастернак в совершенном расстройстве духа. Кстати, о Пастернаке. Странные у него настроения. Темные какие-то. Привет. А. Сурков»⁷⁰.

5 декабря 1935 года был обнародован знаменитый афоризм Сталина о Маяковском как «лучшем и талантливейшем поэте советской эпохи». Это заявление освобождает Пастернака от необходимости «замещать вакансию» первого поэта со всеми вытекающими отсюда последствиями. Как полагает Л. Флейшман, тогда же, в декабре 1935 года, Пастернак отправляет письмо Сталину, в котором благодарит за мгновенное освобождение Л. Гумилева и Н. Лунина (после ареста мужа и сына Ахматова приехала в Москву искать возможностей заступничества, и вместе с ее прошением было передано в Кремль и письмо Пастернака — после чего именно Пастернаку позвонили сообщить, что они освобождены). Завершает письмо отклик на «Маяковский вердикт»: «В заключение горячо благодарю Вас за Ваши недавние слова о Маяковском. Они отвечают моим собственным чувствам, я люблю его, и написал об этом целую книгу. Но и косвенно Ваши строки о нем отозвались на мне спасительно. Последнее время меня, под влиянием Запада, страшно раздували, придавали преувеличенное значение (я даже от этого заболел): во мне стали подозревать серьезную художественную силу. Теперь, после того, как Вы поставили Маяковского на первое место, с меня это подозрение снято, и я с легким сердцем могу жить и работать по-прежнему, в скромной тишине, с неожиданностями и таинственностями, без которых я бы не любил жизни.

Именем этой таинственности горячо Вас любящий и преданный Вам Б. Пастернак»⁷¹.

Очевидно, в эти же дни Пастернак написал и знаменитые «Стихи о Сталине», опубликованные в новогоднем номере «Известий». Об этом же времени он говорил, выступая 13 марта на «дискуссии» о формализме: «Месяца три тому назад я был преисполнен каких-то лучших надежд, я глядел с какой-то радостью вперед»⁷².

Последующие события показали, что Пастернаку вопреки его воле не удавалось выйти из «общественной игры». На Минском пленуме Союза писателей в феврале 1936 года он опять оказался едва ли не главной

⁷⁰ РЦХИДНИ. Ф. 88 (Щербаков). Оп. 1. Ед. хр. 573.

⁷¹ Флейшман Л. Письмо Пастернака Сталину // Париж: Русская мысль. 1991. 28 июня (Литературное приложение № 12). С. VI—VII.

⁷² Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 89.

темой выступлений, по-прежнему его воспринимали как центральную фигуру в советской поэзии.

Минский пленум проходил в дни, когда начавшаяся кампания по борьбе с «формализмом» в искусстве еще не добралась до литературы. Но уже в начале марта «дискуссия» началась в писательском союзе. Оба выступления Пастернака в «дискуссии» 13 и 16 марта опубликованы Е.Б. Пастернаком⁷³, а весь текст его выступлений тщательно и точно восстановлен Л. Флейшманом в главе «Бунт Пастернака» (книга «Борис Пастернак в тридцатые годы»). Не останавливаясь подробно на том, что говорил Пастернак, выделим три момента. Поэт заявил, что: 1) не понимает смысла газетной кампании; 2) считает бессмысленным применение терминов «формализм» и «натурализм» к современной литературе; 3) не верит в искренность критиков, «орущих об этом на один голос». Пастернаковские выступления нарушали сложившийся уже к 1936 году этикет литературных «дискуссий» (под этим словом уже давно подразумевалось вовсе не столкновение разных точек зрения, а именно «ор на один голос» — те, против которых «дискуссии» организовывались, получали в лучшем случае право на согласное и покорное покаяние, на самобичевание в терминах «дискуссии»), Пастернак же не только осмелился спорить, но поставил под сомнение правомочность этой «дискуссии» как таковой. Самое же поразительное заключается в том, что, несмотря на агрессивное противостояние Ставского и Кирпотина, пытавшихся даже прерывать Пастернака во время выступления, «последнее слово» осталось за ним — «дискуссия» фактически была прекращена.

Для самого Пастернака такой исход был, видимо, достаточно неожиданным. Выступая 28 октября 1936 года на обсуждении книги И.А. Новикова «Пушкин в Михайловском», поэт говорил: «Зимняя дискуссия нас всех напугала, и из осторожности уже ничего не знаешь, и о себе не знаешь <...> Я должен поздравить И.А. [Новикова] не только за этот громадный скачок вперед от вещей, ранее написанных, этого я не стал бы говорить, я не сумел бы судить, а просто за скачок вперед от состояния литературы хотя бы зимой. Тогда мне казалось, что мы такое отмочим. Было ощущение какого-то предела, и от этого предела мы отходим»⁷⁴. Недавнее опубликование года Файманом материалов из архива НКВД («Люди и положения: К шестидесятилетию дискуссии о формализме в

⁷³ Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 87–90.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 75. Л. 51–52.

искусстве»)⁷⁵ позволяет представить себе, почему же выступления Пастернака оказались более результативными, чем, казалось бы, спланированная кампания, руководить которой в Союзе писателей должны были зам. зав. отделом культпросветработы ЦК ВКП(б) А. И. Ангаров и секретарь Союза писателей В.П. Ставский. Документы показывают, что после первого выступления Пастернака 13 марта составители бумаг осторожно высказывают мнение, что Ставский не справился с возложенной на него задачей продемонстрировать существо «формализма» в текущей литературе. Похоже, важную роль сыграло и то, что в кулуарных разговорах практически все, чьи разговоры записали бдительные помощники (или сотрудники) органов, высказывались в поддержку сказанного Пастернаком — Б. Пильняк, В. Стенич, А. Гатов, Б. Губер, Н. Зарудин, Н. Замошкин, Е. Петров, даже более осторожная А. Барто, и та признала справедливость слов Пастернака. Единственный, кто безоговорочно враждебно отнесся к словам поэта, был Л. Никулин. Пастернак после выступления «имел длительную беседу» с Ангаровым «в одном из кабинетов правления ССП», где ему, очевидно, объяснили, что, «начав с критики методов ведения дискуссии», он «пришел к антисоветским, по существу, выводам». Одновременно Ставский готовил к 16 марта выступления «молодых писателей». Судя по протоколу состоявшегося заседания, ими были Г. Серебрякова и Г. Корабельников. Одновременно информаторы НКВД высказывали соображения о причинах позиции Пастернака: во-первых, предполагали, что Пастернак узнал о будто бы готовившейся против него в «Правде» «разносной статье» и «решил, не дожидаясь удара, сам перейти в наступление», во-вторых же, Пастернак будто бы узнал, что всей дискуссией о формализме в искусстве недоволен Горький (при этом сообщалось, что чекисты также располагали подобной информацией).

Состоявшееся 16 марта заседание мало что изменило в ситуации. «Покаянные» выступления Б. Пастернака и Ю. Олеси были восприняты собравшимися как продолжение спора с позицией В. Ставского. Речи Г. Серебряковой и Г. Корабельникова также не возымели должного действия, и хотя формально дискуссия вошла в необходимое русло, переломить сопротивление писателей властям, видимо, не удалось.

Время уже прямых нападков на Пастернака на писательских собраниях и в газетной печати начинается с осени 1936 года, их появление связано с процессом Зиновьева — Каменева в августе. Как известно, 21 августа в «Правде» было опубликовано письмо советских писателей в

⁷⁵ Независимая газета. 1996. 14, 27 марта.

числе откликов на начавшийся процесс под вынужденным заголовком «Стереть с лица земли», среди шестнадцати подписей — В. Ставского, Л. Леонова, К. Федина, Н. Погодина и др. была и подпись Б. Пастернака. М. Цветаева в письме к А. Тесковой с ужасом отметила его присоединение к «прошению о смертной казни». В монографии Л. Флейшмана подробно разбираются причины, по которым Пастернак мог согласиться подписать это письмо, хотя уже летом 1937 года в куда более опасной обстановке поэт нашел в себе мужество категорически отказаться от подписания подобного «прошения». Однако уже из дневника А. Тарасенкова теперь стало очевидно, что подпись в газете появилась без согласия на то Пастернака: «По сведениям от Ставского, Б.Л. сначала отказался подписать обращение Союза писателей о расстреле этих бандитов. Затем, под давлением, согласился не вычеркивать свою подпись из уже отпечатанного списка»⁷⁶.

Сам Тарасенков, очевидно, рассматривавшийся как адепт Пастернака (как мы можем догадаться по его дневнику), был вынужден 31 августа выступить на «активе» «Знамени» с критикой поведения поэта. Но еще 25 августа на заседании президиума Союза писателей, специально посвященном приговору Верховного суда над троцкистско-зиновьевским центром, на которое Пастернак, видимо, не пошел, вопрос о его поведении, судя по всему, специально обсуждался. В отчете 29 августа секретарям ЦК Л. Кагановичу, А. Андрееву и Н. Ежову функционеры отдела культпросветработы ЦК А. Ангаров и В. Кирпотин в частности сообщали: «Следует, однако, отметить как плохое выступление Олеси; он защищал Пастернака, фактически не подписавшего требования о расстреле контрреволюционных террористов, говоря, что Пастернак является вполне советским человеком, но что подписать смертный приговор своей рукой он не может»⁷⁷.

В течение осени 1936 года Пастернак то оказывался мишенью газетных нападок в связи с переводами из Г. фон Клейста, то его новые книги и стихи объявлялись знаком потери мастерства. Кульминацией этого процесса стала речь В. Ставского 16 декабря 1936 года на Общемосковском собрании писателей, посвященном только что закончившемуся Чрезвычайному съезду Советов, где была принята новая конституция. В своей чрезвычайно грубой по отношению к Пастернаку (и не только к нему) речи Ставский поставил в вину поэту не только его

⁷⁶ Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 169.

⁷⁷ Литературный фронт: История политической цензуры 1932–1946 гг.: сб. документов / сост. Д. Бабиченко. М., 1994. С. 19.

переводы и новые стихи, но и слишком краткое и невразумительное выступление летом 1935 года на Парижском конгрессе защиты культуры, и главное — отказ выступить с осуждением книги А. Жида «Возвращение из СССР»: «Я имею в виду факты из поведения Пастернака. Некоторым товарищам нравятся его заумные сплошь и рядом выступления, состоящие из чрезвычайно характерных междометий, которые сразу вспоминаются, когда взглянешь на Пастернака, появляющегося в качестве оратора на трибуне. Эти междометия затягиваются, приобретают свое особое значение и выражение смысловое.

[Далее о Парижском выступлении. — *К.П.*]: Почему он это проносит и что сие значит, такая речь? Почему Пастернак молчит? Почему, когда он выходит, — начинает мычать нечленораздельно?

[Наконец, о цикле “Из летних записок”. — *К.П.*]: Это черт знает что, без возмущения нельзя об этом говорить. Я не буду приводить другие строчки этого поэта, которого некоторые люди провозглашали чуть ли не вершиной социалистической поэзии, я имею в виду доклад Бухарина на съезде. Что тут поэтического? Ничего общего с поэзией это дело не имеет. А почему мы молчим?

[И в конце, очевидно, главное обвинение. — *К.П.*]: Был у нас Андрэ Жид, который здесь кое с кем из литераторов встречался и разговаривал о том, что делается и, с их слов, очевидно, кое-что написал о Советском Союзе. А дальше мы имеем такие факты, как заявление Пастернака, в то время как вся писательская общественность возмущена этим двурушничеством в угоду фашистам, — находится Пастернак, который говорит, что книжка Андрэ Жида правильна. В этом доме и не так давно»⁷⁸.

Ставский имел в виду разговор Пастернака все с тем же Тарасенковым, в дневнике которого читаем: «На банкете в честь новой конституции в ДСП (Доме Союза писателей. — *К.П.*) <...> разговор зашел почему-то об А. Жиде. Оба мы были в некотором подпитии, и формулировки звучали резко, определенно. Дело свелось к тому, что Б.Л. защищал Жида (речь шла о его книге, посвященной СССР).

Я резко выступал против нее. Если припомнить, что летом мне Б.Л. рассказывал о своем разговоре с А. Жидом, в котором тот отрицал наличие свободы личности в СССР, — то эти высказывания Пастернака приобретают определенный политический смысл. В результате этого разговора произошла резкая ссора <...> Позднее об этой нашей беседе,

⁷⁸ Поливанов К.М. Заметки и материалы к «политической» биографии Бориса Пастернака (1934–1937) // *De Visu*. 1993. № 4. С. 74–75.

которую слышали многие (Долматовский, Арк. Коган и др.), говорил в своей речи Ставский»⁷⁹.

Поведение Пастернака, а также писательская реакция на него и на речь Ставского оказались в поле зрения Управления государственной безопасности, что отражено в «Спецсправке о настроениях среди писателей» комиссара ГБ 3-го ранга Курского, составленной для наркома ГБ Н.И. Ежова:

За последнее время внимание литературных кругов было привлечено <...> резкой критикой поведения Пастернака в докладе Ставского на общегородском собрании писателей <...> В своей критике поведения Пастернака Ставский указал на то, что в кулуарных разговорах Пастернак оправдывал А. Жиду. Б. Пастернак: "...Это просто смешно. Подходит ко мне Тарасенков и спрашивает: "Не правда ли, мол, какой Жид негодяй?" А я говорю: "Что мы с вами будем говорить о Жиде? О нем есть официальное мнение «Правды». И потом, что это все прицепились к нему — он писал, что думал, и имел на это полное право, мы его не купили". А Тарасенков набросился: "Ах так, а нас, значит, купили. Мы с вами купленные". Я говорю: "Мы — другое дело, мы живем в стране, имеем перед ней обязательства". Всеволод Иванов: "<...> Выходка Пастернака не случайна. Она является выражением настроения большинства крупных писателей". Пав. Антокольский: "Пастернак трижды прав. Он не хочет быть мелким лгуном. Жид увидел основное — что мы мелкие и трусливые твари. Мы должны гордиться, что имеем такого сильного товарища". Ал. Гатов (поэт): "Пастернак сейчас возвысился до уровня вождя, он смел, неустрашим и не боится рисковать. И важно то, что это не Васильев, его в тюрьму не посадят. А в сущности, так и должны действовать настоящие поэты. Пусть его посмеют тронуть, вся Европа подыметя. Все им восхищаются". С. Буданцев: "<...> Десять лет тому назад было несравненно свободнее. Сейчас перед многими из нас стоит вопрос об уходе из жизни. Только сейчас становится особенно ясной трагедия Маяковского: он, по-видимому, видел дальше нас. Пастернак стал выразителем мнения всех честных писателей. Конечно, он будет мучеником — такова участь всех честных людей"⁸⁰.

Приведенные выдержки свидетельствуют не только о сохранявшемся к концу 1936 года свободомыслии писателей (за которое, впрочем, Гатов и Буданцев вскоре расплатились собственными жизнями), не только о том, что о разговоре с Тарасенковым донес, очевидно, не он, а кто-то из

⁷⁹ Воспоминания о Борисе Пастернаке. С. 169.

⁸⁰ De Visu. 1992, №0. С. 36–37.

других собеседников поэта, но и о том, что несмотря на все признаки потери положения первого поэта, Пастернака все еще рассматривали как человека, с мнением которого и писательское, и государственное начальство вынуждено было считаться, что ему позволялось говорить то, за что другие были бы наказаны. Однако у самого Пастернака если в 1936 году еще и сохранялось подобное ощущение собственной позиции, что налагало определенные обязательства перед эпохой и современниками (об этом могут свидетельствовать, например, его выступления на президиуме правления Союза писателей 28 октября, где он по разным поводам вновь говорил о необходимости духовной и творческой свободы писателя), то уже в феврале 1937 года во время юбилейного Пушкинского пленума правления Союза писателей он выступил с уже цитировавшейся разьяснительной речью лишь принуждаемый к этому злобными нападками Д. Алтаузена, Д. Петровского и других, до этого пытаясь вовсе уклониться от участия в пленуме.

Новой позиции «затворника», избегающего официальных писательских мероприятий, немало способствовало получение Пастернаком в 1936 году дачи в Переделкине, где он с тех пор проводил не только летние месяцы, но и значительную часть зимы. Переделкинская жизнь писателей неоднократно становилась объектом неудовольствия инстанций, следивших за настроениями и поведением этой элитарной группы населения Страны Советов. В уже цитировавшейся январской 1937 года справке ГБ читаем:

«В свете характеризованных выше настроений писателей приобретает особый интерес ряд сообщений, указывающих на то, что Переделкино (подмосковный дачный поселок писателей), в котором живут Вс. Иванов, Б. Пильняк, Б. Пастернак, К. Федин, Л. Сейфуллина и др. видные писатели, становится центром особой писательской общности, пытающимся быть независимым от Союза совет, писателей. Несколько дней тому назад на даче у Сельвинского собрались: Всеволод Иванов, Вера Инбер, Борис Пильняк, Борис Пастернак — и он им прочел 4000 строк своей поэмы “Челюскиниана”. “Чтение, — рассказывает Сельвинский, — вызвало большое волнение, серьезный творческий подъем <...>” Аналогичная читка новой пьесы Сейфуллиной для театра Вахтангова была организована на даче Вс. Иванова. Присутствовали Иванов, Пильняк, Сейфуллина, Вера Инбер, Зазубрин, Афиногенов, Перец Маркиш, Адуев, Сельвинский и Пастернак с женой <...> В беседе после читки почти все говорили об усталости от “псевдообщественной суматохи”, идущей по официальной линии. Многие обижены, раздражены, абсолютно не верят в искренность руководства Союза советских

писателей, ухватились за переделкинскую дружбу как за подлинную жизнь писателей в кругу своих интересов»⁸¹.

В мае 1937 года в записке секретарям ЦК Сталину, Кагановичу, Андрееву, Жданову и Ежову из отдела культпросветработы ЦК Ангаров и Тамаркин также информировали об атмосфере в Переделкине: «<...> В Переделкино, где живет около 40 семей писателей, в числе которых 15 коммунистов, беспартийные писатели отдельно от коммунистов обсуждают вопросы, связанные с их работой и работой своего союза, договариваются о единых выступлениях и т.д. С другой стороны, и коммунисты мало интересуются жизнью, работой и настроениями писателей. Появление того или иного коммуниста в квартире беспартийного писателя связано обычно с проведением той или иной кампании. Не удивительно, если в настроениях “переделкинцев”, где живут Пильняк и Пастернак, много чуждого и наносного <...>»⁸².

Пристальное внимание партийных и чекистских властей, недовольных бесконтрольностью переделкинской жизни писателей, именно к Пастернаку в последующие месяцы 1937 года и в дальнейшие годы лишь усугублялось поведением поэта. В начале лета 1937 года произошел знаменитый эпизод, когда вопреки воле Пастернака его подпись появилась среди других в «Правде» под требованием расстрела Тухачевского, Якира и др. Увидев газетную страницу, он отправился к Ставскому добиваться (естественно, безрезультатно) печатного опровержения.

Для начала 1938 года были уже абсолютно естественны в отношении Пастернака те показания, которые ленинградские чекисты выколачивали из Бенедикта Лившица: «<...> Мы активизировали формализм в поэзии. Опираясь на бухаринский доклад, работа советских поэтов вредительски ориентируется на творчество Пастернака как на вершину советской поэзии. <...> Наряду с этим нами было отодвинуто на задний план творчество Маяковского как якобы технически несовершенное и устарелое»⁸³.

Еще более обострили отношения Пастернака с властями судьбы его друзей, грузинских поэтов — покончившего с собой накануне ареста Паоло Яшвили и арестованного осенью 1937 года Тициана Табидзе (он был расстрелян через несколько дней после ареста, но никто из его близких и друзей не знал об этом до середины 1950-х годов). Пастернак,

⁸¹ De Visu. 1992. № 0. С. 37.

⁸² Литературный фронт... С. 25.

⁸³ Русская литература. 1994. № 2. С. 212.

насколько известно, уже не пытался сам ходатайствовать об освобождении, как он это делал неоднократно в 1920-х и первой половине 1930-х годов. Вероятно, к 1937 году стало ясно, что его заступничество пользы принести не может. Напротив, сами его переводы грузинской поэзии становятся в эти годы мишенью политических обвинений. Так, 15 марта 1938 года писательница-доносчица О. Войтинская «считала партийным долгом» информировать А.А. Жданова, что «в Грузии все было передоверено Пастернаку и Мирскому, тесно связанным с группой шпиона Яшвили»⁸⁴. Это она ставила в ряд грубых просчетов «в системе руководства национальными литературами».

Пастернак стремился всячески поддерживать семьи репрессированных друзей, нисколько не скрывая своего к ним участия, что в те годы само по себе было достаточно вызывающим поступком. Недавно было опубликовано датирующееся предположительно 1940 годом прошение от лица жены Табидзе — Нины Александровны на имя Л. Берии, которое, видимо, не только переписано рукой Пастернака, но и непосредственно им составлено:

«Лаврентий Павлович! Вот мольба моей жизни: прикажите пересмотреть дело мужа моего Тициана Табидзе. Дни идут, незаметно приближается старость, и хотя вот уже три года вырваны из его существования без пользы по какой-то роковой ошибке, но есть еще время что-то поправить, а завтра может быть поздно. Долг мой, как жены перед ним, его еще возможным будущим, если оно будет ему даровано, перед читающими и его многочисленными русскими друзьями, положить все свои силы на разъяснение этой страшной загадки, восстановить правду и добиться его освобождения, но Вы и без меня знаете, какая стена станет перед моими усилиями, если Вы сами не пожелаете великодушно прийти мне на помощь. Окажите милость, допустите меня на прием к себе и распорядитесь, чтобы я об этом узнала. Позвольте со всем смирением сказать Вам, что я ни в малой степени не чувствую себя женою преступника. Мысль о какой бы то ни было действительной опороченности Тициана Табидзе, общим именем с которым я горжусь, не умещается в душе у меня. Но если в этом повинна моя темнота, и по каким-то другим понятиям он в чем-нибудь виновен, то помилуйте и простите его, заставив всех любителей красоты и истины и безоружной сердечности и детской неспорченности благословлять Вас за этот

⁸⁴ Литературный фронт... С. 32.

подарок»⁸⁵.

Текст этого письма представляет замечательный образец обращения к палачу, перед именем которого даже не поставлено никакого эпитета, с просьбой о милости и с полным сохранением не только собственного достоинства жены невинно арестованного, но и непоколебимой уверенности в абсолютной невинности Тициана Табидзе.

Замечательную формулировку позиции Пастернака конца 1930-х годов сохранило его личное досье все той же бдительной организации. В феврале 1959 года в ЦК КПСС была направлена подробная записка КГБ, где среди прочего читаем: «В 1938 году Пастернак заявлял: “Обороняться от гнета и насилия, существующего сейчас, следует лишь уходом в себя, сохранением внутренней честности. Это сейчас требует героизма, нужно хотя бы пассивное сопротивление царящему одичанию и кровожадности”»⁸⁶.

Отношение к биографии у Ахматовой и Пастернака

В русской литературе и даже шире, можно сказать, во всей русской культуре в конце XIX и в первые десятилетия XX века обостряется интерес к личности, биографии, конкретным человеческим чертам автора, художника, писателя. В понятие биографии художника включаются не только «послужной список» от литературного дебюта до места захоронения, но и такие факты, как число жен и любовниц, маршруты путешествий, дружеские связи и контакты за пределами «профессионального» круга, места расположения квартир, гимназии и факультеты университетов и многое другое.

Возникновению подобной ситуации способствовал целый ряд связанных между собой и автономных причин, из которых, возможно, первая — общее возрождение романтической тенденции к максимальному творческому самовыявлению художника, а также развившееся под влиянием философии Ницше представление об идеальной художественной личности как прообразе «человека будущего». В определенной степени, каждая по-своему, это представление о значимости и неповторимости художественной индивидуальности питали и

⁸⁵ Московские новости. 1993. 14 нояб. № 46. С. 5.

⁸⁶ Источник. 1993. № 4. С. 107

художественные «философии» Ф. Достоевского, Л. Толстого и В. Соловьева.

В огрубленной форме можно говорить, что если для писателя начала XIX века его жизнь в то время, когда его «не требует к священной жертве Аполлон», является частным делом и восприятие его поэзии происходит вне зависимости от того «имиджа», который он как частное лицо имеет в обществе, то есть жизнь — одно, а стихи — дело особое, то в начале XX века «сцепленность» человеческой репутации и восприятия литературного творчества принимает куда более жесткий характер. Сходные ситуации возникали и раньше: конечно же, читатели пушкинских поэм были знакомы с его репутацией «гонимого» поэта; вспомним также тщательно разобранный Л.Я. Гинзбург случай резкой утраты поэтом В. Бенедиктовым своей литературной популярности после того как стало известно, что его жизненный облик и род занятий («серый чиновник») не соответствуют романтическому облику «лирического героя» его стихотворных текстов. И тем не менее мы вправе говорить о большей выраженности этой тенденции в культуре «рубежа веков» и последующих десятилетий. При таком отношении к личности художника его биография, естественно, начинает восприниматься как одно из важнейших его «художественных» произведений, и эпизоды биографии приобретают характер известного читателям текста⁸⁷. Разумеется, это подкреплялось еще и достаточной узостью круга читателей модернистских изданий начала века. Если сопоставить тиражи поэтических сборников с числом знакомых поэта, то окажется, что разница достаточно невелика, то есть адресованность определенного уровня текста людям, которые знали конкретные обстоятельства жизни художника, была ориентирована на достаточно значительный процент «понимающих» читателей.

Еще одной существенной тенденцией, прямо связанной с выше-названными, характерной не только для русской, но и для всей европейской культуры рубежа веков, было появление значительного числа повествований (романов, повестей, поэм и пр.), героем которых выступает писатель, поэт, художник.

Именно в этой ситуации возникает сознательное художественное жизнестроительство — художники выстраивают свою жизнь по законам

⁸⁷ Обратим внимание, что, описывая «жизнь» писателя-футуриста как «художественный конструкт», Л. Флейшман в своей работе «Фрагменты “футуристической” биографии Пастернака» (Slavica Hierosolymitana IV. Jerusalem, 1979) отсылает читателей к работе о подобном явлении в совсем другую эпоху — статье Ю.М. Лотмана «Декабрист в повседневной жизни».

литературного текста в соответствии со своими эстетическими воззрениями. Разумеется, не все факты конкретной жизни укладывались в подходящую схему, но при определенном желании одни события своей реальной жизни можно было сделать более известными, а другие постараться скрыть. Так, о конкретных обстоятельствах поездки и пребывания Мережковского, Гиппиус и Философова в Париже в 1905–1906 годах (вся эта поездка втроем совершалась как декларативно «жизнестроительный» шаг) московские и петербургские друзья и читатели извещались именно в такой степени подробности, насколько это отвечало «замыслу» З.Н. Гиппиус⁸⁸.

Понятно, что в этой ситуации обстоятельства собственной биографии художника начинают значительно выраженнее, акцентированнее, чем прежде, вводить в свои тексты (письменные). Вспомним здесь блоковские «Балаганчик» и «Соловьиный сад» (а в значительной степени и «Розу и крест»), брюсовского «Огненного ангела», «Серебряного голубя» Андрея Белого (куда, как показано в новейших работах Александра Лаврова и Владимира Топорова, тщательно вплетены перипетии взаимоотношений Белого с Мережковским, Блоком, Любовью Дмитриевной Менделеевой-Блок и Сергеем Соловьевым) и целый ряд других текстов Серебряного века.

В случаях же, когда биографические обстоятельства по самому жанру описывались непосредственно — в автобиографических сочинениях и мемуарах, это художественное осмысление событий уже на их «дописьменном» уровне, естественно, давало себя знать в создававшихся текстах. При таком понимании законов возникновения мемуарных и автобиографических текстов, писавшихся художниками рассматриваемой эпохи, становится заведомо некорректным упрекать мемуаристов в несоответствии их произведений той «реальности», которую мы можем восстановить из других источников, — уже сама описываемая реальность была «построена» по законам искусства, все, что не соответствовало эстетической программе участника событий, заранее устранялось из поля рассмотрения, а при необходимости что-то могло и домысливаться, «вставляться» в саму ситуацию ее участником — «художником жизни».

Вспомним здесь знаменитый «марбургский эпизод биографии» Бориса Пастернака. Будущий поэт приезжает в мае 1912 года слушать лекции по философии профессора Германа Когена и его ближайших сотрудников Пауля Наторпа и Николая Гартмана, месяц спустя

⁸⁸ См.: Соболева А.Л. Мережковские в Париже (1906–1908) // Лица: Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб., 1992.

Пастернака в Марбурге навещают сестры Высоцкие, в старшую из которых — Иду — он давно был влюблен. Через некоторое время сестры уезжают в Берлин. Пастернак, проводив их до Берлина, возвращается в Марбург и продолжает достаточно успешно свои философские штудии. Именно тогда состоялись его успешные выступления в семинарах Наторпа, Гартмана и Когена. Далее, в дни подготовки к когеновскому семинару приходит письмо из Франкфурта от двоюродной сестры Ольги Фрейденберг с приглашением навестить ее (с Ольгой Пастернака также связывали долгие и сложные романические отношения). Пастернак, несмотря на предстоящее выступление в семинаре, отправляется во Франкфурт, но здесь, используя позднейшее выражение Марины Цветаевой, происходит его «невстреча» с двоюродной сестрой — они оба расстаются недовольные собой и друг другом. Наконец, уже после выступлений у Когена Пастернак совершает из Марбурга поездку в курортный Киссинген, где проводили лето его родители с младшими детьми и где Пастернак вновь сталкивается с Высоцкой. И наконец, по возвращении из Киссингена Пастернак узнает о том, что пропустил обед у Когена (приглашение на который было знаком признания мэтром успешности философских занятий студентов). Тут-то приходит окончательное решение оставить философскую карьеру и обратиться к искусству — поэзии.

Последовавшее затем путешествие из Германии в Италию Л. Флейшман назвал «символическим переездом из философии в искусство»⁸⁹. Быть может, сам Пастернак, художественно осмысляя происходившие с ним события (непосредственно в их «течении»), воспринимал этот переезд тогда же именно в его символической значимости.

Однако вернемся к происходившему непосредственно в Марбурге. Описывая лето 1912 года в повести «Охранная грамота», которая вся построена на автобиографическом материале, Пастернак видоизменяет последовательность и интерпретацию событий, которые только что были перечислены. По «Охранной грамоте» последовательность была следующей: приезд в Марбург, успешные философские занятия, приезд сестер Высоцких, объяснение с Идой, ее отказ (об этом же стихотворение «Марбург» и еще несколько связанных с ним именно мотивом судьбоносного объяснения с возлюбленной и отказа), затем проводы сестер в Берлин, по возвращении «разрыв с философией» и поездка к двоюродной сестре во Франкфурт вместо похода к Когену на обед.

⁸⁹ Флейшман Л.С. Борис Пастернак в двадцатые годы... С. 233.

С одной стороны, мы здесь, конечно же, имеем дело с вполне естественной перегруппировкой описываемых событий, «динамизации», «драматизации» которых требуют законы создания художественного текста, пусть даже и основанного на реальных обстоятельствах. Но не следует забывать, что «героиня» марбургского лета — Ида Высоцкая, правда, много лет спустя утверждала, что ничего похожего на объяснение и отказ в их взаимоотношениях с Пастернаком в Германии в 1912 году не было вовсе.

В то же время не следует думать, что весь любовный сюжет был сочинен Пастернаком для стихотворения «Марбург» или для «Охранной грамоты». Уже в письмах из Марбурга мы находим свидетельства тому, что и тогда он сам воспринимал происходившее именно так, как затем описал в своих текстах. Иными словами, мы могли бы здесь предположить, что уже и летом 1912 года все те события «встраивались» им в некоторый «художественный» (искусственный, литературный) ряд, и то, что в рамках его эстетической системы, по законам которой строился «жизненный текст», воспринималось как объяснение в любви, отказ и разрыв, его «партнером» могло просто оставаться незамеченным. Самому же Пастернаку требовалось связать знаменательный для него переход от философии к искусству не со своими желаниями, настроениями, размышлениями, вкусами, а с чем-то внезапным, решающим и трагическим, и разрыв с возлюбленной как нельзя лучше подходил для этого, снимая ощущение «неловкости» от очередной перемены «профессиональной» ориентации (вспомним, что в «Охранной грамоте» Пастернак писал о том, как он во время своего обучения на философском отделении в университете скрывал свои занятия стихотворством как признаки «нового несовершеннолетия»).

Однако при рассмотрении пастернаковских описаний марбургского лета возникает еще один вопрос, и, быть может, существеннейший для интерпретации всей марбургской ситуации и ее литературных воплощений. Мы, очевидно, должны будем допустить, что сама ситуация, точнее, ее «художественно-текстовая» организация (сперва в «дописменной форме» — то есть в «жизни», затем в письмах, в стихотворении «Марбург» и, наконец, в «Охранной грамоте») возникла под влиянием другого, чисто литературного текста — стихотворного цикла Андрея Белого «Философическая грусть». В этом нет особого парадокса, ведь если жизнь строится или осмысливается как текст, то соответственно она может, как и письменный текст, испытывать влияния других литературных текстов, и к «тексту-жизни» окажутся также применимы понятия «подтекста», «претекста», «интертекстуальных» связей и т.д.

Как продемонстрировал в своей работе, посвященной связям марбургских текстов Пастернака со стихами А. Белого, Александр Лавров, в цикле «Философическая грусть» мы находим и разочарование в «философе марбургском Когене — Творце сухих методологий», и кладбищенский тополь и памятник, которые, казалось бы, неотвратимо появляются в стихотворении «Марбург», и объяснение с возлюбленной (стихотворение «К ней»), и кусты сирени, и многое другое. Можно представить, что, приехав в Марбург уже, видимо, готовым к переходу от философских занятий к поэзии, а также ощущая назревшие «разрывы» романических связей, Пастернак в текстах Белого нашел материал «сценария» событий марбургского лета. Отметим здесь, что «Философическая грусть» непосредственно соседствует со стихотворениями Белого «Демон», «Я» и «Искуситель», воздействие которых на начальные стихотворения книги Пастернака «Сестра моя — жизнь» было убедительно продемонстрировано еще Игорем Смирновым в его книге «Порождение интертекста».

Поездка Пастернака летом 1917 года в Саратовскую губернию к его возлюбленной — Елене Виноград, видимо, также в известной степени могла «прочитываться» Пастернаком с учетом «переключек» с разнородными литературными претекстами. Зависимость «степных» стихотворений «Сестры моей — жизни» (отразивших впечатления поездки) от текстов Н. Гоголя была продемонстрирована в работе А. Юнгрен⁹⁰, переключки этих же стихотворений устанавливаются и с несколькими циклами Аполлона Майкова (см. об этом в нашей работе, посвященной специально этой теме)⁹¹, но не меньшее число обнаруживаемых реминисценций связывают эти стихотворения с романом Андрея Белого «Серебряный голубь». Параллели с романом возникают на самых разных уровнях текста «Сестры моей — жизни» (обнаруживаются и совпадения заглавий стихотворений и главок романа, возможно, само название книги стихов отчасти связано с наименованием героини романа Матрены «сестрицей» и ее обращениями к Дарьяльскому — «братик»). Не исключено, что и сама фамилия героя Дарьяльский обыграна Пастернаком), но нам здесь интересно выделить переключки именно *ситуационные*, — которые могли, вероятно, повлечь за собой возникновение всех остальных. Так, описанная Белым русская деревня

⁹⁰ Юнгрен А. Гоголь и Пастернак // Быть знаменитым некрасиво...: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.

⁹¹ Поливанов К. Аполлон Майков и «Сестра моя — жизнь» // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.

периода революции 1905–1907 годов, очевидно, легко ассоциировалась с провинцией лета 1917-го «между двух революций», герой Белого Дарьяльский подобно Пастернаку приезжает в деревню за возлюбленной, молокане в Балашове также легко сопоставимы с сектой «голубей» в романе Белого и т.д.

Однако прежде чем продолжать далее рассмотрение создания Пастернаком текста из своей биографии или организации им своей биографии по законам художественного текста и выяснять, чем творческая позиция Пастернака была схожа с типичным жизнестроительством начала века, а чем принципиально от нее отличалась, обратимся еще к одной характерной особенности русской литературы первых десятилетий XX столетия. Параллельно и бесспорно в тесной связи с обостренным интересом к личности художника в это время происходит всплеск мемуарного жанра, правда, главным образом уже не собственно в «начале века», а после 1917 года. Однако расцвет мемуарного жанра был лишь отчасти связан с историческим разломом, в связи с которым незначительная временная отдаленность, казалось бы мешавшая возникновению мемуаров, компенсировалась ощущением бесповоротных изменений жизни (подобная же ситуация и с эмигрантской мемуаристикой — отъезд из России превращал бывшее реальным еще за несколько дней, недель или месяцев в далекое и, по существу, невозвратное прошлое). Виктор Шкловский в своей статье 1924 года «Горький. Алексей Толстой» справедливо объяснял этот процесс и внутрилитературными причинами, связывая новые явления в русской прозе прежде всего с влиянием Василия Розанова, чьи «Уединенное» и оба короба «Опавших листьев», по мнению Шкловского, были и декларацией, и осуществлением принципов «новой прозы». Затем, как пишет Шкловский, «русская проза исполнила приказание В. Розанова. Поток мемуаров захлестнул русскую литературу. Конечно, революционные потрясения вызвали отчасти это явление, хотя я не уверен в этом “конечно”. Дело в том, что мемуары коснулись не только одних революционных событий. Писатели стали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа. Наиболее интересными вещами нового жанра я считаю последнюю вещь Максима Горького, “Эпопею” Андрея Белого и целый ряд произведений А. Ремизова, в которых он пытается создать бесфабульную прозу. Новая форма в русской прозе может быть охарактеризована отрицательно — отсутствием сюжета, а положительно — конкретностью формы, интимностью содержания. Генезис этой формы — письма и дневник.

Конечно, произведения этого жанра писались и прежде (хотя и иначе), но не печатались <...> В 1919 году Горький написал одну из лучших своих книг — воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Эта книга состоит из маленьких отрывочных заметок, в десять, а иногда в пять строк длиной...»⁹².

Мы легко можем заметить, что все выделенные Шкловским приметы «новой прозы» характерны и для ахматовских поздних мемуарно-автобиографических набросков (часть, относящуюся к Мандельштаму, она назвала «Листки из дневника»), и в значительной степени — для пастернаковских «Охранной грамоты» и очерка «Люди и положения». Обратим также внимание на несомненные параллели в истории создания А. Белым своих мемуаров и «Охранной грамоты» — первые возникли как «развитие» воспоминаний о Блоке, вторая — как воспоминания сперва о Рильке, а затем о Маяковском.

Отмеченная Шкловским ориентация литературы на дневник, письмо или «записную книжку» одновременно повышала статус собственно дневников и писем, возводя их в ранг полноправного художественного текста. В результате в литературе эпохи 1920–1950-х годов мы часто не можем даже провести четкую грань между письмом и художественным текстом в форме письма (например, в случае цветаевских писем к Вишняку или ахматовских писем к Н.Н.).

Подчеркнем здесь принципиальное отличие Ахматовой и Пастернака — первая утверждала, что никогда не писала писем (не так существенно здесь, что это была одна из ахматовских «легенд» о себе, не вполне соответствующая действительности).

Пастернак, напротив, на протяжении всей жизни писал обширнейшие письма, причем вполне осознанно тратил на это занятие в некоторые периоды значительное количество своего рабочего писательского времени и, по существу, относился к письмам как к части своей профессиональной деятельности. Уже неоднократно отмечалось, что многое из того, что затем попадало в его стихи и прозу, до того «прописывалось» Пастернаком в переписке. И именно здесь Пастернак чаще всего обращается к истории своей жизни, и это описание как раз и представляет осмысление «концептуальной картины» его биографии. В значительном числе писем 1950-х годов описание его биографии идет в неразрывной связи с интерпретацией романа «Доктор Живаго», собственная судьба увязывается с судьбой этого «дела всей жизни» (естественно, в пастернаковском понимании своего литературного пути).

⁹² Шкловский В.В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 205.

Однако и в письмах 1920-х годов мы находим автобиографические рассказы, предшествующие работе над «Охранной грамотой». Рискну привести здесь обширную цитату из письма 1927 года Раисе Николаевне Ломоносовой:

«...В этом году нам не увидаться, как еще дольше, вероятно, мне не видать Италии. Я ее немного знаю. Стыдно сознаться — не был в Риме. Но Венецию, Флоренцию и Пизу я помню. Путешествовал я недолго и на совершенные гроши, студентом. Тогда не было виз и собственных притязаний, заводящихся в одно и то же время с жиру и от скудости (борьбы за существование). Чудным вечером в одном марбургском кафе три товарища, два немца и француз, стали убеждать меня, что надо мне посмотреть Италию. Не расстраивая стола и не учащая темпа беседы, мы спросили у кельнера Kursbuch. Был отыскан ближайший по времени Vummelzug с целым хвостом пересадок. Оставалось еще время сходить к хозяйке. Денег потребовалось так мало, что если бы теперь я вздумал путешествовать из того же расчета, можно было бы трижды опоясать земной шар. Собеседники мои уже находились на вокзале, куда перешли из Lokal'я. Все это носило характер студенческого душевного чуда чества. Впоследствии я сообразил, что был в Милане, и образ собора составил у меня не по одним репродукциям. Дело в том, что уже в Базеле, бродя по музею, я падал с ног от недосыпанья: ночи я проводил в дороге, в поезде, чтобы не издерживаться на гостиницы. И Милан точно приснился мне, лучше сказать — сновиденьем скользнул по ногам, бессильный подняться выше. Зато не в пример Милану как раз это состоянье, похожее на медиумический транс, помогло Венеции и Флоренции, и без того ни с чем несравнимым, всей своей неподготовленной божественностью войти и до самой кости врезаться в мою память. Люди и земля принимали меня тогда как брата [ср., впрочем, “Сестра моя — жизнь”]. В Венеции я остановил человека, показавшегося мне двойником марбургского кельнера <...>, особенно тогда настаивавшего на моей поездке. Без знания итальянского, которому я подражал исключительно по-птичьи, одного курьеза ради, — без языка я вознамерился объяснить остановленному эту сложную метафизическую иллюзию и ее прелесть. Я нес невозможную околесицу, и меня понимали. Я путал *simisce* и *camisce* (так, кажется?), смешивал *coltello* и *sportello*, и на мои вопросы об обезьянах меня успокаивали, что комната без клопов, а на вопрос о ножике указывали билетную кассу. По черной неблагодарности, глубоко вообще вкорененной в человека, я находил, что мне в Италии недостает глубины и тяжеловесности немецкого духа (я люблю эту глушинку, составляющую переход от человека к природе,

некоторый полутон, находящийся на границе между субъективностью и объективным). Не говоря об итальянской повседневности, мне даже и моя очарованность ею казалась как бы смазанной прованским маслом. Вспоминались легкие опереточные мотивы, время скользило и располагало к скольжению. Позднее в Вене я понял, какое наказание попасть из Италии в другую страну. Я пожалел, что едущих на север не хлороформируют в Местре. Операцию переезда следовало бы производить под наркозом, в состоянии беспамьятства. Тут я измерил, как артистична итальянская улица, как одарен и гениален ее звук и воздух, и насколько бездарным кажется людское прозябанье после ее, немного мошеннического, оптимизма»⁹³.

Сравнивая это описание путешествия из Марбурга в Италию с соответствующим фрагментом «Охранной грамоты», можно убедиться, что «поэтизации» (или «мифологизации») всех обстоятельств поездки в письме не меньше, а может быть, и больше, чем в написанном через несколько лет тексте художественной повести.

Здесь следует обратить внимание на еще одну характерную черту пастернаковских писем: подробности биографии и развернутые автохарактеристики поэта мы, как правило, встречаем в письмах к адресатам, с которыми Пастернак или вовсе не был знаком лично, или же это знакомство было крайне мимолетным. С Р.Н. Ломоносовой он вступил в переписку задолго до их единственной краткой встречи в Лондоне в 1935 году, знаменитая переписка с Рильке и Цветаевой (причем с Цветаевой это был многолетний роман в письмах) также была перепиской именно с «незнакомыми». Вспомним здесь и о значимой для Пастернака переписке с Дж. Риви, Владимиром Познером, о многочисленных письмах заграничным корреспондентам в 1950-х годах, о переписке с Жаклин де Пруайар и, наконец, о последнем эпистолярном «романе» Пастернака с Ренатой Швейцер. Когда уже после начала интенсивной переписки Рената захотела приехать в Москву, Пастернак пытался всячески отговорить ее от этого шага — очевидно, в непосредственном общении было достаточно трудно сохранять тот «художественный» образ своей жизни и самого себя, который конструировался в письмах, ведь и отношения с Мариной Цветаевой после парижской встречи 1935 года (первой после почти пятнадцатилетней переписки) практически прекратились. Мы можем с достаточной уверенностью констатировать, что именно переписка с незнакомыми людьми приобретала прежде всего характер литературного творчества, и именно поэтому содержащиеся в

⁹³ «Неоценимый подарок»... Вып. 15. С. 222–223.

ней автобиографические «признания» следует анализировать с учетом их художественной обработки.

Возвращаясь к вопросу о выстраивании своей биографии Пастернаком и Ахматовой, мы прежде всего должны сказать, что ни тот, ни другая никогда не предпринимали искусственных шагов по организации своей реальной жизни или своего жизненного «имиджа», как это делали типичные «жизнестроители» начала века. В то же время «задним числом» они сознательно стремились к выстраиванию своей жизни как целостного, логически связанного и последовательного именно художественного текста. Прочерчивание своей биографии через «разрывы» с музыкой, философией (расставания с обоими предметами в действительности были куда более длительными и неполными) для Пастернака, вероятно, носило характер создания композиционных пиков внутри «жизни-текста».

Ахматова, говоря о своей биографии в стихах, мемуарной прозе или устных беседах, постоянно стремилась «вписать» события своей жизни в общий контекст истории России XX века, нередко придавая фактам собственной биографии значение важных импульсов для «большой» истории. Так, она считала, что «холодная война» была следствием ее встречи с Исайей Берлиным в Ленинграде зимой 1945/1946 года. (Отдельным вопросом является то, насколько она была в этом права. Действительно, приход к ней И. Берлина и то, что ее гостя начал разыскивать в Ленинграде, придя под окна Фонтанного дома, Рандольф Черчилль, послужило немаловажной причиной включения ее имени в ждановское постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», создавшее идеологическую атмосферу, во многом способствовавшую «холодной войне».) Показательны такие ее поэтические строки: «меня, как реку, суровая эпоха повернула», «на разведенном мосту, в день, ставший праздничным ныне, кончилась юность моя», «я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был» и другие — определенно показывающие, что «строительство» биографии осуществлялось с осознанием своей главной роли — роли поэта — «свидетеля» и «участника» драматической истории собственной страны.

Чрезвычайно важным для Ахматовой было и закрепление собственного понимания своей литературной эпохи, она настойчиво на протяжении десятилетий рассказывает собеседникам о взаимоотношениях Николая Гумилева и Вячеслава Иванова, о создании «Цеха поэтов», об истории возникновения акмеизма, о Максимилиане Волошине, о своих отношениях с Александром Блоком, выстраивая концептуально «правильную» картину расстановки литературных сил и

отношений в рамках «литературного быта». Почти дословно совпадающие записи разговоров с Ахматовой мы находим и в дневниках Павла Лукницкого за 1920-е годы, и в дневниках Лидии Чуковской, знакомство с которой начинается на десять лет позже, и в многочисленных мемуарах знакомых Ахматовой 1950—1960-х годов. Сама Ахматова в последние годы такие рассказы называла «пластинками», многие из которых мы обнаруживаем и среди фрагментов ее мемуарной прозы 1950–1960-х годов. Многие из этих «пластинок» носили подчеркнуто полемический характер. Уже с 1920-х годов Ахматову возмущали мемуары Георгия Иванова, создававшие «неправильную» картину эпохи⁹⁴, и заочный «спор» с ним продолжался вплоть до записей последних лет. Ахматову заботила и проблема воспоминаний о ней: мы знаем, что она настойчиво уговаривала свою многолетнюю подругу и гимназическую соученицу Валерию Срезневскую написать мемуары, редактировала и правила ее текст, но, правда, все равно, кажется, осталась недовольной результатами⁹⁵. Она, несомненно, знала, что многие ее собеседники ведут дневники. Так, дневник Лукницкого она уже в 1920-х годах просто читала. Существенная часть ее многочисленных дарственных надписей на книгах, фотографиях, оттисках, рукописях как бы подталкивала потенциальных мемуаристов в нужном направлении. Так, в надписях, делавшихся в разные годы Николаю Харджиеву, Ахматова регулярно датировала продолжительность (десятилетие, пятнадцатилетие и т.д.) их дружбы⁹⁶. Всем своим бывшим знакомым по Ташкенту, где она была в эвакуации во время войны, она регулярно писала «в память азийских встреч». Автору воспоминаний о разговорах с Ахматовой о Пушкине Эдуарду Бабаеву она сделала дарственную надпись «Дорогому Эдику, который всегда готов слушать мои бредовые речи о Пушкине». Ахматова фактически всегда не только точно датировала свои надписи, но фиксировала и место дарения — Москва, Ордынка; Комарово, Будка и т.д. — создавая из своих надписей своего рода дневник, хранящийся, однако, ее знакомыми. Сама она по обстоятельствам времени — постоянная угроза обыска или ареста, когда дневник окажется материалом для обвинения не только ее, но и ее друзей, — дневников не вела, и только в конце 1950-х годов, когда политические условия изменились, она начала в записных книжках тщательно фиксировать обстоятельства встреч, имена собеседников и т.д.

⁹⁴ См.: Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1 (1924–1925). Париж, 1991. С. 287.

⁹⁵ См.: Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 27, 685. См. также: Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 89.

Свои собрания стихотворений Ахматова всегда хотела представить репрезентативной последовательностью за все годы своего творчества. Название сборника «Бег времени» показывает, что стихи в ее понимании должны были дать именно картину ее жизни вместе с жизнью эпохи. Пастернак, напротив, не только никогда не включал в переиздания стихотворения из своих двух первых стихотворных книг, но всегда стремился убедить читателей и современников, что только его последние стихотворения оправдывают его литературный путь; процитируем письмо к Ж. де Пруайар: «...Я бы пожалел, что еще не вышел предполагавшийся сборник стихотворений по-русски, где, кроме старых, должны были появиться новые неизданные стихи. Он открыл бы переводчикам доступ ко всему моему стихотворному творчеству в целом, без этого они не подозревают о существовании основной его части и ограничиваются только старыми идиотскими книжками <...>» (28 ноября 1958 года)⁹⁷.

Подобных высказываний о соотношении раннего и «сегодняшнего» творчества Пастернака с 1920-х и до конца 1950-х годов можно найти не меньше сотни.

Пастернак не только не «инициировал» дневников и воспоминаний, но декларировал свою боязнь подобного. Так, познакомившись с записками Марины Казимировны Баранович, он писал ей; «<...> Ничего не говорю о Ваших записках и воспоминаниях! Мне стыдно, что я их знаю, что они дошли до меня. Ужасное свидетельство против меня, что я не догадываюсь, как воспрепятствовать их возникновению. Вот что по тому же поводу я (с оказией) написал в Тулузу M-lle Peltier: Je ne me reconnais pas dans la figure se bien dessine. J'admets qu'un pareil etre peut exister, mais ce n'est pas moi, cet homme existe dans une autre incarnation <...>» (2 февраля 1957 года)⁹⁸.

Записки М.К. Баранович нам неизвестны, так как она по требованию Пастернака их уничтожила. Однако мы можем предположить, что для него был неприемлем сам этот жанр, а не содержание чьих-то конкретных мемуаров. Пастернак хочет, чтобы о нем знали то, что он сам написал в своих книгах, а в последние годы прежде всего — в романе «Доктор Живаго»: «<...> Я маленький автор большой книги, которой предстоит своя судьба, и в ней ничего не изменишь» и «<...> Моя участь исходит и зависит от нее <...>» (письмо к Ж. де Пруайар, 26 июня 1958 года), и фактически о том же: «<...> Моя собственная судьба для меня не так

⁹⁷ См.: Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайар // Новый мир. 1992. № 1. С. 152.

⁹⁸ Переписка Б. Пастернака с М.К. Баранович. М., 1998. С. 54.

важна, как судьба моих мыслей» (*к ней же, 19 января 1958 года*)⁹⁹.

Вспомним, что и повесть «Охранная грамота» замышлялась Пастернаком не как автобиография, а как сочинение о задачах искусства, о современной литературе и в значительной степени в этом жанре и выполнена. Пастернаковское утверждение в «Охранной грамоте», что он «не пишет своей биографии», а обращается к ней, когда «этого требует чужая», можно прочесть и так, что он «обращается» к эпизодам своей биографии, когда этого «требуют», в качестве иллюстрации, описываемые им принципы искусства. «Жизнь поэта», пишет Пастернак в «Охранной грамоте», — «непредставима в биографической плоскости», мы можем понять, что она как раз и требует художественного осмысления до того, как стать предметом описания. Поэт стремится «заменить» свою биографию своими художественными текстами — в 1958 году он предполагает вместо «автобиографического» предисловия к новому французскому изданию своих стихотворений «написать нечто вроде статьи о месте искусства в жизнеустройстве века» (*письмо М. К. Баранович, 2 мая 1958 года*). При этом Пастернак вовсе не склонен к забвению своей жизни, истории своей эпохи, напротив, он полагает, что все это уже вошло в его стихи и прозу, и в особенности в роман «Доктор Живаго», написав который, он все свое предыдущее творчество начал оценивать лишь как подготовку («эскизы») к этому роману, и соответственно все ранние вещи, в том числе и вещи «автобиографические», «включены» в роман подобно тому, как первоначальные наброски и эскизы в какой-то степени «сохраняются» внутри «итоговой» картины. Уже работая над историческими поэмами «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», Пастернак осознавал свою задачу «интимизации истории».

В результате *интимизации* жизни, биографии, эпохи — все это в трансформированном виде уже и впиталось стихами и прозой Пастернака, и уже само его творчество должно быть инструментом для понимания прошлого и настоящего, равно как эпохи русской истории и собственной жизни Пастернака в этой истории.

Как известно, Ахматова к роману «Доктор Живаго» относилась как к «гениальной неудаче», находила изображенную в ней эпоху русской жизни не соответствующей действительности. Свою литературную позицию — «свидетеля» и «участника» поворотных событий эпохи она хотела подкрепить собственными версиями (естественно, достаточно мифологизированными) истории литературной жизни и всей эпохи и,

⁹⁹ Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайяр. С. 143, 140.

естественно, собственной версией своей биографии. Все это — как она, вероятно, считала, должно способствовать верному чтению ее поэзии. Пастернак же позицией поэта — «участника» и «свидетеля» наделил героя своего романа — Юрия Андреевича Живаго: он участник Мировой и Гражданской войн, свидетель всех революций и т.д. В противоположность ему сам Пастернак изображает себя лишь играющим в снежки во время революции 1905 года; если бы не мемуары брата — Александра Леонидовича и не письма отца — художника Леонида Осиповича Пастернака, мы бы не узнали, например, что Бориса во время разгона демонстрации казаками ударили нагайкой по спине — этот эпизод своей биографии он передаст одному из героев «Доктора Живаго». Поэту, совершившему *интимизацию* истории, в своей биографии этот эпизод уже не нужен.

Два турне Игоря Северянина

В начале 1914 года состоялись два турне по югу России с участием Игоря Северянина. В задачи обоих турне входили как пропаганда творчества участников, их взглядов на искусство, так и оформление литературных группировок.

В первом турне Северянин выступал вместе с В. Маяковским, Д. Бурлюком и Вадимом Баяном (В.И. Сидоров, 1880–1966, сотрудник крымских газет, автор сборника «Лирический поток». Пб., 1914). Турне было организовано усилиями и на средства В. Баяна. По замыслу в нем должны были принять участие Маяковский, Северянин, И.В. Игнатъев (в качестве теоретика футуризма), а также Б.Д. Богомоллов (1886–1920) — автор ряда стихотворных сборников, участник поэзоконцертов эгофутуристов в Петербурге и Москве в 1913–1914 годы, в 1911 году выступивший с одной из первых статей о Северянине в керченской газете «Голос Крыма» (5 мая 1911 года).

С помощью этого турне Баян и Богомоллов рассчитывали создать себе литературную репутацию и завоевать признание публики. К началу турне были выпущены книги «Лирический поток» Баяна и «Царевна Зоренька» Богомоллова, обе с хвалебными предисловиями Северянина, были отпечатаны открытки с их портретами и четверостишиями для выставления в витринах крупных магазинов в городах, где предполагались выступления, — Севастополе, Екатеринославле, Харькове, Херсоне, Николаеве, Киеве, Варшаве, Вильно, Риге, Двинске, Москве, Н.-Новгороде, Казани, Симбирске, Самаре, Саратове, Астрахани, Царицыне, Баку, Тифлисе, Екатеринодаре, Ростове (практически все эти

города посетили Маяковский, Бурлок и Каменский после того, как Северянин и Баян от них откололись). Специально для «рекламы и для газетной ругани» Богомоллов и Баян издали сборник статей «Критик», рекламирующий это «турне титанов русской поэзии» (см.: Голос Москвы. 1914. 27 апр.). В последний момент выяснилось, что Богомоллов участия в «рекламном» турне принять не сможет, ему — скромному служащему государственного банка, пытавшемуся всеми силами добиться литературной популярности, — не дали отпуска. Игнатъев также в турне не поехал.

Ход первого турне достаточно хорошо освещен в литературе о Маяковском. Выступления состоялись 7 января в Симферополе, 9-го — в Севастополе, 14-го — в Керчи. В последнем выступлении Северянин не принял участия, поссорившись с Маяковским. Огорченный малым успехом у публики («...Любопытно, что холоднее всего был встречен поэт Игорь Северянин <...> более оживленные аплодисменты выпали на долю Вадима Баяна, который говорил так тихо, что его совсем не было слышно» — «Южные ведомости», Симферополь, 9 января 1914 года), Северянин вернулся в Петербург.

В. Баян, который связывал с турне и честолюбивые, и финансовые надежды, был огорчен. Он писал Богомоллову: «...мне хотелось с Вами вместе выступить в Симферополе и отправиться в турне. Все, что от меня зависело, я сделал: устроил начало в Симферополе и Севастополе, выслал авансы Вам, Северянину, Маяковскому и Игнатъеву, влезал в долги и вытягивал все жилы для нашего с Вами блага... Маяковский и Северянин приехали за десять дней до выступления, растосковались, и Маяковский стал поговаривать о возвращении в Москву, указывая на то, что здесь скучно и авансов мало дано. Что я должен был делать, по-Вашему? Конечно, выдавать авансы в счет турне будущего. Позорно было бы посрамиться перед Симферополем и печатью, упустив выступающих... Потеряв деньги, я не хотел терять и Северянина, ибо с Маяковским и др. не вынырнуть» (РГАЛИ. Ф. 2109. Оп. 1. Ед. хр. 13).

Однако Северянин, вернувшись в Петербург, стал уговаривать Баяна организовать новое турне уже без участия кубофутуристов. С 31 января 1914 года екатеринославские газеты «Приднепровский край» и «Вестник Юга» сообщали, что в Екатеринославле 3 февраля состоится поэзоконцерт Северянина, открывающий «европейское турне (Россия, Франция, Италия, Англия)». Кроме Северянина, в концерте «примут лучезарное участие лиропоэт Вадим Баян, первая артистка-футуристка Экслармонда Орлеанская» (псевдоним Софьи Сергеевны Шемардиной — предмета увлечения Северянина, ей посвящена автобиографическая

поэма Северянина «Колокола собора чувств», в которой в том числе описаны оба турне) и критик Виктор Ховин — глава эгофутуристического издательства «Очарованный странник» — с докладом «Распад декаданса и возникновение футуризма». Однако после концерта ни одна из газет никак о нем не отозвалась (единственным «откликом» была сатира-пародия на К. Олимова, помещенная в «Вестнике Юга» через три дня после концерта).

Следующее выступление состоялось 5 февраля в Елисаветграде. В этот день газета «Голос Юга» (Елисаветград) поместила весьма приятную для Северянина и для его спутников статью Л. Литовского «Лучезарные маэстро». Но и это не помогло успеху вечера. 8 февраля та же газета писала о разочаровании публики выступлениями Э. Орлеанской и В. Баяна (которого и здесь не было слышно дальше первых рядов), но «менее всего лучезарное впечатление» произвело выступление самого Северянина. Если одесские критики благосклонно восприняли пение Маяковским стихов Северянина («Одесские новости», 17 января 1914 года), то здесь писали о «пошлом и заунывном мотиве», на который он «распевал свои поэмы». Немногочисленная публика «смеялась, но хлопала».

Последним пунктом «европейского турне» эгофутуристов стала Одесса. Здесь участников встретили самые благожелательные газетные отклики. После концерта, состоявшегося 7 февраля, «Одесские новости» поместили статью «Настоящие» (8 февраля), где Северянин и его спутники противопоставлялись «не настоящим» футуристам «в пунцовых кофтах с размалеванными носами». О самом концерте писалось, что Баяну и Экслармонде много аплодировали, что Северянин был встречен овациями: «...Его знают. Ему громко заказывают его стихи». По мнению критика, «эгофутуристическое трио — <...> богато одаренная молодежь, достаточно культурна <...> приятна на вид, для слуха. В этом ее несомненный успех у публики. Но при чем тут революция в искусстве». Здесь же говорилось, что в материальном отношении вечер неудачен — «публика распалась маленькими горсточками по огромному залу» вспомним, что незадолго до этого выступления в Одессе Маяковского, Бурлюка и Каменского сделали «шляпинские сборы» («Одесские новости», 17 января 1914 года).

9 февраля «Одесские новости» поместили статьи «Эго» и «Кубо», где излагались претензии Северянина к кубофутуристам, а на 12 февраля был объявлен новый концерт в том же зале. Он принес еще большее разочарование участникам. Спустя десять дней все те же «Одесские новости» рекомендовали Северянину «предоставить собственной

неумолимой судьбе... Вадима Баяна — футуриста для истерических старух и чувствительных горничных». Это был последний удар по надеждам Баяна. Месяц спустя он писал Богомолу: «Турне у нас поставлено на товарищеских началах, причем начало субсидировал я как более денежный человек. Ввиду того, что в первом турне Маяковский и К^о пропили моих денег 1300 рублей, я не мог много затратить на второе турне и затратил 1200 рублей. Северянин и лично, и письменно обещал мне шалыпинские сборы и тем поощрял к скорейшей организации вечеров, я как мальчик верил и тратил деньги <...> Сборы были такие: в Екатеринославле 321 рубль, в Елисаветграде 290, в Одессе на первом вечере 310, а на втором 109 рублей (цена билетов от 50 копеек до 4 рублей 10 копеек. — *К.П.*) <...> Несмотря на ничтожные сборы, он (Северянин) пожелал остановиться в лучшей гостинице — “Лондонской” над морем и раскатывался на автомобилях, причем пил только ликеры, стоящие по 8 рублей бутылочка». А затем: «на свои 100 рублей купил себе, Ховину, Экслармонде билеты до Петербурга» (РГАЛИ. Ф. 2109. Оп. 1. Ед. хр. 13).

Несмотря на несомненную известность и даже популярность Северянина в городах юга России, не только Баяну не удалось воспользоваться его именем для создания себе популярности, но и собственные его выступления привлекали куда меньше слушателей, чем выступления кубофутуристов.

Элементы автобиографии в прозе Пимена Карпова

В настоящей главе будут проанализированы несколько ключевых, на наш взгляд, фрагментов повести Пимена Ивановича Карпова (1887–1962) «Верхом на солнце», изданной в 1993 году. «Верхом на солнце» мы будем рассматривать в сопоставлении с другими текстами Карпова — его краткими и обширными автобиографическими повествованиями в письмах, собственно автобиографиями, и повестью-романом «Из глубины», писавшейся с конца 1920 и до середины 1950-х годов и сохранившейся в нескольких редакциях.

За последние годы творчество, литературная судьба и биография Карпова неоднократно оказывались в поле зрения исследователей. Дважды было переиздано самое знаменитое произведение Карпова — роман «Пламень», печатались фрагменты переписки Карпова с Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Белым, В. Брюсовым, В. Розановым и другими

литераторами в 1910-е годы, публиковались его «воспоминания» о писателях и стихотворения 1920-х годов. Собственно биография Карпова с возможной тщательностью рассматривалась С. Куняевым в предисловии к изданию в серии «Забывтая книга»¹⁰⁰, К. Азадовским во вступительной статье к публикации писем Карпова А.А. Блоку¹⁰¹ и в нашей статье в словаре «Русские писатели. 1800— 1917» (т. И). Все три автора подчеркивали принципиальную недостоверность всех сообщений писателя как о всей своей жизни, так и об отдельных ее эпизодах, но тем не менее каждый раз, выстраивая уже современное биографическое описание, авторы все равно следовали за «показаниями» самого «героя», не делая попытки реконструировать жизненную и даже литературную биографию, игнорируя разновременность, противоречивость часто граничащих с мистификацией утверждений Карпова.

В то же время объективных данных для восстановления по крайней мере дореволюционной биографии писателя (а именно она и является «материалом» для его позднейших книг «Верхом на солнце» и «Из глубины») у нас вполне достаточно, во всяком случае, имеющих сведения даже больше, чем о многих современниках Карпова, чья биография никогда не считалась не только загадочной, но и недостаточно документированной.

Итак, мы впервые встречаем достоверные сведения о Пимене Карпове в 1908–1909 годах, как об участнике заседаний Религиозно-философского общества в Петербурге. В 1908 году стихи Карпова впервые печатаются в журнале «Весна», вокруг которого завязываются его знакомства с Василием Каменским, Леонидом Андрусоном, Борисом Богомоловым и другими неименитыми авторами, печатавшимися в журнале Николая Шебуева (обстановка в редакции журнала «Весна» достаточно достоверно описана в мемуарах Каменского). Во время регулярных посещений заседаний Религиозно-философского общества завязывается знакомство Карпова с Д. Мережковским, Д. Филосовым, В. Розановым. Также к 1909 году относится и знакомство с Блоком, Белым, Вяч. Ивановым, несколько раньше — видимо, в 1908 году — начинается знакомство с А. Скалдиным и фактически тогда же с И. Ясинским и А. Измайловым. Знакомство с Вяч. Ивановым и Мережковскими, очевидно, осуществилось при помощи Вас. Каменского.

¹⁰⁰ Куняев С.С. Певец светлого града // Карпов П. Пламень. Русский ковчег. Из глубины / подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. С.С. Куняева. М., 1991.

¹⁰¹ Блок и П.И. Карпов / вступ. ст., публ. и коммент. К.М. Азадовского // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 234–352.

Вся эта информация легко извлекается из сохранившихся писем Карпова и к Карпову в РГАЛИ, ОР РНБ, ОР РГБ и РО ИРЛИ (ПД). Из этого же источника можно установить, что в Петербурге Карпов принимал участие в деятельности каких-то сектантских или старообрядческих общин и даже приглашал на эти собрания Андрея Белого. В письме Карпова к Белому читаем: «<...> собрание Божьих Работников не состоится, так как заболел пророк. Сегодня я получил письмо от Нечаева, в котором он сообщает об этом мне. Вот это письмо, так что извиняемся перед Вами за беспокойство. Я лично надеюсь Вас видеть в четверг в Академии» (то есть в Обществе ревнителей художественного слова при «Аполлоне». — *К.П.*) (ОР РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 7. Л. 1).

В конце 1909 года Карпов издал книгу «Говор зорь. Страницы о народе и интеллигенции». В ней он призывал всю интеллигенцию покидать города и заниматься крестьянским трудом, обвинял писателей в тенденциозном изображении крестьянства («сплошь развратным, звероподобным, <...> погромщиком и истязателем»). Особенно доставалось Ф. Сологубу за «Мелкого беса» и М. Кузмину, а тех писателей, в ком Карпов чувствовал симпатию к «народной культуре» — Блока, Мережковского и Вяч. Иванова, — он призывал к созданию «деревенской культуры, которой мог бы пользоваться весь народ». «Говор зорь» вызвал сочувственные отклики А.А. Блока, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова и даже Л.Н. Толстого (о последнем свидетельствуют воспоминания В.Г. Малахеевой-Мирович — «Киевская почта» 11 марта 1911 года, и письмо самого Толстого Карпову, опубликованное 17 декабря 1909 года в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей»), В то же время Д. Философов в «Русском слове», Д. Бедный и Вяч. Иванов в письме к Карпову возмущались претензией Карпова говорить от лица всего крестьянства. Иванов писал: «<...> Вы для меня <...> не больше выразитель народа, чем Ваш покорнейший слуга...» (письмо опубликовано Н.В. Котрелевым в: Русская мысль. 1990. 6 апр. № 3822. Литературное приложение № 9. С. XII). Утверждение Иванова представляется нам тем более убедительным, что внимательное чтение книги Карпова показывает ее глубокую зависимость прежде всего от соответствующих размышлений о народе, культуре и интеллигенции сочувствовавших Карпову Мережковского, Розанова, Блока и др. Книга Карпова, бесспорно, писалась как ответ на «интеллигентские» чаяния о народе, с которыми Карпов смог хорошо ознакомиться на заседаниях все того же Религиознофилософского общества и в квартирах петербургских литераторов. Удивительно то, с какой охотой многие читатели согласились воспринять идеи Карпова не как вторичные, от

интеллигенции почерпнутые, а как исходно «народные». Впрочем, стихи «новокрестьянских» поэтов в 1910-е годы, как правило, представляют собой то же самое исполнение своего рода социального заказа увлекшихся в эти годы новыми «народническими» идеями петербургских символистов, а последними зачастую принимались за чистую монету.

Также к 1909–1910 годам относится и начало формирования Карповым своей «биографии» в точном соответствии с требованиями избранной им литературной позиции. В письмах именитым литераторам он представляет себя выходцем из беднейшей старообрядческой крестьянской семьи, выучившимся грамоте самостоятельно «по вывескам», участвовавшим в крестьянских волнениях 1905–1906 годов, а затем сбежавшим от ареста в Петербург, где он был вынужден работать на обувной фабрике. Вся эта легенда, с небольшими вариациями повторявшаяся в письмах к Блоку, Брюсову, Иванову, Мережковскому и др., не находит, однако, никаких документальных подтверждений. Напротив, плохо согласуется с другими известными фактами. Пропитание в Петербурге Карпов, очевидно, зарабатывал себе газетными корреспонденциями, родной брат «поэта-самоучки» в эти же годы искал места гимназического учителя в нескольких губернских городах (трудно себе представить семью, в особенности старообрядческую, где одному из сыновей дается образование, достаточное для гимназического учителя, а другого не учат даже грамоте!), а описания Карповым своей революционной деятельности в письмах 1910-х годов, в автобиографиях первых послереволюционных лет, а затем в разных редакциях автобиографических книг настолько разнятся, что трудно заподозрить в них реальную подоплеку. Скорее всего мы здесь снова сталкиваемся с заимствованным в петербургских литературных кругах стремлением построить «биографию» как один из главных литературных текстов, соответствующую при этом избранному амплу крестьянского «поэта-самородка».

Также одним из хорошо усвоенных Карповым уроков литературной жизни начала века было его умение устраивать литературные скандалы. Уже книга «Говор зорь» вызвала именно скандальную реакцию в современной печати (в повести «Верхом на солнце» Карпов несколько раз сглаживает скандальность реакции на книгу, но описывает зависть к нему писателей, порожденную письмом Толстого, там же цитирует и воспоминания Малахиевой-Мирович об отзыве Толстого, утверждая при этом, что цитирует по памяти. Это тоже неверно — вырезка из воспоминаний хранилась в его альбоме, где он тщательно собирал всю многочисленную скандальную прессу, порождавшуюся его авангардно-

модернистскими выходками). Появление же романа «Пламень» осенью 1913 года по количеству восторженных и ругательных газетных и журнальных откликов, пожалуй, перещеголяло эталонно скандальные реакции на «О закрой свои бледные ноги»

В. Брюсова и многочисленные «пощечины общественному вкусу» футуристов. Помимо реакции в печати роман вызвал еще и уголовное преследование: за богохульство и порнографию нераспроданная часть тиража была арестована, а автор привлечен к суду. Характерно при этом, что в многочисленных письмах Карпов в 1914 году уверял своих адресатов, что все абсолютно фантастические сцены и эпизоды из жизни героев романа — крестьян-сектантов — чистейшая правда, и он сам, разумеется, принадлежал какое-то время к описываемой секте «пламенников». Мы, конечно, не можем утверждать, что это ложь, но отмеченное многими рецензентами (в том числе и Блоком) влияние «Серебряного голубя» А. Белого на роман Карпова, несомненно, имело большее значение, чем даже возможные реальные наблюдения автора над сектантами, если таковые все-таки имели место.

В послереволюционных автобиографиях, а затем в «Из глубины» и «Верхом на солнце» сектантско-религиозная линия исчезает и, естественно, усиливается революционная. Не могу здесь не упомянуть двух текстов, под которыми хоть и не стоит подписи Карпова, но они по ряду сообщаемых в них деталей также, несомненно, являются именно «автобиографическими» — это, во-первых, опубликованная в газете «Курская жизнь» в 1917 году биография Карпова как одного из кандидатов в депутаты Учредительного собрания, а также рецензия на книгу стихов «Русский ковчег» 1922 года, где за подписью А. Руднев мы в очередной раз прочитываем поэтическую легенду биографии Карпова, трогательнейшее описание его отношений с Л. Толстым и А. Блоком и т.д.

Значительное место в обоих позднейших автобиографических сочинениях уделяется «крестьянскому детству» и путешествиям по России в поисках заработка. В этих текстах мы без труда обнаруживаем переклички с автобиографическими повествованиями и М. Горького (который сам, кстати, является одним из персонажей «Из глубины»; обстоятельства встречи с ним героя, то есть автора, вымышлены от начала до конца), и ряда уже советских писателей. Так, Карпов выписывает себя и в качестве циркового актера (вспомним здесь путешествия по Сибири в «долитературный» период Всеволода Иванова). Описания встреч с петербургскими футуристами, видимо, напрямую заимствуются из воспоминаний Василия Каменского, Бенедикта Лившица

и из воспоминаний о Маяковском, появившихся после самоубийства. Уже мои предшественники в «карповедении» отмечали вымышленность эпизода встречи с Лениным, в котором Карпов обыгрывает один из псевдонимов вождя мирового пролетариата — Карпов. «Воспоминания» о раннем детстве тоже насквозь пронизаны аллюзиями — само название «Верхом на солнце» наводит читателя на мысль о влиянии К. Бальмонта. Когда же мы узнаем, что первый эпизод «биографии» крестьянского мальчика — это приглашение его в весенний день «поездить верхом на солнце», которое оборачивается поездкой верхом на обычной лошади, однако разочарованный мальчик не желает ездить на лошади, падает, притворяется сломавшим ногу и убегает «кататься на солнце» (так же как «весна» — сама у Карпова — «огненный конь»), то здесь мы уже неизбежно вспоминаем и детскую езду Бальмонта на ослике, и его падение из окна, а также пастернаковское падение с лошади, с которого начался «композиторский» этап его биографии. Вспомним при этом, что «Охранная грамота» была напечатана уже за несколько лет до «Верхом на солнце».

По существу, рассматривая прозу П. Карпова, мы сталкиваемся с той же ситуацией, которая возникает при попытке установить жанровую природу «Охранной грамоты» Пастернака или «Полутораглазого стрельца» Б. Лившица. Для них все уже более или менее согласилось воспринимать это не как мемуары, а как художественный текст, в котором элементы авторской биографии используются зачастую столь же свободно от реальных событий, как и в собственно беллетристике. Нам представляется, что проза Карпова, так же как и «Петербургские зимы», и «Китайские тени» Г. Иванова, должна рассматриваться именно как художественная проза, персонажи которой носят те же фамилии, что и реальные участники литературной жизни 1910-х годов. Соответственно и комментарий к изданиям этих текстов не должен быть ориентирован на «ловлю» автора на фактических ошибках, а строиться так же, как строится комментарий к сугубо художественным произведениям.

Роман Михаила Зенкевича «Мужицкий сфинкс» в контексте автобиографической и мемуарной прозы русских модернистов

Среди русских писателей-модернистов в 1920-х — первой половине 1930-х годов становится необычайно распространенным жанр мемуара, или автобиографической прозы. Назовем «Воспоминания о Блоке»

Андрея Белого, его же автобиографическую трилогию, «Некрополь» Владислава Ходасевича, «Петербургские зимы» Георгия Иванова, целый ряд очерков Марины Цветаевой, «Шум времени» Осипа Мандельштама, «Охранную грамоту» Бориса Пастернака, «Полутораглазого стрельца» Бенедикта Лившица; к этому же времени относится появление воспоминаний Василия Каменского, Давида Бурлюка, Николая Асеева, Пимена Карпова¹⁰² и др.

Причины появления мемуарно-автобиографических произведений именно в это время достаточно понятны — сперва Первая мировая война и революция 1917 года, а затем наступление нового политического режима в России и эмиграция многих участников литературной жизни Серебряного века создали ощущение завершенности достаточно значительного этапа культурной истории, что позволяло оставшимся в живых свидетелям выступить с позиции как участников, так и интерпретаторов недавнего прошлого¹⁰³. Вероятно, для многих ощущение пройденного рубежа между эпохами связалось с 1921 годом — годом смерти Блока и расстрела Гумилева. Наконец, новая культурная и политическая ситуация для многих же создавала ощущение необходимости в отчете (нравственном и идеологическом) за собственные жизнь и творчество в предшествующую эпоху.

Роман поэта Михаила Александровича Зенкевича «Мужицкий сфинкс», писавшийся в 1921–1928 годах, был впервые опубликован лишь в 1991 году в журнале «Волга», фрагменты его публиковались в 1989–1990 годах. Однако сохранился ряд свидетельств тому, что задолго до этого текст Зенкевича был известен небольшому числу читателей; это позволяет нам не только рассмотреть его в ряду тенденций формировавшихся схожие тексты его современников, но и допустить возможность его влияния, скажем, на «Поэму без героя» Анны Ахматовой (не говоря о соблазнительных сопоставлениях с «Доктором Живаго», о которых скажем отдельно и подробнее). Так, во «Второй книге» Надежды Мандельштам находим: «<...> Я когда-то читала заветную повестушку Зенкевича, написанную после гибели Гумилева. В ней, кажется, легкая романтическая даль и горестное прощание с юностью. Факты он обходит — ему они не нужны. Он хранит рукопись под спудом и никому ее не показывает. Зенкевич жил в современности

¹⁰² Ср. в нашей работе: *Elementi autobiografici nella prosa di Pimen Karpov // La 'Seconda prosa': La prosa russa negli anni '20 e '30 del novecento / a cura di T.V. Civjan, D. Rizzi, W. Weststeijn. Trento, 1995. P. 259–265.*

¹⁰³ Ср. выше: «Отношение к биографии у Ахматовой и Пастернака», с. 103–118.

совершенно оторванный от прошлого. Современности он боится и умело к ней приспосаблиется, а о прошлом мечтает. Крошечный архив с автографами покойников — главная дань прошлому»¹⁰⁴. В недатированном предисловии Зенкевич сам говорит о знакомстве Ахматовой с текстом «Мужицкого сфинкса» — «Когда-то автор познакомил с этой книгой Анну Ахматову. Анна Андреевна сказала: “Какая это неправдоподобная правда!” Автор и героиня романа хорошо поняли друг друга». Там же Зенкевич сообщает, что предлагал читать роман Александру Фадееву «по поводу напечатания», но тот счел, что печатать нельзя. Сохранился и договор 1930 года с издательством «Федерация», свидетельствующий о попытке публикации вскоре после завершения работы (хотя необходимо оговориться, что мы не располагаем точными данными о том, когда именно была создана окончательная редакция текста, нельзя исключить даже возможности доработок конца 1960-х — начала 1970-х годов).

Однако прежде всего необходимо сказать несколько слов об авторе романа. Зенкевич родился в 1886 году в селе Николаевский городок Саратовской губернии в семье учителя математики земледельческого училища, в начале 1900-х годов за участие в пропагандистской деятельности социал-демократов исключался из 1-й Саратовской гимназии, которую окончил в 1904 году. Два года после этого Зенкевич изучал философию в университетах Берлина и Вены. К 1906 году относятся его первые публикации в саратовских изданиях, а в 1908 году стихи Зенкевича публикуются в петербургском журнале «Весна», издававшемся Н. Шебуевым. «Весна» была местом дебютов не менее сотни поэтов, родившихся между серединой 80-х и началом 90-х годов XIX столетия. С 1907 года Зенкевич жил в Петербурге, к 1909-му относится его знакомство с Николаем Гумилевым, общение с которым было, вероятно, одним из самых значительных факторов, формировавших его литературную судьбу. В 1911 году Зенкевич вступил в «Цех поэтов». В 1912 году одной из первых книг, изданных новым объединением, стал сборник Зенкевича «Дикая порфира». При выделении внутри «Цеха» группы акмеистов Зенкевич вошел в их число. Он жил в Петрограде до декабря 1917 года, после чего переехал в Саратов, там сотрудничал в журналах и газетах до призыва в Красную армию, где служил секретарем полкового суда и секретарем-протоколистом при штабе Кавказского фронта (видимо, пригодилось университетское образование — в начале войны (в 1915 году) он окончил юридический факультет Петербургского

¹⁰⁴ Мандельштам Н. Вторая книга. М. 1990. С.48

университета)¹⁰⁵. В 1921 году в Саратове выходит книга его стихов «Пашня танков», отмеченная принятием и революции, и «логики» Гражданской войны. В этом же году, судя по всему, он начинает работу над «Мужицким сфинксом» — в ноябре 1921 года Зенкевич ненадолго приезжает в Петроград и 30 ноября в библиотеке Агрономического института встречается с Анной Ахматовой, где та работала в это время, — эта встреча становится одним из начальных эпизодов «беллетристических мемуаров».

В уже цитировавшемся авторском предисловии «Мужицкий сфинкс» характеризуется как «правда автобиографическая» — «Через весь фантастический лабиринт лирического повествования, через размагниченное, интеллигентские “я” автора протягивается лишь один нерв — правда названье ему»¹⁰⁶.

Мы позволим себе кратко пересказывать фрагменты романа Зенкевича, одновременно выделяя в них основные черты сходства с другими мемуарами его современников и отмечая главные литературные источники, более или менее явные ссылки на которые позволили автору создать сложную игру на интертекстуальных связях, собственно, и определивших центральный стержень его романа. Назовем здесь главные тексты, связи с которыми постоянно обыгрываются Зенкевичем в его «мемуарах» — «Петербургские повести» Н.В. Гоголя (и прежде всего — «Шинель»), «петербургские тексты» Ф.М. Достоевского, в первую очередь — роман «Идиот», роман М. Кузмина «Плавающие и путешествующие» и, наконец, стихи Н. Гумилева — «Эльга», «У цыган» и более всего — «Заблудившийся трамвай», стихи и поэмы А. Блока, мы не говорим уже о текстах А. Грибоедова, О. Мандельштама и др.

В первой главе описывается приезд автора-рассказчика в Петроград после Гражданской войны. Для удобства, чтобы не смешивать Зенкевича и героя его «автобиографической» вещи, будем последнего называть М.А.

Первая глава начинается фразами «Какой дьявол занес меня в этот мертвый страшный Петербург», «Синее пальто вместо красной свитки». Далее описан приход М.А. в квартиру, где должно было храниться еще с

¹⁰⁵ Биографические сведения почерпнуты нами из статьи Р.Д. Тименчика во 2-м томе словаря «Русские писатели. 1800–1917» (М., 1992. С. 337–339) и частично скорректированы на основе «Краткой биографической хроники», составленной внуком поэта — С. Зенкевичем (см.: Михаил Зенкевич. Сказочная эра. М., 1994. С. 675–677).

¹⁰⁶ Зенкевич М. Мужичкий сфинкс // Михаил Зенкевич. Сказочная эра. С. 412–413. Далее мы будем в тексте давать ссылки на страницы этого издания.

1917 года его пальто — выясняется, что пальто за несколько дней до его приезда было украдено. Чтобы у читателя не осталось сомнений в гоголевском подтексте — в конце главы М.А. осознает, что «главной целью» его «приезда были не стихи, не тоска по Петербургу, а это синее, английское демисезонное пальто» (с. 416). В конце второй главы — ночью, пробираясь пешком через абсолютно безлюдное Марсово поле, он думает про себя: «Будь что будет, а даром я последнее пальто не отдам...» (с. 418). Еще по пути в квартиру, где хранилось его пальто, М.А. видит приклеенное объявление «Миллион рублей тому, кто укажет... где находится женщина, ушедшая в платке...» и подпись «Федор Сологуб» — так состоялось первое столкновение с недавними петроградскими смертями.

В третьей главе описаны уже упомянутое посещение Анны Ахматовой и разговор с ней о смерти Блока, расстреле Гумилева. Они вспоминают собрания «Цеха поэтов» и т.д. По пути от Ахматовой М.А. заворачивает на Михайловскую площадь — ему «вдруг захотелось посмотреть “Бродячую собаку”». В конце второго двора я нашел знакомый заколоченный вход в подвал. Как теперь было бы жутко спуститься туда, в сырость и темноту, и постоять там одному!...» (с. 421)¹⁰⁷.

С этого полупосещения «Собаки» и начинаются фантастические приключения М.А. — стоя затем в ожидании трамвая, он видит в очереди человека в «оленьей дохе» с «Немигающим стеклянным глазом» <...> Как он похож на Гумилева!» (с. 422). Однако далее, когда «подошел вагон», там этого человека не оказалось. Таким образом, «появление» Гумилева оказывается в окружении возможных намеков на его «Заблудившийся трамвай». Обратим также внимание на то, что «трамвайная» символика смерти, в соседстве с человеком в «оленьей дохе», особенно если учесть, что в начале следующей главы — «Ночной визит доктора Кульбина» — М.А. подозревает, что у него начинается тиф (!) — чрезвычайно напоминает обстоятельства путешествий Юрия Живаго по Москве во время Гражданской войны и после¹⁰⁸. Тут можно предположить

¹⁰⁷ Ср. воспоминания Ахматовой о том, как она оказалась в подвале «Бродячей собаки» в 1941 году, а также строки ее «Северной элегии» и «Поэмы без героя» — «О, как было б страшно им видеть эти доски» и «С той, какою была когда-то / В ожерелье черных агатов, / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу...»

¹⁰⁸ В оленьей дохе, как всегда, почти как смерть, появляется таинственный брат Юрия Живаго — Евграф. Тут уместно вспомнить, что книгу своих стихов 1922–1924 годов (бесспорно, корреспондирующую с «Мужицким сфинксом») Зенкевич назвал «Со смертью на брудершафт» — почти наверняка имея в виду пастернаковское заглавие «Сестра моя — жизнь».

возможность знакомства Пастернака с текстом Зенкевича до писания своего романа, но нельзя исключить и позднейшую доработку Зенкевичем — своего.

Итак, глава четвертая «Ночной визит доктора Кульбина» описывает пребывание М.А. в огромной петроградской квартире, обставленной мебелью красного дерева и карельской березы, со множеством книг в шкафах. Здесь возникает грибоедовская цитата «свалить все книги в камин и жечь, жечь...» (с. 422) — быть может, не вполне случайная: противопоставление Москвы и «дьявольского» Петербурга не очень явно, но присутствует в романе Зенкевича. Квартира принадлежит при этом, очевидно, новому хозяину — «матросу-подводнику». Находясь в болезненной лихорадке, М.А. перечитывает пушкинскую «Пиковую даму» — очевидно, для «полного» учета всех источников фантазмагии «петербургского текста». И вдруг в квартире раздается телефонный звонок (хотя «после взрыва на телефонной станции все телефоны в городе не работают» (с. 423). Звонит «Николай Иванович Кульбин, действительный статский советник, приват-доцент Военномедицинской академии, главный врач Генерального штаба и — звание превыше всех — художник-футурист» (там же) и обещает заехать перед докладом в «Бродячей собаке» и выписать рецепт больному М.А. Кульбин умер в 1917 году, но как «футурист» он, очевидно, может присутствовать и в «будущем». С бумажкой, оставленной Кульбиным, на которой ничего нельзя разобрать, М.А. приходит в аптеку, где получает лекарство по несуществующей уже цене — 2 рубля 70 копеек, платит 3 тысячи, а спустя полчаса обнаруживает, что аптека, где он получил пилюли, закрыта уже несколько лет.

Выпив пилюли, М.А. собирается на собрание «Цеха поэтов» (глава шестая), а по пути на Невском (точнее, на Проспекте 25 Октября) встречает Гумилева, подходя к Дому искусств. Вместе они отправляются на собрание в «Аполлоне», где встречают поэта Ивана Игнатьева, покончившего с собой еще в январе 1914 года, Иннокентия Анненского, Велимира Хлебникова, погибшего поэта Александра Конге и др. Здесь же происходит и первая встреча читателя с главной героиней романа Эльгой Густавовной (имя из стихотворения Гумилева «Эльга», все описание — собирательный образ героинь стихов Гумилева 1910-х годов и других утонченных посетительниц «Бродячей собаки» и т.д.). Они с Эльгой на автомобиле катаются по пригородам Петербурга, а затем она назначает ему свидание в «Бродячей собаке».

В главе десятой М.А., отправляясь в «Собаку», вспоминает, что трамваи уже не ходят, но неожиданно видит «ночной рабочий вагон,

исправляющий повреждения» (с. 444), далее он называется «разъездным электрическим эшафотом с вышкой» (последнее слово явно обыгрывает свою двусмысленность) и «электрической гильотиной». М.А., разумеется «вскочил на подножку» (с. 445) — вновь очевидные следы гумилевского «Заблудившегося трамвая». Еще по пути в «Собаку» М.А. встречает расстрелянного в 1918 году поэта Леонида Канегисера — убийцу председателя петроградской ЧК М. Урицкого. В конце этой «собачьей» ночи М.А. получит от Канегисера оружие и будет сам стрелять в Урицкого. В следующей главе герой приходит к «доктору Погорельскому» жаловаться на галлюцинации, доктор успокаивает его: «Не было ли у вас тифа? Иногда после него бывает психоз <...> Я сейчас как раз пишу большой научный труд “Психозы революции”». За начинающим брезжить «реалистическим» объяснением всех фантазмагорий следует новая встреча М.А. с Кульбиным.

В следующих главах — новые встречи с Гумилевым и прием М.А. в «ПБО» — тайное общество во главе с профессором Таганцевым, за участие в котором Гумилев был расстрелян. Дальше следуют новые встречи с Эльгой, таинственные поездки (мельком упоминается наводнение на кладбище — быть может, ссылка на еще один «основополагающий» текст петербургской традиции — «Медный всадник?»), начинающийся роман, который скоро приводит к дуэли с Гумилевым (естественно, собираясь на дуэль, которая должна происходить на месте пушкинской, М.А. вспоминает о дуэли Гумилева и Волошина). Но еще до этого М.А. мучается ревностью, мечтает или застрелиться или убить Гумилева (описание ножа, мучений М.А. и прочее кажутся сошедшими со страниц «Идиота» Достоевского, и в отношениях М.А. и Гумилева проступает рогожинско-мышкинская линия «петербургского текста». Впрочем, клеймо фирмы на клинке ножа Dicson sons Sheffield одновременно вплетает сюда и мотив Диккенса — «Давида Копперфильда»). Он наблюдает за Эльгой и Гумилевым, а затем ждет их возвращения так же, как «драгунский Пьеро» в ахматовской «Поэме без героя»: «С отчаянием блоковского арлекина смотрел я, как усадил Гумилев мою подругу в извозчицию пролетку и увез кататься по Невскому <...> У подъезда ждать нельзя, столкнешься с Гумилевым, надо на лестнице у дверей квартиры» (с. 485).

М.А., Эльга и Гумилев встречаются с утопленным Григорием Распутиным и, получив от него бутылку с крещенской водой (у Зенкевича было стихотворение про убийство — «Водосвятие Распутина»), отправляются на встречу с Николаем II, который отговаривает их от мятежно-заговорщических планов. Сам Николай выходит к ним с са-

довыми ножницами из оранжереи — ср. в стихотворении Зенкевича 1918 года «Царская ставка»: «...Только бы выбраться с семьей отсюда. В зеленой Англии виллу купить. Скрывшись от всех, за оградой в саду Подбивать деревья, грядки копать...».

Столь же таинственным образом М.А. в конце концов оказывается уже не в Петрограде, а в деревне, надо понимать, Саратовской губернии. Забывая о поручении Эльги добыть «крестьянскую ладанку», М.А. влюбляется в деревенскую девушку Наталью (возможно, здесь аналогии с «Серебряным голубем» А. Белого), но пришедшие цыгане (ср. гумилевское «У цыган») сперва напоминают ему о поручении, а затем выкрадывают его самого, и он вновь оказывается у Эльги, на этот раз на вилле в Финляндии, откуда они на самолете прилетают в Москву. Здесь уже включается расхожий сюжет литературы и кинематографа 1920-х годов и последующих лет, где под маской иностранцев всегда скрываются вредители и белоэмигранты. М.А. пытается сбежать от своих спутников, Эльга же, заметив его «предательство», сбрасывает его с самолета. На этом кончается фантазмагория, и М.А. возвращается к нормальной советской жизни. Вновь зайдя в подвал «Бродячей собаки», он не видит там ничего, кроме обычного дровяного склада (ср. с пожаром «Совы» в «Плавающих и путешествующих» М. Кузмина), исчезло место, «где терялось представление о времени» (с. 485). Уже в кузминском романе «Сова» (то есть «Бродячая собака») представляется как своего рода храм, с периодами совиной ночи, соответствующими «литургии оглашенных» и «литургии верных»¹⁰⁹.

В храме, в церковной службе присутствует иное представление о времени, в рамках которого вполне возможна встреча живых и мертвых и т.д. — этим приемом многократно пользовались русские писатели в конце XIX — начале XX века, начиная с чеховского «Студента» и кончая «Мастером и Маргаритой» и стихами из «Доктора Живаго», где подключение «литургического времени» дает возможность именно смешения времен¹¹⁰.

Приезд в Петроград из Саратова и приход в «Бродячую собаку» выводят жизнь М.А. из нормального русла, было ли это наваждение или

¹⁰⁹ По наблюдению Е. Багдасаровой и К. Харера.

¹¹⁰ Ср. работу О. Раевской-Хьюз «Литургическое время и евхаристия в романе Пастернака “Доктор Живаго”» в сб.: Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 3. Russian Literature in Modern Times / ed. B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno, O. Raevsky-Hughes. Berkeley, 1995.

результат тифа. Выздоровление, «освобождение» от «злых чар» приходит с уходом из «мертвого» города. Подобная символика могла играть роль и «оправдания» Зенкевича, служить в новой политической ситуации «охранной грамотой» для участника «буржуазных» литературных групп и друга расстрелянного поэта — недаром, собираясь печатать роман, автор отнес его Фадееву.

«Мужицкий сфинкс» можно воспринимать как текст, посвященный памяти Николая Гумилева, так же как и посвященные Зенкевичем его памяти переведенные в 1922 году стихи А. Шенье. Таким образом, роман ставится в ряд с воспоминаниями А. Белого о Блоке и «Охранной грамотой» Б. Пастернака, которая была начата как дань памяти Р.М. Рильке и завершилась обращением к гибели В. Маяковского, таков же был импульс к созданию многих прозаических опытов М. Цветаевой (в определенной степени в этот ряд можно поставить и «Доктора Живаго», в котором Пастернак отчасти воплотил «в жизнь» идею своего героя Н.Н. Веденяпина о том, что «общение между смертными бессмертно»).

Текст Зенкевича принципиально отличается от воспоминаний А. Ахматовой — и от относительно завершенных ее воспоминаний, и от записей в рабочих тетрадях, и от тех ее «мемуаров», которые сохранились в дневниках ее собеседников с 1920-х до 1960-х годов (П. Лукницкий, Л. Чуковская и многие другие. Бесспорно, Ахматова, наговаривая свои рассказы, которые называла пластинками, отчетливо ориентировалась на то, что ее слова фиксируются собеседниками, имеем дело с ее «литературным» текстом). Ахматова постоянно стремилась создать картину прошлого, состоявшую прежде всего из «фактов», «событий», рассказов о том, «как было на самом деле», и неудивительно, что «Петербургские зимы» Георгия Иванова ей так не нравились. Даже если бы Иванов не сообщал фактов, идущих вразрез с ее концепцией минувшей эпохи, у него была иная литературная установка — передать атмосферу времени, не заботясь о точности деталей. В известной степени «Шум времени» Мандельштама и «Охранная грамота» Пастернака ближе по установке как раз к ивановским воспоминаниям. Позиция Ахматовой, напротив, оказалась существенно ближе Надежде Мандельштам в ее оценках чужих текстов (ее собственные книги, наоборот, чрезвычайно часто грешат против фактов, но замечательно передают дух эпохи 1920–1960-х годов). Недаром, говоря о Зенкевиче, она пишет: «В последние годы он часто навещал Ахматову <...> Он утешал ее своими рассказами, и она уговаривала меня узнать у Мишеньки все про “Цех” и акмеизм, а затем записать его путанные рассказы в должном порядке». Порядка в рассказах Зенкевича, как и в его книге, с точки зрения Ахматовой и

Надежды Мандельштам, не было, да и не могло быть, ведь, как я уже цитировал выше, «Факты он обходит, они ему не нужны»¹¹¹.

¹¹¹ Мандельштам Н. Указ. Соч. С. 40–48.

Диалоги

В. Маяковский в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях»

Теме биографических и творческих отношений Пастернака и Маяковского посвящена обширная исследовательская литература: специальные работы М. Джурчинова, Е. Мирецкой, Е.Б. и Е.В. Пастернак, О.П. Раевской-Хьюз; фактически это главная тема монографии Л. Флейшмана «Борис Пастернак в двадцатые годы»; неизбежно касались данной проблемы авторы всех биографических исследований жизни и творчества Б. Пастернака — К. Барнз, Г. Гиффорд, Р. Деринг, М. Окутюрье, Е.Б. Пастернак и др. Сходства и различия Пастернака и Маяковского, естественно, стали предметом внимания и современной поэтам критики; вероятно, лучшей статьей, сопоставляющей двух поэтов, стала цветаевская «Эпос и лирика современной России».

В рамках настоящих заметок невозможно даже кратко пересказать результаты всех предшествующих статей, работ и разысканий. Мы будем лишь делать отсылки к ним по ходу изложения, попытавшись предложить здесь способ прочтения известных текстов Пастернака о Маяковском в двух его «автобиографических» произведениях, используя для пояснения также менее известные высказывания поэта. Также мы постараемся опровергнуть представление о пастернаковской «двойственности», противоречивости, недостоверности, опираясь на законы построения этих текстов, которые описаны в них самих.

Известно, что изображение Маяковского в «Охранной грамоте» и позже в «Людах и положениях» вызвало резкую критику со стороны его друзей и поклонников. Оспаривалась выведенная Пастернаком логическая закономерность самоубийственного конца, категорическое неприятие вызывало и декларированное отрицание художественности послеоктябрьского поэтического творчества Маяковского, начиная с «нетворческих» «150 000 000»¹¹².

Нам представляется, что смысл высказываний-суждений Пастернака о Маяковском, в том числе и оценочных, не может быть правильно понят вне учета их функциональной нагрузки внутри Пастернаковских текстов;

¹¹² Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 220. Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.

одновременно необходимо помнить, что, как отмечают Л. Флейшман и О. Раевская-Хьюз, все упоминаемые в «Охранной грамоте» факты чрезвычайно многозначительны и многозначны, и в связи с этим текст автобиографической повести нуждается не только в чтении, но и в расшифровке.

Очевидно, важнейшее композиционное значение в «Охранной грамоте» играет самоубийство Маяковского. Как показывает в своей работе «О самоубийстве Маяковского в “Охранной грамоте” Пастернака» О. Раевская-Хьюз¹¹³, смерть Маяковского встраивается в ряд «разрывов» автора с музыкой и философией, которые им осмысливались как подобию самоубийства. За «подобием смерти» в рамках пастернаковской концепции своей биографии наступает новое, второе рождение. Метафора «второе рождение» впервые употреблена Пастернаком в новой редакции стихотворения «Марбург» в 1928 году для описания состояния после отказа (в версии «Охранной грамоты» этот отказ возлюбленной послужил толчком ко «второму самоубийству» — разрыву с философией); вновь Пастернак говорит о втором рождении в 14-й главке 3-й части «Охранной грамоты», посвященной «последнему году поэта», где, говоря о Маяковском, как отмечено впервые Флейшманом, Пастернак говорит в то же время и о себе.

Справедливость предположения Флейшмана подтверждают и строки недавно опубликованного письма Пастернака к З.Н. Пастернак от 26 июня 1931 года: «<...> Все, что я писал о Маяковском, я писал обо мне и о тебе <...> Готовности прожить хотя бы год с полной выраженностью всего, что значит жизнь, с тем чтобы потом умереть <...>»¹¹⁴. Речь здесь идет именно о главках 3-й части «Охранной грамоты» о «последнем годе поэта» и о «гении и красавице» (то есть Маяковском и В. Полонской и в то же время о Пастернаке и З.Н. Пастернак).

Наконец, «Вторым рождением» названа книга стихов Пастернака, написанная после гибели Маяковского. Продолжая рассуждения Раевской-Хьюз, мы должны вспомнить, что «Охранная грамота» замысливалась и писалась еще в конце 1920-х годов, первая ее часть завершалась «разрывом» с музыкой, вторая — «разрывом» с философией. Нетрудно предположить, что третья часть должна была бы завершиться «разрывом с литературой» — очередным «подобием» самоубийства (напомним, что в «Охранной грамоте» мысль о «разрыве» с литературой возникает у героя-Пастернака еще в 1914 году, после первой встречи с

¹¹³ В сб.: Boris Pasternak and his Time. Berkeley, 1989. P. 141–152.

¹¹⁴ Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейруз-Пастернак. М. 1993. С. 68.

Маяковским, а конец 1920-х годов — период «разрыва» с Маяковским — был периодом острого творческого кризиса). Смерть Маяковского стала темой третьей части «Охранной грамоты»; освобождение «вакансии поэта», быть может, вынуждало Пастернака «вернуться» к поэзии, хотя для этого, очевидно, возникли и более непосредственные личные мотивы — стихи «Второго рождения» связаны с новой любовью. Итак — появилось «Второе рождение», а Маяковскому, напротив, предстояла, по определению Пастернака, «вторая смерть», когда его начали «вводить принудительно, как картофель при Екатерине» (с. 338).

Прежде чем перейти к анализу других «спорных» мест о Маяковском, обратимся к сформулированным самим Пастернаком законам построения художественного текста, в том числе «Охранной грамоты».

Интерпретируя, расшифровывая «Охранную грамоту», мы прежде всего должны учитывать эстетические законы, сформулированные самим автором. Вероятно, наиболее важным является определение того, что представляет собой «правда» в искусстве в понимании Пастернака. «Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек? И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы. По-русски врать — значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство...» (с. 179). Именно «вранье искусства», противопоставленное обыкновенной «правде» «честного человека», и позволяет, опять же цитируя «Охранную грамоту», осуществлять «пересадку изображенного с холодных осей на горячие» и пускать «отжитое вслед и вдогонку жизни» (с. 161). Если вдуматься в эти заявленные Пастернаком принципы, то станет понятно, что бессмысленно «ловить» автора «Охранной грамоты» на несоответствиях и неточностях, обнаруживаемых при сопоставлении с иными источниками. Продуктивнее оказывается поиск объяснения функций, причин появления той или иной «неточности» в «Охранной грамоте», а затем в «Людах и положениях».

Л. Флейшман в книге «Борис Пастернак в двадцатые годы» убедительно показал, что описание отношений Маяковского и Пастернака в «Охранной грамоте», хотя и касается главным образом событий и фактов 1910-х годов, но в большей степени передает уже содержание их отношений конца 1920-х. Так, подробно описанный эпизод, когда Пастернак требовал от Маяковского дать печатное извещение о том, что

он, Пастернак, не примет участия в поэтическом вечере осенью 1917 года, приобретает смысл именно политического шага последнего в эпоху рубежа 1920–1930-х годов, если вспомнить, что вечер, от участия в котором он хотел отказаться в подчеркнуто демонстративной форме, назывался «Большевики искусства» (хотя название вечера и не упомянуто в «Охранной грамоте», но многие первые читатели повести могли, вероятно, вспомнить и сообразить, о чем идет речь). Читатель конца XX века увидит и еще один политический намек в описаниях отношений двух поэтов (трудно сказать, возникали ли подобные ассоциации на шесть десятилетий ранее): в первоначальной редакции «Охранной грамоты», описывая свою последнюю встречу с Маяковским до тех расхождений, которые начались уже с осени 1917-го, Пастернак завершает описание фразой: «Мы дошли до Лубянки и разошлись в разные стороны».

Подчеркивая в «Охранной грамоте» «совпадения» с Маяковским лишь в своей первой книге стихов «Близнец в тучах», Пастернак, что также отмечено Флейшманом, намеренно акцентирует то, что их литературные пути разошлись уже в самом начале. В действительности куда больше «совпадений» мы найдем между книгами «Простое как мычание» и «Сестра моя — жизнь», которую Маяковский, как неоднократно подчеркивает Пастернак, ценил очень высоко. Само название — «Сестра моя — жизнь» — не может не ассоциироваться с обращением к земле в стихотворении «От усталости»: «Сестра моя!» (ср. также сходное обращение в стихотворении «Несколько слов обо мне самом»: «Солнце! Отец мой!», а в стихотворении «Несколько слово моей жене»: «...идет луна — жена моя»). Сходство между двумя книгами можно усмотреть в их внутреннем членении, ведь до «Сестры моей — жизни» Пастернак не выделял в своих книгах циклы и подциклы, названия же разделов «Простого как мычание» тоже вызывают ассоциации со стихами «Сестры моей — жизни»: «Ко всей книге» можно сопоставить с пастернаковской «Надписью на “Книге степи”», «Я» и «Несколько слов обо мне самом» легко сопоставляются с первоначальным заглавием важнейшего стихотворения «Сестры моей — жизни» «Зеркало» — в рукописи 1919 года оно было озаглавлено «Я сам». Нельзя здесь не вспомнить и о том, что самая ранняя из сохранившихся беловых рукописей книги «Сестра моя — жизнь» (другие рукописи не сохранились или не известны) открывается дарственной надписью Пастернака Лиле Юрьевне Брик, которой посвящено открывающее книгу «Простое как мычание» стихотворение «Ко всей книге». «Совпадений» между двумя книгами действительно очень много. Несомненно, связаны строка из уже упоминавшегося стихотворения

«Несколько слов о моей жене»: «В бульварах я тону, тоской песков оваян» и стихотворение Пастернака «Тоска», начинающееся строками: «Для этой книги на эпитаф пустыни сипли...». Число подобных примеров значительно, многие из них уже описывались в исследовательских работах. Важно отметить также наличие переключек с «Простым как мычание» еще и в книге «Поверх барьеров» (1917). О том, что степень сходства, родственности Маяковского и Пастернака в этот период ясно осознавалась последним, свидетельствует все та же «Охранная грамота». Описывая лето 1914 года, проведенное вместе с семьей Ю. Балтрушайтиса на Оке, Пастернак пишет: «Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском. В этом не было ошибки. Я его боготворил. Я олицетворял в нем свой духовный горизонт...» (с. 221). (Об этих разговорах Пастернак писал в письме родителям: «...Кстати, говорили о футуристах, он [Ю. Балтрушайтис] признает Маяковского как “подлинное дарование”»). Не следует, впрочем, забывать разительное отличие в поэтическом восприятии окружающего мира, фактически противопоставляющее «Простое как мычание» и «Сестру мою — жизнь».

Вспоминая о восхищении Маяковским «Сестрой моей — жизнью» (мы не будем здесь анализировать «многослойное» значений описаний этого восхищения) Пастернак в то же время подчеркивает, что Маяковский «не любил “Девятьсот пятого года” и “Лейтенанта Шмидта” и писание их считал ошибкою» (с. 331). Это утверждение — также, видимо, одна из «неточностей». Обратимся к письму от 6 мая 1927 года к Ж.Л. Пастернак: «...У меня был трудный год. Само собой и неизбежно произойдет у меня разрыв с истинными моими друзьями, Асеевым и Маяковским, главное — с последним. Их чувства особенно теплы были ко мне весь этот год, в особенности со стороны Маяковского, у которого представленья о “905-м годе” просто преувеличенные. Тем горше для меня эта неизбежность...». Как видим, отношение Маяковского было ближе к тому, которое Пастернак описывал применительно к «Сестре моей — жизни». В то же время, когда сам Пастернак характеризовал свою поэму «Девятьсот пятый год», то он использовал практически те же выражения, что и для характеристики «нелюбимого» им «послеоктябрьского» творчества Маяковского.

Этот параллелизм наводит на мысль, что в тех случаях, когда в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» Пастернак пишет о своем отношении к творчеству Маяковского и об отношении последнего к его поэмам 1920-х годов, то в действительности в обоих случаях речь идет об одном и том же — о ретроспективном неприятии тех моментов, которые

были общими в литературных путях обоих поэтов после революции. Однако привели эти пути к разным результатам — Пастернак лишь обдумывал «подобие» самоубийства, возможность «разрыва» с литературой, Маяковский — совершил самоубийство. О последствиях этого самоубийства в литературном пути Пастернака мы сказали выше.

Здесь следует вспомнить еще одну декларацию из «Охранной грамоты»: «Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая» (с. 158). Говоря об изображении Маяковского, можно было бы «перевернуть» эту формулу, сказав, что Пастернак «обращается к чужой биографии, когда того требует своя». Подводя итог этим кратким заметкам, можно предположить, что значительная часть разговора о Маяковском в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» касается не только и не столько Маяковского, сколько собственного литературного пути Пастернака (вспомним непосредственное соседство двух важнейших утверждений в «Людах и положениях»: «Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского...» [с. 328]), в той его части, которая виделась ему как совпадающая с литературным путем Маяковского¹¹⁵.

Марина Цветаева в романе «Доктор Живаго»

Нам уже приходилось раньше писать о том, что в романе «Доктор Живаго» целый ряд эпизодов, образов и мотивов можно связать с личностью и творчеством Марины Цветаевой. Вновь обращаясь к этой теме, попробуем сперва систематизировать примеры из текстов, биографические детали, косвенные аргументы, которые позволяют утверждать, что в романе многое, и прежде всего фигура главной героини — Лары, связано с историей личных и творческих отношений Пастернака и Цветаевой.

Вслед за этим мы постараемся сформулировать предположения о причинах появления Цветаевой в неявном виде на страницах романа (в отличие от Блока или Маяковского ее имя ни разу не упоминается в тексте «Доктора Живаго») и о той роли, которую она в нем играет.

¹¹⁵ О пересечениях литературных путей обоих поэтов см. в специально посвященной этой теме работе: Пастернак Е.В. «Ты — царь: живи один...» // Scando-Slavica 38. 1992. P. 64–76.

Образы поэзии Цветаевой в романе Пастернака

Прежде всего обратим внимание на использование в романе «Доктор Живаго» образов и мотивов, которые занимали важное место в художественном языке лирики и поэмы Цветаевой 1920-х годов. В то же время сами эти поэмы и лирика, в свою очередь, в значительной части продолжали почти непрерывный заочный разговор с Пастернаком, который Цветаева вела в письмах, посылавшихся ему по почте, в рабочих тетрадях, где записывала черновики этих писем, в статьях, так или иначе связанных с Пастернаком.

Переписка двух поэтов возникла в 1922 году, вскоре после отъезда Цветаевой из Москвы в Берлин. Они, как будто впервые обнаружив существование друг друга, пишут письма, полные взаимных комплиментов соответственно «Верстам» и «Сестре моей — жизни» — книгам лирики, оказавшимся у них в руках в 1922 году. Их письма, достигая все большего эмоционального «градуса», скоро приобретают характер эпистолярного романа. Одним из лейтмотивов переписки становится невозможность для них встречи в реальном времени и пространстве. «Заменой» пространства для физической встречи оказывается не только постоянная переписка, но и совместная любовь к австрийскому поэту Р.М. Рильке, которого в 1926 году Пастернаку удастся сделать третьим участником интенсивной переписки. Еще одним «пространством» для заочного общения становятся поиски «совпадающих» точек в биографии (музыкальные занятия в московском детстве, общность литературных пристрастий и пр.). Сама поэзия обоих оказывается постоянным мостиком между ними (в романе возникает нечто подобное, когда Лара читает после смерти Живаго его стихи, в том числе и те, которые он писал, расставшись с нею навсегда, в Барыкине). Заменой не только встречи, но и писем в своеобразной постоянно формировавшейся с двух сторон собственной внутренней «мифологии» этих отношений оказывается «общение» в снах. Об этом они пишут друг другу (в письме 19 ноября 1922 года Цветаева писала Пастернаку: «Мой любимый вид общения — потусторонний: сон, видеть во сне»), Цветаева встречу в снах обыгрывает и в своей поэзии (в наиболее очевидной форме в поэме «Попытка комнаты», поводом к которой послужил помимо прочего и сон Пастернака, который он описывал в письме 20 апреля 1926 года: «...я видел тебя в счастливом, сквозном, бесконечном сне...»). С описания «общения» в снах начинается посланная также в письме Пастернаку 26 мая 1926 года поэма Цветаевой «С моря»:

...Из своего сна
Прыгнула в твой.
Снюсь тебе. Четко?...
...— Скоропись сна! —
Вот тебе с моря —
Вместо письма!¹¹⁶

О том же пишет Цветаева и в одном из стихотворений цикла «Провода», также связанного с лирической «версией» отношений двух поэтов:

Весна наводит сон. Уснем.
Хоть врозь, а все ж сдается: все
Разрозненности сводит сон.
Авось, увидимся во сне...¹¹⁷

Подобное «общение» в снах мы встречаем и в «Докторе Живаго». В Варыкине Юрий Андреевич записывает в дневнике свой сон: «Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух».¹¹⁸

Проснувшись, Живаго не может вспомнить, кому из знакомых ему женщин принадлежит этот голос, и лишь спустя некоторое время, встретившись с Ларой, он понимает, что это был ее голос.

Интенсивное духовное общение через огромные физические пространства находит отражение и в других стихотворениях цветаевского цикла «Провода»:

...Телеграфное: лю-ю-блю.
...Телеграфное: про-о-щай...
...Гудят моей высокой тяги
Лирические провода...

И этот мотив «телеграфного» общения любящих людей также находит соответствие в «Докторе Живаго», когда главный герой вспоминает свои отношения с Ларой: «Два сознания объяснялись друг с другом при помощи мгновенных искр и озарений, как ведут далекие зашифрованные

¹¹⁶ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 109.

¹¹⁷ Там же. Т. 2. С. 181.

¹¹⁸ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 280. Заметим, впрочем, близость этого места к раннему стихотворению Пастернака «Венеция»: «...И женщиною оскорбленной, быть может, издан был...» и т.д., а также к стихотворению «Август» из стихов Юрия Живаго. Но это лишь подтверждает глубокое родство художественного восприятия мира, объединявшее обоих поэтов.

переговоры по телеграфу»¹¹⁹.

Отметим и то, что последняя жена Живаго, носящая имя Марина, работает на телеграфе.

Еще одной формой замены реального контакта в лирике Цветаевой становится дождь. Например, в стихотворении 1923 года (обращенном, видимо, к Пастернаку) «Строительница струн — приструнью...»:

...И если гром у нас на крышах,
Дождь — в доме, **ливень** — сплошь,
Так это ты **письмо** мне пишешь,
Которого не шлешь...¹²⁰

Сходный мотив присутствует и в стихотворении 1926 года «Русской ржи от меня поклон...»:

...Друг! Дожди за моим окном,
Беды и блажи на сердце...
...Ты в погудке дождей и бед
То ж, что Гомер в гекзаметре...¹²¹

Напомню о значимости дождя в цветаевском представлении о поэзии Пастернака — ее статья о «Сестре моей — жизни» была озаглавлена «Световой ливень», в ней подчеркивались особые отношения дождя и поэта: «страстнее трав, зорь, выюг возлюбил Пастернака дождь»¹²².

Как уже обращала внимание О. Раевская¹²³, в романе «Спекторский», где Пастернак воспроизвел некоторые элементы своих литературных взаимоотношений с Цветаевой, отношения героев — Марии Ильиной и Сергея Спекторского происходят также не только в реальном пространстве, но местом для свидания могут оказываться дождь или гроза:

...Свиданья назначались: в шуме птиц,
В кистях дождя, в черемухе
И в громе...¹²⁴

После всего сказанного достаточно закономерно образ непрерывного дождя возникает в пастернаковском стихотворении «Памяти Марины Цветаевой»:

Хмуρο тянется день непогожий,

¹¹⁹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 604.

¹²⁰ Цветаева М. Собр. соч. Т. 2. С. 205.

¹²¹ Там же. С. 259.

¹²² Там же. Т. 5. С. 421.

¹²³ Раевская О. Борис Пастернак и Марина Цветаева: К истории дружбы // Вестник РСХД. 1971. № 100.

¹²⁴ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 1. С. 359.

Безутешно струятся ручьи,
По крыльцу, перед дверью прихожей
И в открытые окна мои...¹²⁵

Этот же образ дождя-послания, дождя-заместителя можно разглядеть и в известном эпизоде «Доктора Живаго», неоднократно привлекавшем внимание писавших о романе, — ночном дожде, от которого в госпитале в Мелюзееве после отъезда Лары просыпаются Юрий Андреевич и мадемуазель Флери. Они оба, открывая дверь, были почти уверены, что это вернулась Лара, но за дверью, кроме дождя, никого не оказалось: «Доктор <...> повернул ключ в двери и отодвинул засов. Порыв ветра вырвал дверь из его рук, задул свечу и обдал обоих с улицы холодными брызгами дождя»¹²⁶.

А разбудил их, как выясняется, стук ветки, разбившей стекло. В результате вместо ожидавшейся Лары на полу — лужи от дождя: «В буфетной выбито окно обломком липового сука, бившегося о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан»¹²⁷.

Характерным образом в цветаевской лирике 1920-х годов является *рябина*. С рябиной сопоставляет себя героиня стихотворения из цикла «Разлука»:

Я рук не ломаю!
Я только тяну их
Без звука! —
Как дерево-машет-рябина —
В разлуку...¹²⁸

Рябина связывается Цветаевой и с образом России (возможно, не без влияния П.А. Вяземского, писавшего: «Тобюю, милая рябина, / Тобой, наш русский виноград, / Меня потешила чужбина, /И я землячке милой рад...»)¹²⁹ в знаменитых строках:

Но если по дороге — куст
Встает — особенно рябина...¹²⁹

В романе Пастернака образ рябины используется, очевидно, и как заменитель или заместитель отсутствующей Лары и — через последнюю — в качестве эквивалента России: сбегая из партизанского лагеря, Живаго подходит к кусту рябины: «Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах и простирала две заснеженные

¹²⁵ Там же. Т. 2. С. 48.

¹²⁶ Там же. Т. 3. С. 149.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Цветаева М. Собр. соч. Т. 2. С. 26

¹²⁹ Цветаева М. Собр. соч. Т. 2. С. 316.

ветки вперед, навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые, и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. (Напрашивается параллель со сказкой, где яблоня укрывает беглецов от погони Бабы-Яги. — *К.П.*) Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

— Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка»¹³⁰.

Отзвуки поэзии Цветаевой обнаруживаются не только в прозаической части романа, но, естественно, и в стихах Юрия Живаго. Так, нетрудно заметить очевидные следы диалога с цветаевской трактовкой образа Марии Магдалины в стихотворении «Магдалина»¹³¹.

«Доктор Живаго» и статьи Цветаевой

В «Докторе Живаго» можно разглядеть отклики на цветаевскую критику. Пожалуй, наиболее ярким примером подобного может послужить разговор Живого и Лары в Мелюзееве о революции, свободе, ночных митингах и т.д. Юрий говорит:

«— Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище <...> И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания».

На это Лара отвечает:

«— Про митингующие деревья и звезды мне понятно. Я знаю, что вы хотите сказать»¹³².

Этот разговор персонажей романа о революции в природе представляется непосредственным продолжением отзыва Цветаевой на поэму Пастернака «Лейтенант Шмидт» в статье «Искусство при свете совести»: «Борис Пастернак в полной чистоте сердца, обложившись всеми материалами, пишет, списывает с жизни — вплоть до ее оплошностей! — “Лейтенанта Шмидта”, а главное действующее лицо у него — деревья на митинге. Над пастернаковской площадью они — главари»¹³³.

«Спекторский» и «Доктор Живаго»

¹³⁰ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 370.

¹³¹ См.: Бродский И. Примечания к комментарию. Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Berkeley, 1994.

¹³² Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 145.

¹³³ Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 373.

Как уже упоминалось выше, отношения Пастернака и Цветаевой нашли свое литературное воплощение и в романе в стихах «Спекторский», писавшемся Пастернаком во второй половине 1920-х годов, так же как и в цветаевских лирике и поэмах тех лет. Эта тема подробно была разобрана в работе О. Раевской, и мы здесь позволим себе коснуться только тех сторон поэтического изображения отношений двух поэтов, которые дальше в том или ином виде «перекочевали» в «Доктор Живаго».

Черты Цветаевой в «Спекторском» сосредоточены в образе Марии Ильиной, о литературной славе которой «рассказчик» узнает, просматривая по долгу службы западноевропейскую периодику (в поисках «иностранный лениньяны» — реально такой работой в библиотеке Министерства иностранных дел занимался в 1924 году Борис Пастернак). После этого описывается история московских отношений Марии Ильиной с героем романа — Сергеем Спекторским (так же как и образ рассказчика, он не обделен Пастернаком автобиографическими деталями).

В своей монографии «Борис Пастернак в двадцатые годы» Лазарь Флейшман обращает внимание на композиционную особенность «Спекторского»¹⁵⁷: появление Марии Ильиной начинается и кончается библиотекой: «рассказчик» обращается к истории ее отношений со Спекторским, прочитав множество упоминаний о ней в библиотеке, а история романа героев завершается тем, что отправившись «в читальню», Спекторский узнает о смертельной болезни матери, срочно уезжает из Москвы в Петроград, а вернувшись, уже не застаёт Ильину в Москве — за время его отсутствия она успевает уехать в эмиграцию.

Библиотека, читальня и в романе «Доктор Живаго» оказывается значимым местом во взаимоотношениях героев. Вспомним, что именно в юрятинской читальне Живаго видит Лару. Однако не подходит и не заговаривает с ней, а узнает ее адрес, заглянув в бланк библиотечного требования, торчащий из книг, которые она читала. (Любопытно это сопоставить и с тем, что, когда Спекторский пошел от Ильиной в читальню и исчез, то ее «бесило, что его домашний адрес ей не известен». В прозаическом романе героям удастся то, что не удалось героям романа в стихах.)

В «Спекторском» «библиотечное обрамление» появления Марии Ильиной на страницах текста, очевидно, может служить символом не только отношений Пастернака и Цветаевой, начавшихся с чтения «Верст» и «Сестры моей — жизни», но и принципиальной литературности этих отношений, которым не дано выйти за эпистолярные или поэтические

рамки. Живаго удается после встречи в библиотеке найти Лару в городе, но и на страницах романа их отношениям не суждено быть долгими. А возможность их продолжения опять же оказывается в области поэзии, когда после смерти Живаго Лара почти чудесным способом узнает о его стихах, ею вдохновленных.

Представляется, что еще один образ из «Спекторского», перекочевавший затем в «Доктор Живаго», восходит к цветаевскому источнику. Это образ лабиринта. Впервые он возникает, когда, придя к Ильиной, Спекторский должен найти в ремонтирующемся доме путь в комнаты героини:

...Когда сторонний в этом лабиринте,
Он сосвежу и точно стал в тупик...¹³⁴

Спустя несколько лет, оказавшись в амбаре, где, надо понимать, разбирались склады вещей, сданных на хранение уехавшими в Европу, — «шла разборка гардеробов», Спекторский едва не теряет самообладание, и должен немедленно выйти на улицу, когда увидел Мариин лабиринт¹³⁵.

Лабиринт в соседстве с ремонтом появляется в «Докторе Живаго», когда, впервые попав в дом Лары в Юрятине, Юрий Андреевич, руководимый хозяйкой, пробирается через комнаты, заставленные чужими вещами: «— Правда, лабиринт какой-то. Я не нашел бы дороги. Почему это так? В квартире ремонт?»¹³⁶

Вспомним, что миф о Тезее и Ариадне, проводящей его через лабиринт, был среди любимейших мифов Цветаевой. Образ Ариадны возникает в том числе и в одном из стихотворений уже дважды поминавшегося обращенного к Пастернаку цикла «Провода»:

Не Ариадна я и не... утрата...¹³⁷

Отношения Пастернака и Цветаевой как один из источников романа

Приведенные выше примеры, где текст романа так или иначе отзывается на образы и мотивы цветаевской поэзии или на темы и сюжеты многолетней переписки Цветаевой и Пастернака, как можно заметить, по большей части сконцентрированы вокруг фигуры главной героини романа Пастернака — Лары. Именно разговоры с ней напоминают Юрию Андреевичу «разговоры по телеграфу», именно она

¹³⁴ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 1. С. 359.

¹³⁵ Там же. С. 370.

¹³⁶ Там же. Т. 3. С. 293.

¹³⁷ Цветаева М. Собр. соч. Т. 2. С. 176.

сопоставляется с любимой цветаевской рябиной, приход в ее комнату связан с проходом через «лабиринт», наконец, в ряде мест романа можно предположить даже намеренную «шифровку» имени Цветаевой — в уже упоминавшемся эпизоде в мелюзеевском госпитале, когда вместо появления вернувшейся Лары остается ее «водяной знак», то «в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан». Эту фразу соблазнительно связать с этимологией имени Марина — «морская». Мотив моря появляется и еще два раза в связи с воспоминаниями доктора о Ларе. В первоначальном варианте 13-й главы 13-й части после отъезда Лары с Комаровским из Барыкина Живаго думает: «...Вот как я изображу тебя. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной, взрывающей до основания бури откладывает море след предельного своего прибоя, глубоко вдавшегося в сушу ломаной линией на песке берега. Этот нанос самого легкого и невесомого, что могли поднять со дна морской души волны...»¹³⁸

Сопоставляя прозаическую и стихотворную части романа, логично предположить, что одним из написанных Юрием Андреевичем стихотворений как раз в этот его варькинский период является стихотворение «Разлука», также полное морской символики:

...В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?
Когда сквозь иней на окне
Не видно света божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С пустыней моря схожа.
Она была так дорога
Ему чертой любовью,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя...¹⁶³

Если предположить, что в отношениях Юрия Андреевича и Лары нашли отражение какие-нибудь черты отношений Цветаевой и Пастернака (ну хотя бы то, что при всей романической напряженности их переписки для обоих была очевидна невозможность их любовного соединения в реальном пространстве. «Дай мне руку на весь тот свет — здесь мои обе заняты», — писала Цветаева. Так же и Ларе с Юрием Андреевичем всем ходом судеб обоих не суждено быть вместе), то

¹³⁸ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 613.

достаточно естественно на ум может «лезть мысль о море» при мыслях о разлуке с Ларой.

Впрочем, в строке «и почему ему на ум все мысль о море лезет», по справедливому замечанию Б.М. Гаспарова, можно предположить еще излюбленный пастернаковский каламбур, основанный на своеобразном макароннике. То есть «мысль о море» можно связать с мыслью о смерти от латинского *Memento mori*, однако, как станет, надеюсь, ясно ниже, мотив смерти и мотивы, связанные с Цветаевой, в романе могут довольно естественно существовать в достаточно тесном соседстве.

Именно такое соседство, возможно, представляет эпизод, когда Юрий Андреевич перед смертью едет в трамвае, а по тротуару идет не узнаваемая им мадмуазель Флери: «Старая седая дама в шляпе из светлой соломки с полотняными ромашками и васильками <...> Ее путь лежал параллельно маршруту трамвая <...> Он (Живаго) подумал о нескольких развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает»¹³⁹.

В самой фамилии «Флери», а также в цветочках на шляпе можно разглядеть намек на фамилию Цветаевой, чья судьба развивалась параллельно судьбе автора романа, но раньше пришла к трагическому завершению.

Можно предположить также, что и само имя главной героини романа «Лариса» — от греческого «морская птица» — подчеркивает связь с Цветаевой. То есть, если в «Спекторском» Пастернак избирает для уподобляемой Цветаевой героини имя, созвучное цветаевскому, то, возможно, в романе он пользуется именем, близким этимологически. Напомню, имя «Марина» и само появляется в романе: это имя дочери дворника Маркела Щапова из бывшего дома Громеко в Сивцевом Вражке. Причем здесь мы встречаемся с соседством темы телеграфа и воды — их роман с Живаго называется «романом в трех ведрах».

Какую же функцию в художественном мире пастернаковского романа могут выполнять все вышеперечисленные аллюзии на цветаевскую поэзию, ее статьи, наконец, на судьбу ее отношений с автором «Доктора Живаго»? Ответ на этот вопрос нам представляется возможным найти в самом произведении. Пастернак неоднократно формулировал принципы своей эстетики, своих взглядов на задачи искусства вообще и на законы построения произведения в частности. Наиболее ясно это проявилось в повести «Охранная грамота», где факты своей биографии и события

¹³⁹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 3. С. 483.

эпохи, очевидцем которых он был, Пастернак расположил в строгом соответствии тем художественным законам, которые сформулировал в этой повести. Роман «Доктор Живаго», как уже отмечали многие исследователи творчества Пастернака, построен по тому же принципу. Показать возможность преодоления смерти силами искусства было, очевидно, одной из главных задач романа. Об этой задаче искусства размышляет Юрий Живаго после похорон матери своей первой жены: «В ответ на опустошение, произведенное смертью... ему с непреодолимостью... хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас как никогда ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»¹⁶⁵.

Можно предположить, что «неотступное размышление» о смерти Цветаевой было одной из доминирующих мыслей Пастернака в годы писания романа, и сам этот роман был «пропуском в бессмертие» для их литературных отношений, их по большей части заочного общения. Таким образом, роман реализовывал еще одно заявленное в нем утверждение: «Общение между смертными бессмертно и жизнь <...> символична, потому что она значительна»¹⁶⁶.

«Попытка комнаты» Марины Цветаевой *Опыт интерпретации*

Поэма «Попытка комнаты» представляет один из самых «герметичных», трудных для понимания текстов Цветаевой. Нам представляется, что выяснение причин «особой» сложности этого текста (даже в сравнении с другими далеко не простыми цветаевскими поэмами) может дать некоторые ключи к пониманию общего смысла и конструкции как всей поэмы, так и отдельных ее фрагментов.

Первая причина определяется включенностью поэмы в переписку Цветаевой с Борисом Пастернаком и австрийским поэтом Райнером Мариа Рильке, которая как раз летом 1926 года достигает максимума романической интенсивности¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Переписка Пастернака и Цветаевой, начавшись в 1922 году, достаточно быстро приобрела характер романа в письмах и в такой форме сохранялась почти целое десятилетие. Их первая после отъезда Цветаевой из Москвы в эмиграцию реальная встреча в Париже в 1935 году окончательно обнажила невозможность продолжения в

Ближайшим стимулом к написанию поэмы, как уже отмечалось неоднократно комментаторами, послужило пастернаковское письмо от 20 апреля 1926 года, в котором тот описывал свой сон, а сама поэма была послана в письме Рильке 6 июня 1926 года. Это позволяет нам предположить, что поэма написана на своего рода языке-коде, практически неизбежно возникающем у регулярно и тесно общающихся собеседников или корреспондентов. Тем более это «затемняет» содержание текстов у писателей, которые и в произведениях, обращенных к большему кругу читателей, пользуются достаточно сложной системой выразительных средств поэтического языка (Цветаева же, бесспорно, принадлежит к их числу).

Второй причиной может являться функциональная направленность поэмы как текста-заклинания; свидетельство тому — хотя бы строки:

Три стены, потолок и пол.

Все как будто — теперь являйся...

А заклинанию и следует быть непонятным в сравнении с нормальным языком, его магические свойства от этого лишь увеличиваются.

Основное содержание поэмы — мысленное представление комнаты, где могло бы состояться свидание автора с адресатом, куда автор мог бы его «вызвать» (подобно тому, как в святочной ворожке накануне Крещения гадают с зеркалом о суженом, женихе; чуть позже постараемся продемонстрировать, что гадание с зеркалом, вероятно, оказывается в цветаевской поэме одним из способов построения мнимой комнаты для встречи). Итак, для встречи выстраивается пространство комнаты с потолком, стенами и полом, а также перебираются возможные условия, времена и пространства, в которых эта комната или комната, подобная ей, могла бы существовать.

Для проверки этого предположения обратимся сперва к упомянутому уже письму Пастернака Цветаевой 20 апреля 1926 года: «<.,.> Я видел тебя в счастливом, сквозном, бесконечном сне <...> Мне снились начало лета в городе, светлая, безгрешная гостиница без клопов и быта, а может быть, и подобье особняка, где я служил. Там внизу были как раз такие коридоры. Мне сказали, что меня спрашивают. С чувством, что это ты, я легко пробежал по взволнованным светом пролетам и скатился по лестнице. Действительно, в чем-то дорожном, в дымке решительности, но не внезапной, а крылатой, планирующей, стояла ты точь-в-точь так, как я

жизни их сугубо эпистолярных отношений. В 1926 году, вступив в переписку с Рильке, Пастернак попросил корреспондента написать Цветаевой, зная, насколько и она его ценит. На лето 1926 года приходился пик их тройственной переписки.

к тебе бежал <...> Ты была и во сне, и в стенной, половой и потолочной аналогии существования, т.е. в антропоморфной однородности воздуха и часа — Цветаевой <...>».

Многие фрагменты поэмы легко прочитываются как прямые ответы на это письмо: отклик на «безгрешную гостиницу без клопов и быта» легко опознать в строках:

Гостиница
Свиданье Душ.
Дом встречи...

Отметим, что стоит лишь переставить слова местами, и мы получим заведомо «грешный» *дом свиданий*, быть может, здесь еще и намек на строки пастернаковского стихотворения «Из суеверья» — «О, не об номера ж мараться по гроб до морга...» (встречаться с возлюбленной в номерах — знак заведомой «пошлости»). Подробнее о соотношенности поэмы с этим стихотворением см. ниже).

«Как раз такие коридоры» угадываются в строках:

Только ветер поэту дорог
В чем уверена — в коридорах...

«Стенная, половая и потолочная аналогия» прямо связывается со стенами, потолком и полом конструируемой в воображении комнаты, что упоминается в поэме неоднократно.

Таким образом, если мы предполагаем, что поэма Цветаевой явилась своеобразным ответом на письмо Пастернака, то комната оказывается прежде всего комнатой из пастернаковского сна (в котором Цветаева к тому же и сама «присутствовала»). Этим может объясняться то, что

...Запомнила три стены,
За четвертую не ручаюсь —
во сне трудно точно «пересчитать» стены.

Впрочем, как и с большей частью других строк, образов и мотивов поэмы, это объяснение может быть не единственным — множественность значений ключевых образов, символов поэмы является важнейшей конструктивной особенностью. О том, что комната связана со сном, прямо говорится в строках:

...Комната наспех составлена,
Белесоватым по серу —
В черновике набросана.
Не штукатур, не кровельщик —
Сон <...>
...В пропастях под веками

Некий, нашедший некую.
Не поставщик, не мебельщик —
Сон <...>

То, что комната для мыслимого свидания помещается Цветаевой прежде всего во сне, — достаточно естественно. Неоднократно в письмах и стихах она говорила о сне как о полноценной форме контакта между людьми. Например: <«...» Мой любимый вид общения — потусторонний: сон, видеть во сне <...»> в письме Пастернаку 19 ноября 1922 года. Или в самом начале поэмы «К морю»:

...Из своего сна
Прыгнула в твой.
Снюсь тебе. Четко?
Глядко? <...>
...(сон взаимный).
Видь, пока смотришь:
Не анонимный.

О том же — «Авось, увидимся во сне...» в одном из стихотворений цикла «Провода» в 1923 году¹⁴¹.

С мотивом сна, вероятно, связаны и строки:
<...> Точно старец, ведомый дочерью,
Коридоры: <...>

Здесь, пожалуй, имеется в виду Эдип, который в 1920-х годах мог легко ассоциироваться с автором идеи «эдипова комплекса» и толкователем сновидений З. Фрейдом.

Встреча как встреча во сне, быть может, потому так часто и возникает в поэтическом и эпистолярном диалоге Цветаевой и Пастернака, что их физическая реальная встреча во времени и пространстве не только трудноосуществима — он в России, она — в эмиграции, но для обоих, видимо, понятно, что, осуществившись она, — неясно, куда девать всю ту взаимную экзальтацию, которая с 1922 года наполняет их переписку. У обоих — семьи, дети и прочее. В письмах то и дело возникает вопрос: «Что мы будем делать, когда встретимся?» След этого вопроса остался даже в части письма к Рильке от 3 июня 1926 года, предваряющей саму поэму: «...Слова из моего письма Борису Пастернаку: “Когда я неоднократно тебя спрашивала, что мы будем с тобою делать в жизни, ты однажды ответил: “Мы поедem к Рильке””».

В то же время одной из регулярных существенных тем переписки Пастернака и Цветаевой становится поиск точек взаимного со-

¹⁴¹ О встречах в снах, описанных в поэзии и письмах Цветаевой, см.: Азадовский К.М. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992. С. 284-285.

прикосновения. За обсуждением общих знакомых — И. Эренбурга, Э. Триоле, Е. Ланна и др., литературных пристрастий, взглядов на жизнь и искусство, впечатлений детства — стоит, если можно так выразиться, поиск «духовного» пространства для встречи. Поскольку встреча в реальном пространстве и времени представляется малоосуществимой, корреспонденты создают пространство мнимое, мыслимое, литературное. К таким мнимым пространствам относится и прошлое — вспомним тщательное описание в их переписке всех обстоятельств четырех случайных московских встреч 1918–1922 годов, когда поэты практически не были знакомы. К подобным «духовным» пространствам можно отнести и совместную экзальтированную привязанность к Р.М. Рильке. Естественно, на роль такого пространства претендует и посмертное существование:

Дай мне руку на весь тот свет
Здесь мои обе заняты...

Общность впечатлений московского детства 1890–1900-х годов создает важнейшую часть этого мыслимого пространства. Так, в уже цитировавшемся письме от 20 апреля 1926 года Пастернака читаем о его впечатлении от автобиографической анкеты Цветаевой, из которой он узнает о сходстве музыкальных занятий их матерей и делает вывод о сходстве атмосферы, в которой их детство протекало: «<...> Вчера я прочел в твоей анкете о матери. Все это удивительно! <...> Утром, проснувшись, думал об анкете, о твоём детстве и с совершенно мокрым лицом напевал их, балладу за балладой, и ноктюрны, все, в чем ты выварилась и я <...>»

В письме 23 мая 1926 года Цветаева пишет ему: «<...> Почему меня тянет в твоё детство, почему меня тянет — тянуть тебя в своё? (Детство — место, где все осталось так и там)».

Неудивительно, что место для мыслимой встречи в поэме «Попытка комнаты» может приобретать черты сходства с этими духовными пространствами для «встреч», и естественно, что одним из первых «вариантов» конструируемой комнаты должна оказываться комната из цветаевского детства. Этим мы можем объяснить неоднократное появление в поэме «детского» мотива:

...Детских ног в дождеватом пруфе
Рифмы милые: грифель — туфель —
Кафель...

Отметим, что упоминание «рифм» можно прочесть как намек на метафорическую «рифмовку» детских впечатлений Пастернака и Цветаевой.

...Как река для ребенка — галька,
Доля — долька, не даль — а далька.
В детской памяти струнной...

Не забудем, что центральной «рифмой» детства обоих поэтов были музыкальные занятия — собственные и материнские, на это, кроме «струнности», могут указывать и «доли» музыкальные. К детско-музыкальному ряду можно отнести и

...На рояли играл? Сквозит.
Дует. Парусом ходит. Ватой
Пальцы. Лист сонатинный взвит.
(Не забудь, что тебе девятый.)

Сравним со строками стихотворения из книги Пастернака «Темы и вариации» (1923): «Так начинают года в два, от мамки рвутся в тьму мелодий...»

Всплывает «детский» мотив и в строках:

...Даль с ручным багажом, даль — с бонной...
...Так же, как деток — аисты <...>

С детскими впечатлениями можно связать и еще один мотив поэмы — пушкинский. В автобиографическом очерке «Мой Пушкин» (1937) Цветаева описывает Пушкина как главный стержень детских воспоминаний, и первое из них — висящая на стене в материнской комнате картина, изображающая последнюю дуэль Пушкина: «...Была картина в спальне матери — “Дуэль”. Снег, черные прутья деревец, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням — а еще один, другой, *спиной* (выделено нами. — *К.П.*) отходит. Уводимый — Пушкин, отходящий — Дантес <...> Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт, а Дантес — француз» (т. 5, с. 57).

Не содержится ли в последней фразе объяснение появления среди процитированных строк, в которых мы искали «детский» лейтмотив, мотива Франции в строках:

...Кафель... в павлиноватом шлейфе,
Где-то башня, зовется Эйфель.
Как река для ребенка...

С «комнатой» же московского детства при сопоставлении с «Моим Пушкиным» можно связывать и строки:

...Вырастешь как Данзас —
Сзади.
Ибо Данзасом — та,
Званным, избранным, с часом, с весом,

(Знаю имя: стена хребта!)

Входит в комнату — не Дантесом...

Помимо фразы, что Дантес в «Моем Пушкине» «отходит спиной», с мотивом «стены спины / стены хребта» может связываться и еще один фрагмент очерка, где Цветаевой описано детское гуляние на Тверском бульваре к памятнику Пушкина: «...Мне нравилось от него вниз по песчаной или снежной аллее идти и к нему по песчаной или снежной аллее возвращаться, — к его спине с рукой, к его руке за спиной, потому что стоял он всегда спиной, от него — спиной и к нему спиной, спиной ко всем и всему, и гуляли мы всегда ему в спину, так же, как сам бульвар всеми тремя аллеями шел ему в спину...» (т. 5, с. 61).

Очерк «Мой Пушкин», впрочем, напрашивается на связь с «Попыткой комнаты» еще до описания картины на стене материнской спальни. Уже в первых строках отчетливо возникает мотив «комнатный»: «Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей — “Jane Eyre” — Тайна красной комнаты.

В красной комнате был тайный шкаф.

Но до тайного шкафа было другое, была картина в спальне матери — “Дуэль”».

Отметим, что и у шкафа — не четыре, а «три стены».

Возможно, в поэме присутствует еще один след пушкинского мотива. В строках «...Не штукатур, не кровельщик — Сон...» и «...Не поставщик, не мебельщик — Сон...» можно уловить «звуковой» намек на одну из «Повестей Белкина» — «Гробовщик», действие которой происходит в Москве. Герой ее переезжает с Басманной на Никитскую (то есть из района, где прошло московское детство Пушкина, в район, где прошло детство Цветаевой). В новой квартире гробовщика мебель еще не расставлена как следует (ср.: «...Теперь являйся! Оповестит ли ставнею? Комната наспех составлена...»), и в эту-то комнату к герою и являются во сне все те, родственников кого он обманул при похоронах.

Помимо новой наспех обставленной комнаты и созвучия суффиксов (гробовщик / мебельщик, поставщик / кровельщик) обнаруживается и сходство в мотивах сна, сверхъестественных посетителей. Наконец, пушкинская повесть также создает именно московскую «мистику», Москва же сама по себе вполне может играть роль одного из пространств для встречи поэтов «на воздушных путях».

За «пушкинско-дуэльным» мотивом в поэме вполне логично следует мотив революции: вспомним, что первое запомненное Цветаевой о Пушкине-поэте — «что его убили». Гибель же Пушкина традиционно, и в революционной России еще более, связывалась с представлением об

особой, трагической судьбе русских поэтов.

Сама же «революционная Россия», а точнее Москва первых послереволюционных лет, подобно детству, естественно, могла для Пастернака и Цветаевой выступать в роли еще одного мысленного пространства, где они оказывались вместе. О восприятии Цветаевой революции не как события, но именно как целостной формы пространства и времени свидетельствует ее письмо к Рильке 9 мая 1926 года: «<...> Из русской революции (не революционной России, *революция* — это *страна* (выделено нами. — *К.П.*) со своими собственными — и вечными — законами”) уехала я в Берлин <...>»

В связи с вышесказанным неудивительно, что первое же появление революционного мотива в поэме содержит несомненную переключку с Пастернаком:

...Депеша «Дно». Царь отрекся...

Точно так же, как само за себя говорящее вводится название станции Дно, где произошло отречение Николая II, в пастернаковской революционной поэме «Высокая болезнь»:

...Два солнца встретились в окне,
Одно всходило из Тосно,
Другое заходило в Дне...

К мотиву «пространства» революции мы можем отнести и описание расстрелов на рассвете:

<...> Та сплошная спина Чека,
Та — рассветов, ну та — расстрелов <...>

Расстрелов массовых, но то и дело бессудных, тайных, трусливых — «в спину из-за спины». С расстрелами, очевидно, можно связать и <...> Как внедрен человек, как вкраплен! <...> (о крови на стенах комнаты, где расстреливают) и

<...> Кто коридоры строил
(Рыл), знал, куда загнуть,
Чтобы дать время крови
За угол завернуть <...>

(о тюремных коридорах, построенных так, чтобы стекала кровь)

Связать последние строки именно с революционным мотивом подталкивает и предыдущая строка:

<...> Коридорами — Карманьола! <...>

И наконец, и блоковские революционные «Двенадцать» отзываются в строках:

<...> Ветер, ветер, над лбом — как стягом
Подымаемый нашим шагом! <...>

Быть может, одним из наиболее естественных «пространств» для

мнимой комнаты, где могло бы состояться «свиданье душ», является сама пастернаковская поэзия и соответственно заимствуемые Цветаевой из нее образы, обороты и сюжеты. Подобное неоднократно встречается и в цветаевских письмах. Например, 14 февраля 1925 года: «Борис, все эти годы живу с Вами, Вашей душой, как Вы с той карточкой» (имеется в виду стихотворение «Заместительница»). Таких возможных отзвуков пастернаковских стихов в поэме много.

Так, в строках

...Стол? Да ведь локтем кормится
Стол. Разлоктись по склонности...¹⁴²

вероятно, отзываются строки из «Тем и вариаций»:

Мой стол не так широк, чтоб грудью всею
Налечь на борт и локоть завести
За край тоски...

В строке «...Те хоть южным на юг...», возможно, всплывает начало стихотворного фрагмента «Из записок Спекторского»: «Все стремятся на юг кисловодским этапом...»

Но в наибольшей степени, похоже, в поэме используется стихотворение из «Сестры моей — жизни» «Из суевья», в котором описана комната, где герой-поэт специально селится для свиданий с возлюбленной. В нем описаны обои (стены) и дверь этой комнаты, объясняется необходимость съема комнаты вместо пошлых встреч в «номерах»:

О не об номера мараться
По гроб до морга...

(ср.: Гостиница / Свиданье душ)

Описывается соприкосновенье лбов и губ:
И чуб касался чудной челки
И губы фьялок...

(ср.: Лба — и лба / Твой — вперед / Лоб. Груба / Рифма: рот.)

В цветаевских же строках «Потолок достоверно пел» и «...Лишь звательный цвел падеж / В ртах...», быть может, отзывается «Наряд щебечет, как подснежник...»

Попробуем подвести предварительные итоги предложенного способа анализа поэмы — текст, представляющий собой в определенной мере одно из писем оживленной переписки трех поэтов, фактически лично не

¹⁴² К.М. Азадовский убедительно толкует это место как противопоставление поэта, которого творчество (стол) возносит в небо, Фазтону, который чуть было не разбился о землю (Азадовский К.М. Небесная арка... С. 269).

знакомых друг с другом, и являющийся формой «заклинания», призванного создать возможность, пространство для их встречи, описывает, «перебирает» в качестве таких пространств детство, революцию, поэзию, Москву, Пушкина, музыку и др. Причем этот «перебор» пространств идет не последовательно, а в виде не вполне отчетливых, ясных видений, как будто все они видятся во сне или возникают то несколько сразу, то по отдельности, например, в гадальном зеркале. Соответственно и все выделенные мотивы — детства и музыки, революции и Москвы и др. то всплывают, хотя и не очень четко, но изолированно, то, переплетаясь, сразу несколько в одном поэтическом образе. Такими образами, где можно уловить проявление одновременно нескольких мотивов, представляются помимо уже упоминавшихся выше: «письменный стол» — как символ поэтического творчества (объединяющего всех троих участников переписки), смерти (ср. позже у Цветаевой: «Вас положат на обеденный, а меня на письменный...»), судьбы (через судьбу «поэта»), «предмета», на котором пишутся письма, и, наконец, «бытового» предмета из реальной комнаты, например, Пастернака (вся обстановка этой комнаты обсуждалась в письмах Пастернака и Цветаевой). Письменный стол в поэзии Цветаевой может быть связан и с мотивом зеркала: вспомним ее строки 1933 года.

Стол

1

Мой письменный верный стол!..
...Строжайшее из зеркал!
Спасибо за то, что стал
Соблазнам мирским порог —
Всем радостям поперек...
...Ты был мне престол, простор...

2

...Что завтра меня положат —
Дурищу — да на тебя ж!

«Бритвенный прибор», в котором присутствует мотив зеркала — предмета, используемого не только для бритья, но и при гадании о судьбе и при заклинании, мотив смерти (через бритву), мотив «быта»: оба эпистолярных собеседника Цветаевой — мужчины; «рояль» — мотив зеркала за счет полированной поверхности (ср. у Цветаевой в прозе: «рояль был моим первым зеркалом» — очерк «Мать и музыка»), мотив творчества, мотив судьбы поэтов Цветаевой и Пастернака, отказавшихся от музыки для литературы, мотив реальной комнаты с реальным роялем.

Рассмотрим теперь достаточно своеобразную структуру строф, рифм

и ритма поэмы.

Начинается поэма 12 четверостишиями с рифмой МЖМЖ, перемежаемыми соответственно 11 двустишиями с мужскими рифмами. Все эти строфы написаны трехиктным дольником, где первые два икта — как будто две стопы трехсложные с ударением на последнем слоге (анapest) и третий икт — двусложная с последним ударным (ямб).

Далее следуют 6 четверостиший с дактилическими (неточными) парными рифмами, также написанных дольником, но здесь расположение двусложных и трехсложных иктов иное — между двумя трехсложными помещается двусложный, а ударными оказываются первые слоги «стоп» (дактилическая, хореическая, дактилическая). Среди этих строф одна строка чистого трехсложного дактиля — «Комната наспех составлена».

Далее 2 четверостишия с перекрестной рифмой ДМДМ с чередованием одно- и двухстопного ямба.

Далее 4 четверостишия с рифмой ЖМЖМ трехстопного ямба с одной перебивающей строкой двухстопного анапеста: «Те хоть южным на юг».

Далее 16 двустиший с женскими рифмами с таким же трехиктным дольником, главным образом, где первые два трехсложные с ударением на последнем (как стопа анапеста) и последний двусложный (как стопа ямба). От дольниковых двустиший начального отрывка отличаются рифмой.

Далее 7 четверостиший с перекрестной рифмой ЖМЖМ трехстопного ямба (с почти регулярным сверхсхемным ударением на первом слоге первой стопы — лишь несколько правильно-ударных строк — «Со всех сторон омыт» и «Оповестить по всей»).

Далее вновь 5 двустиший с женскими рифмами такого же дольника, как за 7 четверостиший до него (напоминающие сочетание стоп «анapest — анапест — ямб»).

Далее 2 четверостишия с перекрестной рифмой МЖМЖ двухстопного хорея.

В конце вновь появляются 6 двустиший с мужскими рифмами, то есть и по рифмовке, и по размеру — трехиктный дольник, возвращающиеся к ритмике начальных строк поэмы.

Выделяется как бы оборванная на гипердактилической рифме последняя строчка также дольника «Всеми ангелами».

Сравнивая стиховую и «смысловую» организацию поэмы, можно заметить их определенное тождество: одни ритмы исчезают, сменяясь другими, а затем возвращаются вновь, подобно тому, как вновь появляются уже «всплывавшие» мотивы, с мотивами же, которые то «звучат» изолированно, то вместе с еще несколькими, можно сопоставить

переменение дольников (причем двух типов), в которых то как будто присутствуют сразу два классических размера, то появляются строки «чистых» ямба, анапеста и дактиля. Подобная организация текста может быть сопоставлена с кубистической живописью, но, вероятно, с не меньшим основанием и с симфонической музыкой, законы которой Цветаева могла сознательно и достаточно профессионально имитировать, причем обращаясь к поэтам, которым эти законы были также хорошо знакомы. Вспомним хотя бы письмо Цветаевой Пастернаку в ответ на его оценку «Крысолова»: «Очень верно о лейтмотиве. О вагнерианстве мне уже говорили музыканты...» (1 июля 1926 года, то есть меньше чем через месяц после завершения «Попытки комнаты»).

Итальянский мотив одного московского стихотворения Марины Цветаевой

История личных и поэтических отношений Марины Цветаевой и Осипа Мандельштама достаточно хорошо известна. Их знакомство состоялось в Коктебеле у Волошина летом 1915 года, после этого, в 1916-м они встретились в январе в Петербурге, а в феврале Мандельштам приехал в Москву. Их отношения, встречи, прогулки по городу, которого Мандельштам до этого практически не знал, нашли отражение в стихах обоих поэтов. Среди них стихотворение Цветаевой «Ты запорокидываешь голову». Напомним его строфы, относящиеся к прогулкам по Москве:

...Преследуемы оборванцами
И медленно пуская дым,
Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным...
...Помедлим у реки, полощущей
Цветные бусы фонарей.
Я доведу тебя до площади,
Видавшей отроков царей...

На первый взгляд может показаться странным, что Цветаева не только петербуржца Мандельштама, но и себя осознает «чужестранкой». Конечно, можно сказать, что это метафора: «поэт — всегда чужестранец среди обывателей». Но возможно, что объяснение этому следует искать не в биографическом, а в литературном подтексте стихотворения.

В мандельштамовских стихах, посвященных этим прогулкам, не-

сколько раз возникает тема итальянских вкраплений в «московской культуре» — прежде всего в связи с архитектурой кремлевских соборов:

...Успенье нежное — Флоренция в Москве¹⁴³.

И пятиглавые московские соборы

С их итальянскою и русскою душой

Напоминают мне — явление Авроры,

Но с русским именем и в шубке меховой.

Ср. также: «...Четвертой не бывать, а Рим далече — / И никогда он Рима не любил» — как бы отречение от собственного «римского цикла» 1914 года. Впрочем, соединение России и Италии в поэзии Мандельштама этих лет появлялось и в сугубо петербургском контексте, например: «...Камей нет — нет римлянки, увь! / Я Тинотину смуглую жалею — / Девичий Рим на берегу Невы». Можно предположить, что Цветаевой было известно и стихотворение Мандельштама о Казанском соборе, также связанное с «русско-итальянской» темой (в Петербурге Казанский собор должен был так же повторять римский, как кремлевские — флорентийские, являясь так же, как и они, своего рода итальянской архитектурной цитатой в русском городском тексте).

На площадь выбежав, свободен Стал

колоннады полукруг —

И распластался храм Господень,

Как легкий крестовик-паук.

А зодчий не был итальянец,

Но русский в Риме; ну так что ж!

Ты каждый раз, как иностранец,

Сквозь рощу портиков идешь;

И храма маленькое тело

Одушевленное стократ Гиганта,

что скалою целой К земле

беспомощно прижат!

1914

Ощущение себя «иностранцем» в «роще портиков», сооруженной по проекту «русского в Риме» — архитектора Воронихина, могло отозваться

¹⁴³ По наблюдению З.Г. Минц, появление Флоренции может быть связано не только с итальянским архитектором, но и с фамилией «Цветаева». Итальянское название города — Firenze, лат. Florentia происходит от floreffe — цвести. Кажется, не отмечалось, что явление «Авроры... в шубке меховой» содержит намек на «Девушку, имя которой было Аврора» («К Авроре Ш<ернваль>») (Баратынского), тоже «чужестранку» (наблюдение М.Л. Гаспарова).

в цветаевских строках об их московских прогулках среди соборов, построенных итальянскими зодчими: «Торжественными чужестранцами / Проходим городом родным».

Но помимо мандельштамовского стихотворения «претекстом» цветаевского, вероятно, было и стихотворение другого петербургского поэта — Василия Комаровского, где также связывались Италия и Россия, Рим и Москва. Стихотворение Комаровского из цикла «Итальянские впечатления» Цветаева могла узнать от Мандельштама, если оно ей не было известно до того.

Как Цезарь жителям Алезии...
В. Брюсов

Как древле — к селам Анатолии
Слетались предки-казаки,
Так и теперь на Капитолии
Шаги кощунственно-тяжки.
Там, где идти ногами босыми,
Благословляя час и день,
Затягиваюсь папирос<ами>¹⁴⁴
И всюду выбираю тень.
Бреду ленивою походкою
И камешек кладу в карман,
Где над редчайшею находкою,
Счастливый, плакал Винкельман!
Ногами мучаясь натертыми,
Накидки подстилая край,
Сажусь, а здесь прошел с когортами
Сенат перехитривший Кай...
Минуя серые пакгаузы,
Вздохну всей полнотою фибр
И с мутною водою Яузы
Сравню миродержавный Тибр!

1913

Кроме тождества ритмического рисунка — четырехстопный ямб с чередованием дактилических и мужских рифм и объединяющего оба стихотворения мотива прохода через город иностранца, можно отметить

¹⁴⁴ Редкая ритмическая форма «Затягиваюсь папирос<ами>»* (в издании 1913 года — «папиросою»), нарушение рифмовки, у Комаровского всегда точной) перекликается у Цветаевой с «Преследуемы оборванцами», «Торжественными чужестранцами» (замечание М.Л. Гаспарова).

еще реки (Тибр и Язу) у Комаровского, корреспондирующие со строкой «помедлим у реки, полошущей...», курение — «затягиваюсь папиросою» и «и медленно пуская дым». Четырехстопный ямб с таким чередованием рифм помимо брюсовской традиции, к которой отсылает эпиграф у Комаровского, связывался в начале 1910-х годов с «Незнакомкой» Блока¹⁴⁵.

Героиня Блока — таинственная, непохожая на других, проходит через обыденный, пошлый, чуждый ей мир. Так же чуждыми привычному окружающему миру, в первом случае — Петербурга, во втором — Москвы, оказываются идущие «сквозь рощу портиков» у Мандельштама и «торжественные чужестранцы в родном городе» у Цветаевой¹⁴⁶. Лирический герой Комаровского — «русский в Риме» (говоря словами Мандельштама), естественно, чувствовал себя чужим в незнакомом городе (напомним, что Комаровский не был в Италии ни разу — это придавало в глазах читателей особое значение его «Итальянским стихам»). Для него использование блоковского ритма было, очевидно, наиболее содержательно мотивированным.

Таким образом, среди подтекстов цветаевского стихотворения на содержательном уровне можно предположить стихи самого адресата — Мандельштама, а на содержательном и ритмическом — Блока и Комаровского.

«Говорят, что я проста...» ***Литературные отношения Федора*** ***Сологуба и Анны Ахматовой***

Рассматривая и интерпретируя поэтические тексты 1910-х годов А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева, Ф. Сологуба, и сталкиваясь с проблемой реконструкции той атмосферы, в которой они писались, исследователи литературы Серебряного века почти неизбежно оказываются во власти представлений, основанных на фактах и текстах уже совершенно иной культурной эпохи.

¹⁴⁵ Обратим внимание, в связи с предыдущим примечанием, что соседнее стихотворение Комаровского, написанное этим же размером, посвящено Флоренции — «И ты предстала мне, Флоренция / Как многогрешная вдова...»

¹⁴⁶ Ощущение себя иностранцем в собственной стране имело глубокую традицию. Вспомним Онегина — «москвича в Гарольдовом плаще», Сильвио из «Выстрела» — «русский с иностранным именем», петербуржцев в «Преступлении и наказании», для которых «русские мужички страшнее иностранцев», не говорящих по-русски посетителей салона Анны Павловны Шерер и др.

Расстрел Гумилева, полная лишений жизнь Мандельштама 1920—1930-х годов, его гибель, вся судьба Ахматовой в 1920–1950-х годах, логической кульминацией которой было ждановское постановление 1946 года, равно как и стихотворения «Anno Domini» и «Requiem'a», трагизм которых основывался на конкретных фактах жизни страны и автора — все это не могло не влиять на последующее восприятие текстов, написанных до 1914 или до 1917 годов.

Тем не менее можно предположить, что тексты 1910-х годов помимо «серьезного», патетического смыслового уровня неизбежно должны были обладать и каким-то «игровым», «домашним», ироническим смыслом, могли вызывать, по крайней мере у ближайшего дружеского и литературного окружения поэтессы, не столько острую жалость к «томящейся в неволе» и «молящей господа о смерти» лирической героине, но и улыбку от, может быть, нарочитого обыгрывания черт жертвенного смирения ее, то уступающей возлюбленного торжествующей сопернице, то терпеливо сносящей побои мужа («муж хлестал меня узорчатым вдвое сложенным ремнем»).

Вспомним ахматовскую любовь к «веселости едкой литературной шутки» или ее собственные слова, что в начале 1920-х годов от нее ждали уже привычно лаконичных стихов на «женские» темы, но в соединении с новыми реалиями типа

Вышла Дуня на балкон,
А за ней весь Совнарком.

О литературных шутках Ахматовой можно прочесть и в воспоминаниях К.И. Чуковского: «...В литературной жизни я редко встречал человека с такой склонностью к едкой иронической шутке, острому слову, сарказму <...> Когда Анна Андреевна была женой Гумилева, они оба увлекались Некрасовым, которого с детства любили. Ко всем случаям своей жизни они применяли некрасовские стихи. Это стало у них любимой литературной игрой. Однажды, когда Гумилев сидел у стола и прилежно работал, Анна Андреевна все еще лежала в постели. Он укоризненно сказал ей словами Некрасова:

Белый день занялся над столицей,
Сладко спит молодая жена,
Только труженик муж бледнолицый
Не ложится, ему не сна.

Анна Андреевна ответила ему тоже цитатой:

...на красной подушке

Нужно признать, что «серьезность» восприятия отношений в петербургском околоакмеистическом кругу была результатом в том числе и многолетних стараний самой Ахматовой, которая начиная с 1920-х годов в разговорах с младшими современниками — П.Н. Лукницким, Л.К. Чуковской, многочисленными слушателями в 1950–1960-х годах стремилась к формированию собственной версии всего происходившего в 1910-х годах. Среди прочего Ахматова оспаривала «недобросовестных» мемуаристов, то есть тех, чья картина эпохи не совпадала с ее собственной. Постоянным предметом опровержений Ахматовой (с 1920-х годов и до конца жизни) были мемуары Георгия Иванова «Петербургские зимы». Несколько мемуаристов вспоминают, в частности, о ее возмущении утверждением Иванова о недовольстве Гумилева литературными успехами жены. Приведем этот фрагмент Иванова: «Еще барышней она <Ахматова> написала:

...И для кого эти бледные губы
Станут смертельной отравой.
Негр за спиною, надменный и грубый —
Смотрит лукаво!

Мило, не правда ли? Непонятно, почему Гумилев так раздражается? А Гумилев действительно раздражается. Он тоже смотрит на ее стихи как на причуду “жены поэта”. И причуда эта ему не по вкусу. Когда их хвалят — насмешливо улыбается. — Вам нравится? — Очень рад. Моя жена и по канве прелестно вышивает».

Однако нам представляется, что в этом фрагменте Иванова можно усмотреть не столько сознательную и явную ложь, как настаивала Ахматова, сколько намеков на некоторую «домашнюю» шутку круга петербургских литераторов, которая по каким-то причинам в последующие годы была Ахматовой неприятна и не вписывалась в ее *легенду о 1910-х годах*, которую она тщательно на протяжении десятилетий формировала, вписывая в нее и определенным образом оформленный собственный образ.

Основание к такому подозрению, как кажется, дает одно стихотворение Федора Сологуба, текст которого мы рассмотрим. Однако сперва — несколько слов об истории личных и литературных отношений Ахматовой и Сологуба.

Большая часть сохранившихся документов, на основе которых можно реконструировать характер их отношений, проанализирована в работе

¹⁴⁷ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 53–54.

А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика «Материалы А.А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома». Личное знакомство поэтов датируется декабрем 1910 года, на протяжении последующих лет они, похоже, неизменно относились друг к другу со взаимной симпатией и уважением. В 1915 году Ахматова способствовала примирению старшего поэта с Гумилевым и Мандельштамом после какой-то ссоры. Сохранились их стихотворные дарственные надписи на книгах, письма, записки и т.д.

Уже один из первых рецензентов ахматовского «Вечера» — Василий Гиппиус отмечал влияние Сологуба в ее стихах. Очевидным примером такого влияния может быть сравнение стихотворения Ахматовой «Рыбак» («Руки голы выше локтя...») о девочке, продающей камсу и страдающей от любви к рыбаку, чьи

...Щеки бледны, руки слабы,
Истомленный взор глубок,
Ноги ей шекочут крабы,
Выползая на песок...

и стихотворения Сологуба 1895 года, также написанного четырех-
стопным хореем, и к тому же от лица женщины:

Хорошо бы стать рыбачкой,
Смелой, сильной и простой,
С необутыми ногами,
С непокрытой головой.
Чтоб в ладье меня качала б
Говорливая волна,
И в глаза мои глядели б
Небо, звезды и луна.
На прибрежные каменья
Выходила б я боса,
И по ветру черным флагом
Развевалась бы коса.

6 декабря 1895 года

Сологубовское стихотворение, которое я предлагаю рассмотреть, также написано от женского лица и носит сугубо пародийный характер. Сам Сологуб не включал его в сборники своих стихотворений, и его единственная прижизненная публикация — в коллективном сборнике «Думы и песни: сборник новых песен» (М., 1911), который был составлен женой Сологуба — Анастасией Чеботаревской. В издании большой серии «Библиотеки поэта» это стихотворение датируется предположительно 1911 годом.

Коля, Коля, ты за что ж
Разлюбил меня, желанный?
Отчего ты не придешь
Посидеть с твоею Анной?
На меня и не глядишь,
Словно скрыта я в тумане.
Знаю, милый, ты спешишь
На свидание к Татьяне.
Ах, напрасно я люблю,
Погибаю от злодеек.
Я эссенции куплю —
Склянку на десять копеек.
Ядом кишки обожгу,
Буду громко выть от боли.
Жить уж больше не могу
Я без миленького Коли.
Но сначала наряжусь
И с эссенцией в кармане
На трамвае прокачусь
И явлюсь к портнихе Тане.
Злости я не утаю,
Уж потешусь я сегодня,
Вам всю правду отпою,
И разлучница, и сводня.
Но не бойтесь — красоты
Ваших масок не нарушу,
Не плесну я кислоты
Ни на Таню, ни на Грушу.
«Бог с тобой, — скажу в слезах,
Утешайся грамотейка!
При цепочке, при часах,
А такая же ведь швейка!»
Говорят, что я проста,
На письме не ставлю точек.
Все ж, мой милый, для креста
Принеси ты мне веночек.
Не кручинься и, обняв
Талью новой, умной милой,
С нею в кинематограф
Ты иди с моей могилы.

По дороге ей купи
В лавке плитку шоколада,
Мне же молви: «Нюта, спи!
Ничего тебе не надо.
Ты эссенции взяла
Склянку на десять копеек
И в мученьях умерла,
Погибая от злодеек».

Сологуб в этом стихотворении использует заведомо «сниженный», «бытовой», «жестокий» любовный сюжет — сообщениями об отравлениях, о женщинах, обливавших кислотой соперниц, были полны сводки происшествий в столичных газетах начала века. Это в сочетании с частушечным ритмом четырехстопного хорея и всей стилистикой текста, на первый взгляд, напоминает фельетонную поэзию П. Потемкина или сатириконовцев — «ядом кишки обожгу», «громко выть от боли» и т.д. Однако строчки «говорят, что я проста» или «не бойтесь, красоты ваших масок не нарушу» мы уже без труда можем представить и в стихах ранней Ахматовой, в сюжетах которых постоянно можно встретить и несчастную любовь, и страдающую от измены героиню, которая уходит из жизни, благородно освобождая место счастливой сопернице. Имена сологубовских героев — Коля и Анна (Нюта) как будто нарочно совпадают с именами Ахматовой и ее мужа — Николая Гумилева. Характеристика «проста, на письме не ставлю точек» напрашивается на сопоставление с ахматовским пожизненным неумением правильно расставлять знаки препинания, из-за чего с 1910-х и до 1960-х годов корректуры ее стихов всегда вычитывали друзья — М. Лозинский, Л. Гинзбург, Л. Чуковская. Наконец, профессия героини — «швейка» позволяет вспомнить и ивановское воспоминание о Гумилеве, говорившем, что жена его «и по канве прелестно вышивает».

Итак, попробуем выстроить предположительную историю создания Сологубом стихотворения и ахматовской реакции на него. Старший поэт, знавший к 1911 году несколько ранних стихов своей младшей современницы, пишет опознаваемую адресатом пародию. Ахматова воспринимает «литературную шутку» мэтра как поощрение и продолжает эксплуатировать в своих новых стихах сюжеты, послужившие предметом пародирования. Соответственно и посвященные в историю этой поэтической шутки могли воспринимать после этого все новые ахматовские строки о «соперницах», «гибели», «несчастной любви» и «жестоким изменнике» не столько в патетическом, сколько в ироническом

¹⁴⁸ Соблазнительно также в качестве пародии на младшую поэтессу прочесть и еще одно стихотворение Сологуба, написанное как раз в момент его ссоры с Гумилевым и Мандельштамом:

Обыдотилась совсем,
Такая стала несравненная,
Почти что ничего не ем
И улыбаюсь, как блаженная.
И, если душой назовут,
Приподниму я брови черные.
Мои мечты в раю цветут,
А здесь все дни мои покорные.
Быть может, так и проживу
Никем не узнанной царицею,
Дразня стоустую молву
Всегда безумной небылицею.

Паралелли

«Хор» Бориса Пастернака *Опыт комментария*

Хор

*Ю. Анисимову
Жду, скоро ли с лесов дитя,
Вершиной в снежном хоре,
Падет, главою очертя,
В пучину ораторий.
(Вариант темы)*

Уступами восходит хор,
Хребтами канделябр:
Сначала — дол, потом — простор,
За всем — слепой октябрь.
Сперва — плетень, над ним — леса,
За всем — скрипучий блок.
Рассветно строясь, голоса
Уходят в потолок.
Сначала — рань, сначала рябь,
Сначала — сеть сорок,
Потом — в туман, понтоном в хлябь,
Возводится восток.
Сперва — жжешь вдоволь жирандоль,
Потом — сгорает зря;
За всем — на сотни стогн оттоль
Разгулы октября.
Но будут певчие молчать,
Как станет звать дитя.
Сорвется хоровая рать,
Главою очертя.
О, разве сам я не таков,
Не внятно одинок?
И разве хоры городов
Не певчими у ног?
Когда, оглядываясь вспять,
Дворцы мне стих сдадут,

Не мне ль тогда по ним ступить
Стопами самогуд?

Первая книга стихов Бориса Пастернака — «Близнец в тучах», изданная в декабре 1913 года, до сих пор достаточно редко привлекала к себе внимание исследователей истории русской поэзии и даже специалистов по творчеству Пастернака. Несмотря на то что связь ранней лирики Пастернака с современной ему поэзией отмечалась и в критике, и в литературоведческих работах, никто почти не пытался предложить интерпретации его стихотворных текстов, опираясь на реминисценции с поэзией А. Белого, К. Бальмонта, Вяч. Иванова и других «влиятельных» авторов 1900–1910-х годов.

Стихотворение «Хор» — одно из самых «темных» — сложных для понимания в «Близнеце в тучах». В то же время на его примере достаточно хорошо видна связь пастернаковских образов и мотивов как с традицией русской поэзии, так и с современными ему эстетическими теориями.

Стихотворение посвящено поэту и переводчику Юлиану Павловичу Анисимову, в московской квартире которого собиралось в конце 1900-х — начале 1910-х годов общество молодых поэтов и музыкантов «Сердарда», названное позже Пастернаком, принадлежавшим к числу его членов, в «Охранной грамоте» «пьяным сообществом».

В качестве эпитафии Пастернак поставил собственное четверостишие, «варьирующее тему» стихотворения, написанное тем же размером, но с другим чередованием мужских и женских рифм (см. ниже).

Кратко представляя содержание стихотворения, можно сказать, что осеннее утро после творческой ночи (*жжешь вдоволь жирандоль* — одно из названий *канделябра*) превращается в повод к обсуждению свойств и происхождения творчества вообще и вместе с тем положения художника-творца в мире.

Хор становится символом одновременно музыки и архитектуры, театра и поэзии. Образный строй стихотворения дает возможность нескольких взаимодополняющих и частично не зависящих друг от друга прочтений. Прежде всего — последовательность: *уступы хора, плетень, скрипучий блок, сеть сорок* и *понтон* могут быть прочитаны как иконическое воспроизведение нотной записи, где: [а-я-]^0013а *уступами* можно усмотреть описание рисунка полифонической ткани — вступление нового голоса записывается на другом нотном стане над предыдущим с отступом от левого края;

плетень — знаки дизезов (ср. в «Охранной грамоте» ч. 1 гл. 3 —

«...Над *плетнем* симфонии загоралось солнце Ван Гога»);

леса — линии строк, соответственно пересекаемые знаками нот;
скрипучий блок — фигура сопранового, альтового или тенорового ключа («ключа до»), своей формой напоминающего строительную лебедку — блок;

сеть сорок — знаки нот с хвостиками, которые пишутся в партитуре в тех случаях, когда под нотным текстом подписаны слова для хора;

понтон — знаки лиг.

Возможности «музыкального» прочтения этим не ограничиваются, слово *хор* помимо значения группы *певчих* (которые могут располагаться на следующих одно над другим возвышениях — *уступами восходит*) также терминологически обозначает группу струн, настроенных в унисон, в том числе группу органных труб, управляемых одной клавишей. Соответственно, если мы предполагаем, что в тексте стихотворения отзывается образ органа, то первую строку — *Уступами восходит хор* — можем прочесть как описание органных труб, напоминающих «уступы гор» или *лес* (ср. у Мандельштама: «В тот вечер не звучал стрельчатый лес органа...»), или как описание органной клавиатуры (ступенчатой), что в свою очередь позволяет в *хорах городов* усмотреть поднимающийся вверх лес труб «городского ансамбля» (обратим внимание, то этот термин принадлежит одновременно и к музыкальной, и к архитектурной лексической системам), закрытых сверху крышечками, как и трубы органа. Лирическое «я» поэта также уподобляется органисту — играющему не только на клавиатуре, но и на педалях инструмента (уподобленного городу — *хоры городов*) — *по ним ступать стопами самогуд*. За рождением и *ростом* музыки — *хора* — в тексте стоит, видимо, и архитектурный ряд представлений — *леса* — как леса строительные, *скрипучий блок* — как именно строительный блок для подъема тяжестей, наконец, *голоса строятся, восток возводится*, а у ног находятся *хоры городов* — объединяющие музыку и архитектуру. (Образы города и инструментального ансамбля в «Близнеце в тучах» уже соединялись в стихотворении «Лирический простор».)

Параллельно в тексте можно разглядеть и театральный образный «слой», в рамках которого *одинокого* лирического персонажа над *хорами городов* можно рассматривать как одинокого актера на сцене (подобный образ позже возникает у Пастернака в прозе — в «Письмах из Тулы» и в поэзии — «О знал бы я, что так бывает», в «Гамлете» и др.) — одинокого и противопоставленного многоголосому хору, как в древних греческих трагедиях (ср. в стихотворении «Близнеца в тучах» «Лесное»: «*То хор, то*

*одиноким некто...»). Вспомним также, что уже самые архаичные декорации — раскраска древнегреческой сцены (сцены) изображала горы, лес, город, дворец или военный лагерь. Соответственно — *уступами, хребтами, хоры городов, дворцы*, а также *рать и сдающие стих дворцы*, где можно усмотреть «военную» семантику, — создают традиционный античный фон трагедии. Наконец, и социальный мотив, связанный с бунтарской сущностью поэзии — *дворцы мне стих сдадут* (подкрепленный ритмической переключкой с Бальмонтом), может быть сопоставлен с прометеевским сюжетом эсхилловской трагедии. О трагическом «репертуаре» театра в «Хоре» свидетельствуют упомянутое в эпиграфе (*варианте темы*) *падение дитя с лесов, а затем в самом стихотворении — зовущее дитя на фоне молчащих певчих*.*

Среди литературных источников пастернаковского текста отметим прежде всего стихотворение А. Фета «*Был чудный майский день в Москве...*», написанное тем же размером — ямбом с чередованием четырех- и трехстопных строк (обратим внимание, что у Фета рифмовка МЖМЖ такая же, как в эпиграфе — «*варианте темы*» у Пастернака):

...Вдруг звуки стройно, как орган,
Запели в отдалении;
Невольно дрогнула душа
При этом стройном пеньи.
И шел и рос поющий хор,
И непонятной силой
В душе сливался лик небес
С безмолвною могилой.
...И миновал поющий хор,
Его я минул взором,
И гробик розовый прошел
За громогласным хором...
...За гробом шла, шатаюсь, мать.
Надгробное рыданье!
Но мне казалось, что легко
И самое страданье.

Фетовское стихотворение помимо общности размера и сочетания мотива смерти ребенка с хором содержит еще один мотив, становящийся центральным в более близких по времени написания к Пастернаку стихах Н. Минского и В. Брюсова — мотив диалектического «единства противоположностей»: чудный майский день, похороны ребенка, легкость страданья и т.д. Декларативное стихотворение Минского «*Два*

пути» написано не только тем же размером — ямбом с чередованием четырех- и трехстопных строк, но также и со сплошными мужскими рифмами, как и в пастернаковском тексте:

Нет двух путей добра и зла —
Есть два пути добра.
Меня свобода привела
К распутью в час утра.
И так сказала: «Две тропы,
Две правды, два добра —
Раздор и мука для толпы,
Для мудреца — игра.
То, что доньше средь людей
Грехом и злом слывет,
Есть лишь начало двух путей,
Их первый поворот.
Сулит единство бытия
Путь шумной суеты.
Другой безмолвен путь — суля
Единство пустоты.
Сулят и лгут — и к той же мгле
Приводят гробовой.
Ты — призрак бога на земле,
Бог — призрак в небе твой.
Проклятье в том, что не дано
Единоного пути.
Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти.
Беспечно, как в прогулки час,
Ступай тем и другим,
С людьми волнуйся и трудясь,
В душе невозмутим.
Их правду правдой отрицай,
Любовью жги любовь.
В душе меня лишь созерцай,
Лишь мне дары готовь.
Моей улыбкой мир согрей,
Поведай всем, о чем
С тобою первым из людей
Теперь шепчусь вдвоем.

Скажи, я светоч им зажгла,
Неведомый вчера.
Нет двух путей добра и зла,
Есть два пути добра».

1901

Такую же ритмическую форму имеет и декларативная концовка брюсовской поэмы «Царю Северного полюса»:

Голос

Я вам принес благую весть,
Мечты былых веков:
Что в мире много истин есть,
Как много дум и слов.
Противоречий сладких сеть
Связует странно всех:
Равно и жить и умереть,
Равны Любовь и Грех.
От дней земли стремись в эфир,
Следи за веком век:
О, как ничтожен будет мир,
Как жалок человек!
Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Пойми — все тайны в нас!
Где думы нет — там нет веков,
Там только свет — где глаз.
Стихий бессильна похвальба,
То — мрак души земной.
К победе близится борьба, —
Дышу, дышу весной!
И что в былом свершилось раз,
Тому забвенья нет.
Пойми — весь мир, все тайны в нас,
В нас Сумрак и Рассвет.

1898–1900

Здесь тот же мотив вечной двойственности: мрак — свет, любовь — грех и т.д., а кроме того, с пастернаковским текстом оба приведенные стихотворения перекликаются еще и темой рассвета, «часа утра». Наибольшее число употреблений ямба, чередующего четырех- и трехстопные строки со сплошной мужской рифмой, в поэзии рубежа веков мы встречаем у К. Бальмонта — в книге «Будем как солнце» «*Да, я люблю одну тебя...*»:

...За то, что ты, забыв себя,
Спешишь с высот упасть.
С высот холодных и немых Тебя я заманил...

(Ср.: «Скоро ли с высот дитя... падет...»).

Также и «Заклятие» уже в первой строке декларирует ту же «двойственность», которую мы отмечали у Минского и Брюсова:

Я видел *правду* только раз,
Когда *солгали* мне...

В книге Бальмонта «Только любовь» тот же мотив в сочетании с «музыкой» в стихотворении «Лунная соната»:

Моя душа озарена
И Солнцем, и Луной,
Но днем в ней дышит тишина,
А ночью рдеет зной...

В его книге «Песни мстителя» — «Царь-ложь» с ярко выраженным социальным мотивом:

...Но кровь рабочего *взошла*,
Как колос, перед ним...
Гудят *колосья*, как толпа,
Растет *колосьев строй*...

(Ср.: *Восходит хор и строясь голоса* — при наличии у Пастернака также и намек на социальный мотив: *Дворцы мне стих сдадут...*)

Традиционный мотив одиночества поэта-художника и непонимания его окружающими (...*разве сам я не таков, / Не внятно одинок...*) мы встречаем и у Д. Мережковского в стихотворении «Одиночество»:

Поверь мне: люди не поймут
Твоей души до дна!..

Мотивы сопоставления поэта-певца и царя, связанности хора и леса, а также ряд мотивов, важных для всей книги «Близнец в тучах» и не выраженных явно в «Хоре» — мотивы «двойничества» и «гибельного плавания» находим в стихотворении «Уход царя» из книги «Нежная тайна» Вяч. Иванова:

Вошел, — и царь челом поник.
Запел, — и пир умолк.
Исчез... — «Царя позвал двойник» —
Смущенный слышен толк.
Догнать певца Царь шлет гонца...
В долине воет волк.
Царевых вежд дрема бежит;
Он бродит, сам не свой:
Неотразимо ворожит Напев, еще живой...

Вся дебрь ясна;
Стоит луна За сетью плющевой.
Что вещей загадал напев,
Пленительно-уныл?
Кто растерзал, как лютый лев,
Чем прежде счастлив был?
В душе, без слов,
Заветный зов, —
А он забыл, забыл...
И царь пошел на смутный зов,
Тайком покинул двор.
Широкошумных голосов
Взманил зыбучий хор.
И все родней —
О ней, о ней! —
Поет дремучий бор.
И день угас; и в плеске волн,
Где лунною игрой
Спит, убаюкан, легкий челн, —
Чья песнь звенит порой?
Челнок плывет,
Она зовет
За острой той горой.
На бреге том — мечта иль явь?
— Чертога гость, певец;
Он знает путь! — и к берегу вплавь
Кидается пловец...
Где омут синь,
Там сеть закинь —
И выловишь венец.

Из поэтического контекста, не связанного с ритмической структурой, необходимо назвать также блоковское «Девушка пела в церковном хоре...» — с «плачущим ребенком», а также прозаический текст самого Пастернака «История одной контроктавы» об органисте, который в порыве творческого экстаза не услышал зов ребенка, забравшегося в органный механизм, и раздавил собственное дитя.

Кроме того хор, причем именно хор античный, театральный, в 1900–1910-х годах был предметом постоянного обсуждения в статьях Вяч. Иванова, посвященных проблеме построения нового искусства. Греческая трагедия, где хор находился в единстве с «протагонистом» дифирамба,

представлялась Иванову тем идеалом, где нет противопоставления «поэта» и «толпы», «черни». Например, в статье «Символика эстетических начал» Иванов писал: «*Восхождение* — это символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в хороводе дионисовом выделяется из дифирамбического сонма. Из безличной стихии оргийного дифирамба подымается возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, — героя, осужденного на гибель за это свое выделение и обличие. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и выступающий на середину круга — жертва. Во всяком восхождении — “*incipit Tragodia*”».

Законы искусства, одновременно в терминах архитектуры, музыки, театра и слова объединенных как раз вокруг хора, Иванов рассматривает в статье «Вагнер и дионисово действо»: «Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии... Зодчий, чью задачей Вагнер положил строение нового театра, еще не смеет создать, в сердцевине подковы сидений, — круглой оркестры для танца и песнопений хора — двойственного хора, являющихся нам в мечте действ: хора малого, непосредственно связанного с драмой, и хора расширенного, хора-общины. Мост (ср.: понтоном в хлябь. — *К.П.*) между сценой и зрителем еще не переброшен — двумя “сходами” через полость невидимого оркестра из царства аполлоновых снов в область Диониса... Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган *хорового слова*». Отметим также уподобление музыки и архитектуры в статье Иванова «Предчувствия и предвестия», и там же — необходимость присутствия хора в искусстве, где герой находится в «уединенном молчании». Но более всего параллелей с пастернаковским текстом мы находим в статье Иванова «О существе трагедии», которая была напечатана в 1912 году в мусагетовском журнале «Труды и дни» (№ 6) с эпиграфом из стихотворения А. Скалдина «Зодиак-Близнецы». Эпиграф дополнительно связывает статью Иванова с организующими мотивами «Близнеца в тучах» Пастернака. Напомним, что центральное стихотворение книги «Близнецы», несомненно, связано и с зодиакальным созвездием.

Зодиак-Близнецы

Сошлись майской ночью звездной
Заложники своей вины,
Единой волей сведены
Над узкой каменною бездной,
Отца единого сыны.

То Дионис — Загрой сладчайший
И сребролукий Аполлон, —
Кому удел определен
Вражды и дружбы величайшей
До истечения всех времен.

Так, Иванов пишет: «...Наша эстетика многое приобретет, если мы привыкнем в каждом произведении искусства различать два неизменно присутствующие в нем, взаимно-противоположные, но и взаимодействующие начала (ср.: со всеми выше перечисленными примерами из Фета, Минского, Брюсова. — *К.П.*)... Мы не можем... отрицать двойственный, двуприродный состав всякого художественного творения... Бог *строя*, соподчинения и согласия, Аполлон есть мощь связующая и воссоединяющая: бог *восхождения*, он *возводит* от разделенных форм к объемлющей их верховной форме... Бог разрыва, Дионис, нисходя... Дионис, как известно, — бог женщин по преимуществу, *дитя*, ими лелеемое... и, наконец, их жертва... Искусство, посвященное раскрытию диады, необходимо будет искусство действия, “действом”— если не чистою *музыкой*... Логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим. Становление, им воспроизводимое (ср.: *восходит хор... строясь, голоса уходят в потолок... возводится восток* и т.д. — *К.П.*), будет являться безостановочным склонением к некоему срыву (ср.: *с лесов дитя... падет... сорвется хоровая рать, главою очертя*. — *К.П.*)». Эта же тема «жертвы ребенка», связывающая пастернаковский текст с его «Историей одной контроктавы» и с фетовским стихотворением, находит здесь параллель в ивановском обсуждении «Агавы... бессознательно совершающей священное сыноубийство» и «служителей» искусства, которые находятся в состоянии объятости «то вдохновением, то слепым безумием (подобно Титанам, растерзавшим божественного младенца)».

Таким образом, «Хор» Пастернака вполне соответствует и ивановским идеям о строении нового искусства как искусства, наследующего античной трагедии и объединяющего в себе музыку, хор, архитектуру, театр, поэзию. Очевидно, Пастернаку близка и идея, что это новое искусство может стать, по выражению Иванова, «всемирным» — «дворцы мне стих сдадут».

Влияние Андрея Белого в первой книге Б. Пастернака

В работе Вяч. Иванова «Пастернак и ОПОЯЗ»¹⁴⁹ отмечается, что первая поэтическая книга Пастернака «Близнец в тучах» представляет собой «ритмический эксперимент», свидетельствующий о знакомстве «с основными выводами стиховедческих работ А. Белого». Чтение «Близнеца в тучах» в равной степени убеждает нас в наличии непосредственной зависимости ритмической структуры отдельных текстов Пастернака от соответствующих стихотворений Белого, и прежде всего от стихов его книги «Пепел».

Так, в стихотворении «Вокзал» мы можем усмотреть влияние одновременно и теории, и практики старшего поэта. Трехстопный амфибрахий с рифмовкой ЖМЖМ позволяет легко сопоставить пастернаковский текст с «железнодорожными» стихами из цикла «Россия» в «Пепле» — «На рельсах» (*«Вот ночь своей грудью прильнула...»*), «Из окна вагона», «Телеграфист», «В вагоне» (*«Жандарма потерявшая форма, / Носильщики, слезы. Свисток...»*) и «Станция». Ритмически с «Вокзалом» совпадают первое и четвертое стихотворения Белого, мотив железной дороги переплетается в них с мотивом смерти, а в «На рельсах» и «Станции» добавляется еще и тема самоубийства на железной дороге. Впрочем, и Пастернаком, и даже Белым сопряженность мотивов — железной дороги и смерти (самоубийства) должна была восприниматься как достаточно традиционная — от «Железной дороги» Некрасова и «Анны Карениной» до стихов К.М. Фофанова и А.А. Блока — например, «На железной дороге», *«Под насыпью во рву некошеном»*.

Для Пастернака в «Вокзале», где, похоже, мотив вокзальной разлуки является лишь метафорой момента смерти — *«когда с очевидностью рельса два мира делились чертой»*, выбор трехстопного амфибрахия мог быть вызван не только ориентацией на стихи Белого, но и знакомством с его статьей «Лирика и эксперимент», где обсуждается использование Некрасовым трехстопного амфибрахия в стихотворении «Смерть крестьянина» (*«У дома оставили крышу, / К соседям свели ночевать...»*). Напомним, что много позже в стихотворении «Больница», посвященном все тому же моменту границы жизни и смерти, Пастернак вновь обратится к этому ритму.

Можно предположить, что следы обращения к Белому в стихо-

¹⁴⁹ Иванов Вяч. Вс. Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 72.

творении «Вокзал» своеобразно зашифрованы в строчке «*в пепле, как mortuum carit, ширяет крылами вокзал*».

Еще одним случаем цитаты из Белого, причем снова «сборной» цитаты из целого цикла, подчеркнутой опять же ритмически, представляется следующая строфа из стихотворения «Зима» («*Прижимаюсь щекою к улитке...*»).

Над пучиною черного хода,
Истерзавши рубашку вконец, —
Обнаженный, в поля, на свободу
Вырывается бедный близнец.

Здесь можно расслышать переключки с циклом «Безумие» все из того же «Пепла», где соединяются мотивы побега из города в поля, безумия, изорванных одежд в сочетании с мотивом братства — сестринства — близнечества, стихотворный размер, как и у Пастернака, — трехстопный анапест с рифмовкой ЖМЖМ.

В полях

Я забыл. Я бежал. Я на воле.
Бледным ливнем туманится даль.
Одинокое, бледное поле Сиротливо
простертое вдаль.
Не страшна ни печаль, ни тоска мне:
Как *терзали* — я падал в крови...
... Пусть в колючих, бушующих прутьях
Изодрались одежды мои...
Ветер, плачущий *брат* мой...

Полевой пророк

Средь каменьев меня *затерзали*:
Затерзали пророка полей...

Побег

...Исхлестали нас больно кусты.
Но сестра, говорят, я безумен,
Говорят, что безумна и ты...
Ср. также из стихотворения Белого «Совесьь»:
...И вот в сугробе ледяном
Они нашли меня под домом...
...Они так ласково меня
Из дома выгнали на вьюгу.

Для объяснения появления здесь отзвуков стихотворений Белого необходимо сказать несколько слов о том, какое место стихотворение

«Зима» занимает в книге «Близнец в тучах». Одним из центральных мотивов книги, как можно заключить из ее заглавия и из двух центральных стихотворений — «Близнецы» и «Близнец на корме», является мотив близнечества (двойничества), проявляющийся в использовании мифа о близнецах Диоскурах. Этот мотив логично может быть связан со сквозной темой стихотворений книги — темой преодоления смерти.

В стихотворении «Зима» «близнец» вырывается «в поля, на свободу», в то время как лирический герой, напротив, безраздельно погружается в неподвижный зимний сон — *сонь, горячая щека, зимняя ночь*. «Близнец» как будто должен деятельно компенсировать сон и пассивность замкнутого на зиму в жилище двойника безумным стремлением к свободе, движению, полю. Это стремление зимой может оказаться гибельным. Возможно, именно поэтому здесь могут появляться отголоски цикла Андрея Белого, озаглавленного «Безумие».

Андрей Белый и «Сестра моя — жизнь»

Тесную связь двух важнейших стихотворений книги «Сестра моя — жизнь» — «Памяти Демона» и «Любимая, жуть, — когда любит поэт...» с циклом «Великан» из книги стихов А. Белого «Пепел» убедительно продемонстрировал И.П. Смирнов. Нетрудно предположить, что при создании «Сестры моей — жизни» для автора были актуальны не только лирика, но и проза старшего поэта. И действительно, своеобразный поэтический словарь книги Пастернака часто напоминает о романе Белого «Серебряный голубь».

Фамилия главного героя — Дарьяльского перекликается и с посвящением Лермонтову, и с заглавием первого стихотворения «Памяти Демона». Как отзвук «Серебряного голубя» можно прочесть строки из «Про эти стихи»:

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

Лирический герой, от лица которого произнесены эти слова, с полным правом мог бы именоваться «дарьяльским».

О Дарьяльском то и дело говорится, что он чудак: «вы чудак», «вы косноязычный чудак», «сызмальства прослыл чудачком» и т.п. Чудачество лирического героя Пастернака обозначают строки из стихотворения «Мухи мучкапской чайной»:

...Ты зовешь меня святым,
Я тебе и дик и чуден...

Пастернаковское заглавие книги «Сестра моя — жизнь» отчасти отражает наименование «сестрица», прилагаемое то к Матрене, то к ключнице Аннушке-голубятне, и, наоборот, обращение к Дарьяльскому «братик». «...И вся тебе она станет по отчизне сестрицею родненькой, еще не вовсе забытой в жизни снах, — тою она станет тебе отчизной, которая грустно грезится по осени нам».

Обратим внимание, что в этих словах о Матрене: об отчизне из грез, не забытой в снах, — как будто присутствует источник еще одного образа Пастернака — из стихотворения «Зеркало»:

...И вот в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть...

Катю, невесту Дарьяльского, несколько раз называют «девочкой». «Девочка» — заглавие одного из стихотворений «Сестры моей — жизни», причем в нем речь идет в первую очередь о ветке цветущей сирени, и лишь за этим сквозит план, в котором ветка метафорически обозначает героиню книги любовных стихов (не забудем, впрочем, что фамилия ее была Виноград). По отношению к Кате в романе Белого также используется метафорическое уподобление ее цветку на ветке: «Катенька, тоскливо заостренная, как розовый шипок», о ней говорится, что она «обсыпается лепестками», когда она теряет любовь Дарьяльского. Финал романических отношений в «Сестре моей — жизни» также обозначается с помощью изображения предосеннего увядания природы:

Давай ронять слова,
Как сад янтарь и цедру...

И в другом стихотворении:

...Осыпаясь багрянцем с малины и бархатцев...

Катенька называется также «малиновой любовью», о ее отношениях с Дарьяльским говорится, что «уколола ее колкость розовым шипом любви». И Пастернак использует малину для метафорического обозначения возлюбленной в стихотворении «Наша гроза»:

... К малине липнут комары.

Причем среди эротических образов этого стихотворения появляется еще укус (укол) комара:

...Всадить стрекало озорства...

Отголоски романа Белого как будто чаще всего проскальзывают в стихотворениях, связанных с описанием поездки лирического героя из Москвы в южные губернии — в Балашов, Мучкап, Романовку.

Жар, духота лета, которое проводят герои романа Белого в селе Целебееве, городе Лихове и усадьбе Гуголево, вполне соответствуют

постоянному мотиву жара и духоты в «степных» стихотворениях «Сестры моей — жизни». «Все утро голубь ворковал...» — начинает Пастернак стихотворение «Еще более душный рассвет», в котором едва ли не больше всего ощущения мучительного душного лета. А строчка «...Селенье не ждало целенья...» предыдущего стихотворения «Душная ночь» как будто анаграммирует село Целебеево, где разворачивается большая часть событий «Серебряного голубя».

Заглавия глав романа иногда полностью, иногда частично повторяются в заглавиях стихотворений «Сестры моей — жизни»: «Возвращение», «В чайной», «Ночь» (одно из первых предложений этой главы начинается словами «душные глыбы облаков»), «Духота» — у Белого, и «Возвращение», «Мухи мучкапской чайной», «Душная ночь» — у Пастернака.

Четвертое предложение романа начинается словами «и жар душил грудь», которые почти так же повторяются Пастернаком в стихотворении «Балашов»:

...И без того душило грудь,
И песнь небес: «Твоя, твоя!»
И без того лилась в жару...

Несколько образов этого стихотворения соблазнительно также связать с Белым. Его первая строфа:

По будням медник подле вас
Клепал, лудил, паял,
А впрочем — масла подливал
В огонь, как пай к паям.

как будто напоминает об одной из самых зловещих фигур «Серебряного голубя» — меднике Сухорукове, настаивавшем на необходимости убийства Дарьяльского и отравления Еропегина.

В третьей строфе появляется картина похорон:

Сквозь дождик сеялся хорал,
На гроб и шляпы молокан...

Нетрудно предположить, что сектанты молокане могли ассоциироваться у Пастернака с хлыстами. Именно хлысты были сектой, более всего напоминавшей секту голубей из романа Белого, которые решили завлечь к себе поэта Дарьяльского, причем различия молокан и хлыстов в действительности не очень велики.

И наконец, в пятой строфе:

...Юродствующий инвалид
Пиле, гундося, подражал... —

сочетающиеся инвалидность и пила могли бы напомнить об одном из

главных действующих лиц романа — колченогом столяре Кудеярове.

Если на основании всех этих больших или меньших образных, мотивных и словесных сходств можно говорить о влиянии романа Белого на книгу лирики Пастернака, то эта близость могла быть вызвана определенным параллелизмом описываемых в двух книгах ситуаций.

Историческая обстановка «Серебряного голубя» — охваченная крестьянскими волнениями провинциальная Россия времени первой революции 1905–1907 годов, вероятно, напоминала лето 1917 года в Саратовской и Тамбовской губерниях.

Пастернак отправляется вслед за своей возлюбленной в эти губернии — опять-таки отчасти как герой Белого поэт Дарьяльский отправляется из Москвы за невестой в Целебеево и Гуголево.

Нам представляется, что в основе переключек «Сестры моей — жизни» и «Серебряного голубя» лежит своеобразная «цепочка»: искусство — жизнь — искусство. Поездка героя-поэта в деревню к невесте, душное лето, крестьянское революционное брожение, сектанты и прочее в «Серебряном голубе» — все это давало Пастернаку материал для своего рода «литературного прочтения» обстоятельств собственной жизни, своей поездки в Романовку. А когда сама эта поездка становилась предметом поэтического изображения в его лирике, то здесь естественно возникал ряд сходств со своего рода «претекстом» жизненной ситуации (точнее, тем литературном фоном, на который эта ситуация могла мысленно проецироваться).

Эта ситуация в какой-то степени аналогична той, которую описал в своей блестящей работе А. Лавров, показавший, что стихотворные тексты А. Белого сначала могли послужить для Пастернака своеобразным «сценарием» реальных обстоятельств марбургского лета 1912 года, а затем оказать влияние на изображение событий собственной жизни в стихотворении «Марбург» и в «Охранной грамоте»¹⁵⁰.

И.П. Смирнов в своей книге «Порождение интертекста» формулирует принцип, согласно которому обращение к «претексту» в творчестве писателя непременно должно повторяться. Не утверждая его бесспорности, отметим, что отзвук «Серебряного голубя» можно предположить в «Докторе Живаго». Местечко, где встречаются в госпитале во время Первой мировой войны Живаго и Лара (сестра

¹⁵⁰ Лавров А.В. Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman. (Темы и вариации: Сб. ст. и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана). Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Stanford, 1994. P. 41–55.

Антипова), названо Мелюзеево. В этом названии соблазнительно расслышать отзвук села Целебева из «Серебряного голубя», причем корень «целеб» объяснял бы, почему Пастернаку вспомнилось это название в связи с госпиталем. Если наше предположение верно и связь Целебева — Мелюзеева существует, то это еще раз косвенным образом подтверждает и справедливость предположения о связи «Сестры моей — жизни» и «Серебряного голубя». В работе исследовательницы Э. Лихт было показано, что Мелюзеево в романе «Доктор Живаго» гораздо больше напоминает места, где сам Пастернак провел лето 1917 года — городки Тамбовской и Саратовской губерний — Мучкап и Балашов, чем местечки прифронтовой полосы, где должны были бы оказаться Юрий Андреевич и сестра Антипова. Соответственно, если мы предполагаем, что эти места уже когда-то вызвали у автора «Сестры моей — жизни» ассоциации с «Серебряным голубем», то эта же ассоциация вполне закономерно могла вновь всплыть через три десятилетия.

«Воробьевы горы» Пастернака и традиция русского шестистопного хороя

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

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

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.
Это полдень мира. Где глаза твои?
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя.

Просевая полдень, Троицын день, гулянье,

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

Стихотворение «Воробьевы горы» из «Сестры моей — жизни» неоднократно привлекало внимание исследователей пастернаковской поэзии, подробно его разбирали Nils Ake Nilsson («It is the World's Midday»: Pasternak's poem «Sparrow Hills» // Russian Literature. 1992. XXXI) и А.К. Жолковский в статье «Грамматика любви». Позволим привести здесь изложение содержания стихотворения, сделанное М.Л. Гаспаровым: «Тема стихотворения — надо наслаждаться любовью, пока не кончились лето, молодость, праздник». М.Л. Гаспаров описывает развертывание темы по строфам следующим образом: (1) будем наслаждаться, молодость («лето») не вечна; (2) старость страшна — (3) поэтому будем счастливы сегодняшним днем («это полдень мира»); (4) Воробьевы горы — лучшее место для этого — (5) и не случайно, а в лад всему мироустройству. От начала к концу усиливается мотив божественности природного мира: (1) обезбоженный быт (не случайна двузначность прилагательного «низкий»), (1) обезбоженная природа, (3) мысли — ввысь, и там — стихия того же леса, (4) переход из мира культуры в мир природы (не случайны двузначности: «служат сосны» — как трамвайчики или как священники? — «воскресенье» — выходной день или возрождение к жизни?), (5) этот мир природы создан таким свыше (не случайны две последовательности образов от «высших» к «низшим»: «полдень, Троицын день, гулянье» и «чаща, поляна, мы, <простонародные> ситцы») — то ли извне («пролит с облаков»), то ли самопроизвольно («задуман чащей» и т.д.). Вертикальные движения взгляда вверх (3) и вниз (5), может быть подсказаны зрелищем с Воробьевых гор вниз, на Москву. В лексике соседствуют приметы высокого слога: «влечем», «прорицанья», «звездАм» и «пресЕклись» (ударение), «вскинуть», — с приметами разговорного — «рукомойник», «где глаза твои?», «дальше им нельзя», «Троицын» (вместо Троицын).

Ниже мы попробуем, опираясь на выявление используемых Пастернаком культурных и литературных традиций, объяснить появление тщательно проинтерпретированных А.К. Жолковским пронизывающих весь текст стихотворения эротических мотивов — от «сексуального буйства молодости», «страха перед старческим бессилием» и «эпикурейской эротики жизненного полдня», которые все примиряются «верой во всемогущий мировой эрос». При интерпретации следует обратить внимание на место стихотворения в книге «Сестра моя —

жизнь», значение праздника Троицы, а также на отмеченные Гаспаровым соединение высокой и разговорной лексики наряду с соседствующими и сменяющими друг друга движениями взгляда и «одухотворения» снизу вверх и обратно.

Представляется существенным и учет обнаруживаемых в тексте «Воробьевых гор» реминисценций со стихотворениями Н. Некрасова, А. Майкова, Л. Мея, Я. Полонского, К. Случевского, С. Надсона, И. Северянина и В. Маяковского, написанными шестистопным хореем. Для интерпретации стихотворения, конечно, важна и чисто биографическая подоплека: Воробьевы горы, в 1917 году пригородная местность на юго-западе Москвы, были, по воспоминаниям Елены Виноград (героини стихов «Сестры моей — жизни»), одним из постоянных мест их прогулок с Пастернаком весной 1917 года, естественно, легко можно предположить, что они были там и 21 мая, на которое приходилась в тот год Троица.

В то же время необходимо помнить, что Пастернак предлагал рассматривать «Сестру мою — жизнь» не только и даже не столько как книгу любовных стихов, а как книгу о революции, о революционном лете. Соответственно стихотворение о народном гулянье в день празднования Троицы, да еще и занимающее фактически центральное место в книге, следовало бы рассмотреть в этой смысловой плоскости. Праздник Троицы связан с сошествием на апостолов Святого Духа, после чего они получили чудесное умение проповедовать христианство на разных языках, что легко может быть сопоставлено и с революционной идеей просвещения масс, которым в результате революции открывается скрытая прежде высокая культура, и со всеми «верхне-нижними» мотивами стихотворения. Преодоление границ города — деревни, выход за пределы городской в народную или природную стихию («пресекались рельсы городских трамваев... дальше служат сосны...») также может осмысляться в ряду «достижений» революции. Следует учесть и то, что Троица издавна была одним из праздников как в Европе, так и в России, где переплелись «высокие» христианские представления и обряды с «низкими» народными, языческими. Некоторые из последних, вплетаясь в христианский ритуал, были сакрализованы (подобно «поднятому с пыли низкому реву гармоник» в пастернаковском стихотворении) — например, приносимые из-за города (!) березовые ветви (ср.: «задуман чашей» и «ветки отрывая»), которые ставились в церкви, ими украшались иконы в домах. Другие сохранялись как вовсе не церковные, но это не мешало их стойкости — ритуальная эротическая разнузданность русальной, троичской недели (время праздника холостой молодежи) сопоставляется

этнографами с соответствующими обрядами Святки (Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995. С. 137–142). Из последних для нас особенно интересны все обряды переделывания старых в молодых (Там же. С. 130), ритуальные насмешки молодежи над стариками позволяют нам связать и эротические мотивы, и мотивы противопоставления старости — молодости в пастернаковском стихотворении с описываемым народным праздником.

Теперь рассмотрим ряд стихотворений второй половины XIX — начала XX века, написанных, как и «Воробьевы горы», шестистопным хореем с цезурой (размер не слишком распространенный, за пределами нашего рассмотрения окажутся несколько стихотворений Плещеева, одно — Тургенева, одно — Жуковского и несколько стихотворений Надсона), в которых содержатся мотивы, совпадающие с мотивами пастернаковского текста. Соединение эротических мотивов с мотивами народных верований и противопоставления старости — молодости мы находим у Л. Мея в стихотворении «Хозяин» (1849).

В низенькой светелке с створчатым окном
Светится лампадка в сумраке ночном...
<...> На кровати крепко спит седой старик:
Видно, пересыпал хмелем пуховик!
Крепко спит — не слышит хмельный старина,
Что во сне лепечет под ухом жена.
Душно ей, неловко возле старика;
Свесилась с кровати полная рука;
Губы раскраснелись, словно корольки;
Кинули ресницы тень на полщеки;
Одеяло сбито, свернуто в комок;
С головы скатился шелковый платок;
На груди сорочка ходит ходуном,
И коса сползает по плечу ужом.
А за печкой кто-то нехотя ворчит:
Знать, другой хозяин по ночам не спит!
На мужа с женою смотрит домовый
И качает тихо дряхлой головой:
<«...» Только вот хозяйка нам не ко двору:
Больно черноброва, больно молода,
На сердце тревога, в голове — беда!
Кровь-то говорлива, грудь-то высока...
Мигом одурчит мужа-старика...

Знать, и домовому не сплести порой
Бороду седую с черною косой <...>
Всей косматой грудью лягу ей на грудь
И не дам ни разу наливной вздохнуть,
Защемлю ей сердце в крепкие тиски:
Скажут, что зачала с горя да с тоски».

Мы находим у Мея и еще одно стихотворение тем же шестистопным хореем с женской цезурой — «Русалка» (1850–1856), в котором также сплетаются мотив соблазнения с мотивами народных верований в нечистую силу, христианские представления — с языческими (вспомним и о названии троичной недели — *русальная*), также чередуются взаимонаправленные движения сверху вниз и снизу вверх:

<...> Ветер по дуброве серым волком рыщет;
Молния на землю жгучим ливнем прыщет;
И на голос бури, побросавши прялки,
Вынырнули со дна резвые русалки...
Любо некрещеным в бурю-непогоду
Кипятить и пенить жаркой грудью воду...

(Ср.: Грудь под поцелуи, как под рукомойник. — *К.П.*)

<...> Чу! переливаясь меж густой осокой,
По воде несется благовест далекой —
Благовест далекой по воде несется
И волною звучной прямо в душу льется.
Видится храм божий, песнь слышна святая,
И сама собою крест творит десная...
И в душе русалки всенощные звуки
Пробудили много и тоски и муки,
Много шевельнули страсти пережитой,
Воскресили много были позабытой...

Вот в селе родимом крайняя избушка,

(Ср.: край города в «Воробьевых горах».)

А в избушке с дочкой нянчится старушка:
Бережет и холит, по головке гладит,
Тешит лентой алой, в пестрый ситец рядит...

(Ср.: ситцы.)

Да и вышла ж девка при таком уходе:
Нет ее красивей в целом хороводе...
Вот и бор соседний — там грибов да ягод
За одну неделю наберешься на год;

(Ср.: бога нет в бору.)

А начнут под осень грызть орехи белки —
Сыпь орех в лукошки — близко посиделки.
Тут-то погуляют парни удалые,
Тут-то насмеются девки молодые!..
Дочь в гостях за прялкой песни распевает,
А старуха дома ждет да поджидает;
Огоньку добыла — на дворе уж ночька —
Долго засиделась у соседей дочка...
Оттого и долго: парень приглянулся
И лихой бедою к девке подвернулся;
А с бедою рядом ходит грех незванный...
Полюбился парень девке бесталанной,
Так ей полюбился, словно душу вынул,

(Ср.: Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.)

Да и насмеялся — разлюбил и кинул.
Позабыл голубку сизокрылый голубь —

(Среди прочего и символ Св. Духа — сходящего на Троицу. — *К.П.*)

И остались бедной смех мирской да прорубь...
Вспомнила русалка — белы руки гложет;
Рада б зарыдала — и того не может;
Сотворить молитву забытую хочет —
Нет для ней молитвы — и она хохочет <...>

Те же темы старости — молодости, соблазнения — порчи, сплетенные с представлениями о нечисти, появляются в стихотворении Мея «Вихорь» (1856), написанном трехстопным хореем, но восьмистишиями:

<...> Солнце так и жарит,
Колет, как иглою;
Стелется на поле Дым, не
то туман;
С самой зорьки парит —
Знать, перед грозюю;
Скинешь поневоле
Душный сарафан.
Разгорелась жница:
Жнет, да жнет, да вяжет,
Вяжет без подмоги
Полные снопы...
А вдали зарница
Красный полог кажет...
Ходят вдоль дороги

Пыльные столпы.

(Напомним, что слово «бурун» употребленное в «Воробьевых горах» в волжских диалектах имеет значение «коловоротный ветер, сильный вихрь».)

Ходят вихри, ходят,
Вертятся воронкой —
Все поодиночке:
Этот, тот и тот —
Очередь заводят...
А один, сторонкой,
К Дониной сорочке
Так себе и льнет.
Оглянулась девка —
И сама не рада:
Кто-то за спиною
Вырос из земли...
На губах издевка,
А глаза без взгляда,

(Ср.: На лугах лица нет, / У прудов нет сердца, бога нет в бору.)

Волосы копною,
Борода в пыли.
<...> Головою машет —
Доне говорит:
«Ветерок поднялся —
Славная погодка!
Светится зарница
Среди бела дня;
Я и разыгрался...
Белая лебедка,
Красная девица,
Полюби меня!»
<...> «Что ж не молвишь слова,
Что не приголубишь?
Аль еще не знаешь,
Что такое страсть?
Полюби седого:

(Ср.: Я слышал про старость...)

Если не полюбишь,
И его скончаешь,
И тебе пропасть» <...>

В связи с «буруном» в «Воробьевых горах» упомянем еще «Бурю» (1853) Н. Некрасова (так же мотив соблазнения, тот же шестистопный хорей с женской цезурой).

Напрашивается и ряд сопоставлений «Воробьевых гор» с «Под дождем» (1856) А. Майкова, который, похоже, также ориентировался и на «Бурю» Некрасова. Здесь также прогулка возлюбленных в лесу («далеко от дома»), дождь, проливающийся через хвою, капли, падающие на грудь, и т.д.

Под дождем

Помнишь: мы не ждали ни дождя, ни грома,
Вдруг застал нас ливень далеко от дома;
Мы спешили скрыться под мохнатой елью...
Не было конца тут страху и веселью!
Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой
Мы стояли точно в клетке золотистой;
По земле вокруг нас точно жемчуг прыгал;
Капли дождевые, скатываясь с игол,
Падали, блистая, на твою головку,
Или с плеч катились прямо под шуровку...

(Ср.: Грудь под поцелуи, как под рукомыльник...)

Помнишь — как все тише смех наш становился...
Вдруг над нами прямо гром перекатился —
Ты ко мне прижалась, в страхе очи жмурия...
Благодатный дождик! Золотая буря!

Тем же размером написана Я. Полонским «Кузнечик-музыкант: шутка в виде поэмы» (опубл. в 1859 году), где также присутствуют и праздник, и соблазнение.

Взгляд издали, «с вышины обрыва» на дымный город, противопоставленный ароматному саду «над рекой», где пробуждается героиня вместе с природой, на которую «золотым потоком... с вышины» льется «сиянье солнца», мы находим у С. Надсона:

Завтра, чуть лениво глазки голубые
Милая откроет, пробудясь от сна,
Не докучный шум, не звуки городские
С улицы услышит за окном она.
За окном раздастся птичек щебетанье,
Тихий говор сада, плеск речной волны,
И широко солнца кроткое сиянье
Золотым потоком хлынет с вышины...
Как цветок, омытый вешнею росой,

Девственной красоты и свежести полна,
В ароматный сад, склоненный над рекою,
С резвою улыбкой убежит она.
Обежит дорожки, скрытые кустами,
С вышины обрыва глянет в даль полей,
И угрюмый город с душистыми домами Там, вдали,
как призрак, встанет перед ней!..

1883

В другом надсоновском стихотворении уже отчетливо проступает социальный мотив, в спящую страну должна «сойти» любовь, в описаниях «лобзаний» и «груди» спящей героини эротизм максимально ослаблен, равно как, несмотря на название «сказка», в стихотворении отсутствует реальный фольклорно-народный элемент, который был характерен для Мея, Некрасова и Полонского; главным становится политическое содержание, которое, впрочем, также могло быть существенно для Пастернака.

Весенняя сказка

*Посвящается Екатерине Сергеевне
Мамонтовой*

Чудный, светлый мир... Ни выюг в нем, ни туманов,
Вечная весна в нем радостно царит...
Розы... мрамор статуй... серебро фонтанов,
(Ср.: бурун и рукомойник.)
Замок — весь прозрачный, из хрустальных плит...
У подножья скал — сверкающее море...
Тихо льнет к утесам сонная волна
И, отхлынув, тонет в голубом просторе,
И до дна прозрачна в море глубина...
А за светлым замком и его садами,
От земли, нахмурясь, в небосклон ушли
Великаны горы снежными цепями
И по темным кручам лесом заросли.
И лесная чаща да лазурь морская,
Как в объятьях, держат дивную страну,
Тишиной своею чутко охраняя
И в ее пределах ту же тишину.
Чудный, светлый мир, — но злобой чародея
Он в глубокий сон от века погружен,
И над ним, как саван, висится, синяя,
Раскаленный зноем, мертвый небосклон.

Не мелькнет в нем чайка снежной белизною,
Золотому солнцу подставляя грудь;
Не промчатся тучки дымчатой грядюю
К отдаленным скалам ласково прильнуть.
Все оцепенело, все мертво и глухо,
Как в могиле глухо, как в могиле спит:
Ни одно дыханье не встревожит слуха,
Ни один из чаши рог не прозвучит.

В воздухе, сверкая, замер столб фонтана,
(Ср.: Рук к звездам не вскинет ни один бурун?)

Замер мотылек над чашечкой цветка,
Пестрый попугай — в густых ветвях каштана,
В чаще леса — лань, пуглива и дика.
Точно этот замок, рощи и долины,
Пурпур этих роз и белизна колонн —
Только полотно сверкающей картины,
Воплощенный в красках вдохновенный сон.
Точно тот, кто создал этот рай прекрасный,
Жизнь и разрушенье в нем остановил,
Чтоб навек свой блеск и девственный, и ясный,
Он, как в день созданья, свято б сохранил...
Посмотри: как змейка, лестница витая
Поднялась в чертог, и тихо у окна
Спит в чертоге том царевна молодая,
Словно ночь прекрасна, словно день ясна.
До земли упали косы золотые,
На щеках — румянец, и порой, чуть-чуть
Вздвогнув, шевельнутся губки молодые
Да тревожный вздох подымет слабо грудь.
Темный бархат платья резко оттеняет
Белизну плеча и нежный цвет ланит,
Знойный день в уста красавицу лобзает,
Яркий луч отливом на кудрях горит...
Сон ее тревожат тягостные грезы —
Посмотри: печаль и страх в ее чертах,
Посмотри: как жемчуг, тихо льются слезы,
Словно сжечь хотят румянец на щеках!
Снится ей, что там, за этими хребтами,
Истомлен путем и долгою борьбой,
Молодой красавец с темными кудрями

Силится пробиться через лес густой...
Плащ его в лохмотьях и окрашен кровью,
А в лесу — что шаг, то смерть ему грозит,
Но на трудный подвиг призван он любовью,
И его нога по кручам не скользит...
О, как он устал!.. Какой прошел далекий,
Бесконечно тяжкий и суровый путь!..
Хватит ли отваги для борьбы жестокой,
Выдержит ли битву молодая грудь?
Но — победа!.. В мраке тягостных сомнений
Светлый луч блеснул, окончен долгий спор,—
И уже гремит по мрамору ступеней
Всё слышней, всё ближе звук шагов и шпор!
Словно вихрь коснулся сонного чертога,
Словно дождь весной по листьям пробежал —
И, светлей и краше молодого бога,
Гость давно желанный перед ней предстал.
И предстал, и обнял, и прильнул устами —
Жаркими устами к трепетным устам
И ответа молит страстными речами,
И тяжелый меч сложил к ее ногам.
«Милая! — он шепчет, — я рассеял чары,
Я развеял власть их, этих темных сил;
Грозно и сурово сыпал я удары,
Оттого, что много верил и любил!
О, не дли ж напрасно муки ожиданья!
Милая, проснися, смолкнула гроза!» —
Долгое, любовью полное лобзанье —
И она открыла ясные глаза!

(Ср.: где глаза твои?..)

Старое преданье... Чудное преданье...
В нем надежда мира... Мир устал и ждет,

(Ср.: Это полдень мира... мир всегда таков.)

Скоро ль день во мгле зажжет свое сиянье,
Скоро ли любовь к страдающим сойдет?
И она сойдет, и робко разбегутся
Тучи с небосклона — и в ее лучах
Цепи сна, как нити, ржавая, порвутся,
И затихнут слезы и замолкнет страх!
Светел будет праздник — праздник возрожденья,

(Ср.: Дальше — воскресенье... полдень, Троицын день, гулянье...)
Радостно вздохнут усталые рабы,
И заменит гимн любви и примиренья
Звуки слез и горя, мести и борьбы!

1881–1882

Темы «надо наслаждаться минутами праздника и молодости», соперничества молодости и старости праздничного загородного или сельского гулянья, противопоставленного запертой после обедни церкви, в сопровождении звуков, доносящихся из низины (снизу вверх), мы находим у К. Случевского:

Как в рубинах ярких — вкруг кусты малины;
Лист смородин черных весь благоухает;
В теплом блеске солнца с бархатной низины
Молодежи говор звучно долетает.
Почему-то — право, я совсем не знаю —
Сцену вдруг из Гете вижу пред глазами!
Праздник, по веселью в людях, замечаю!
Молодежь гуляет... в парочках...
толпами...
В юности счастливой смех причин не ищет...
Кончена обедня, церкви дверь закрыта;
Вижу, ясно вижу: черный пудель рыщет...
Это — Мефистофель? Где же Маргарита?
Юность золотая, если бы ты знала,
Что невозможно волшебство минуты,
Что в твоём грядущем радостей так мало,
Что вконец осият долгой жизни пути, —
Ты была б спокойней...
Можно ль так смеяться,
Возбуждая зависть *старших поколений!*
Берегла б ты силы — очень пригодятся,
Чуть настанут годы правды и сравнений.

Опубликовано в 1899

Здесь, правда, лишь намеком вводится мотив эротический, впрочем, для автора «Фаустовского цикла», вошедшего в «Темы и варьяции», этого должно было быть достаточно.

Еще ближе по времени к Пастернаку шестистопный хорей «эксплуатировал» И. Северянин. В его «Пляске Мая» (1910) с «Воробьевыми горами» могут быть сопоставлены все те же народный праздник,

«народная» эротика («беспопья свадьба»), удаленность от города («от фабрик», «от станций»), «тальянка» с «ревом гармоник» и, наконец, «солнце и любовь» над миром.

Пляска Мая

*В могиле мрак, в объятьях рай,
Любовь — земли услада!..*

Ал. Будищев

Вдалеке от фабрик, вдалеке от станций,
Не в лесу дремучем, но и не в селе —
Старая плотина, на плотине танцы,
В танцах поселяне, все навеселе.
Покупают парни у торговки дули,
Тыквенное семя, карие рожки.
Тут беспопья свадьба, там кого-то вздули,
Шепоты да взвизги, песни да смешки.
Точно гуд пчелиный — гутор на полянке:
«Любишь ли, Акуля?» — «Дьявол, не замай!..»
И под звуки шустрой, удалой тальянки
Май пошел вприсядку в шапке набекрень.
Но не видят люди молодого Мая,
Чувствуют душою близость удальца,
Весела деревня, смутно понимая,
Что царевич бросит в пляске два кольца.
Кто поднимет кольца — жизнь тому забава!
Упоенье жизнью не для медных лбов!
Слава Маю, слава! Слава Маю, слава!
Да царят над миром Солнце и Любовь!

Наполненная чисто северянинской стилизованной эротикой «Тринадцатая» (1910) также может быть соотнесена с «Воробьевыми горами».

Тринадцатая

У меня дворец двенадцатизэтажный,
У меня принцесса в каждом этаже.
Подглядел-подслушал как-то вихрь протяжный,
(Вспомним Мея и «бурун». — К.П.)

И об этом знает целый свет уже.

<...>

Все мои принцессы — любящие жены,
Я, их повелитель, любящий их муж.
Знойным поцелуем груди их прожжены,

(См.: грудь под поцелуи.)

И в каскады слиты ручейки их душ.

(См.: как под рукойник.)

<...>

День и ночь хожу я, день и ночь не сплю я,

В упоении мигом некогда тужить.

Жизнь — от поцелуев, жизнь до поцелуя,

Вечное забвенье не дает мне жить.

Но бывают ночи: заберусь на башню,

Заберусь один в тринадцатый этаж,

И смотрю на море, и смотрю на пашню,

И чарует греза все одна и та ж:

Хорошо бы в этой комнате стеклянной

Пить златистогрезый черный виноград

(Вспомним фамилию героини Пастернака. — *К.П.*)

С вечно-безымянной, странно так желанной,

Той, кого не знаю и узнать не рад.

Скалы молят звезды, звезды молят скалы,

(Ср.: служат сосны.)

Смутно понимая тайну скал и звезд,

Наполняя соком и душой бокалы

(Ср.: выпень душу.)

И провозглашаю безответный тост!..

Несомненно, Пастернаку было памятно еще одно стихотворение, автор которого использовал в том числе и шестистопный хорей. В «Любви» Маяковского мы находим и «рельсы», и «ветряную мазурку» (напоминающую одновременно и вихри с бурями, и рев гармоник Пастернака), и «поцелуи», «груды», «дождь» — все, что мы прослеживали у Мея, Надсона и Северянина. Есть здесь и противопоставление природы — города, есть, возможно, и «нечисть» — «рыжеватый кто-то»:

Девушка пугливо куталась в болото, ширились
зловеще лягушечьи мотивы, в рельсах
колебался рыжеватый кто-то, укорно в буклях
проходили локомотивы.

В облачные пары сквозь солнечный угар
врезалось бешенство ветряной мазурки, и вот я
— озноенный июльский тротуар — а женщина

поцелуи бросает, как окурки.
Бросьте города, глупые люди!
Идите, голые, лить на солнцепеке пьяные вина
в меха-груди, дождя поцелуи в угли-щеки.

Попробуем объяснить причину обращения Пастернака к традиции шестистопного цезурного хоря, сформированной Меем — Некрасовым — Майковым — Полонским и продолженной Надсоном, Северяниным и Маяковским. Вероятно, для автора было существенным соединение в ней мотивов эротики, народного праздника и противоположения старости — молодости. Эти мотивы, в свою очередь, в народной культуре оказываются связанными с празднованием Троицы — празднованием, в котором на протяжении многовековой истории европейской культуры сплелись «высокое» христианское значение («сошествие» на апостолов способности проповедовать истину непосвященным) с «низким» языческим праздником начала лета, молодого разгула и прочее. Это сплетение традиций «книжной поэзии» и фольклора, высокого религиозного смысла и «природных» языческих обрядов как нельзя лучше соответствовало задаче занять центральное место в книге стихов, посвященных лету любви и лету социальной революции, книге стихов, где природа, человеческая жизнь и поэзия соединялись в нерасторжимое единство. Революция многими единомышленниками Пастернака летом 1917 года воспринималась как праздник, праздник разрушения границ между народной культурой, устремляющейся, прорывающейся снизу вверх, и культурой высокой, которая должна быть открыта не только художникам, интеллектуалам, но всем людям, а одновременно и природе — реке, пруду, деревьям. Вспомним пастернаковские слова о революции, когда митингующими у него оказывались деревья. Революция идет и сверху — от интеллигенции, и снизу — от народных бунтов, от того, что всегда существовало в природе: мир всегда таков, так задуман чаще, так внушен поляне. Уход из города в природу (соответствует ему и сюжет «Сестры моей — жизни» — отъезды из Москвы в степь), где «служат сосны», также логичен, если революция воспринимается как возврат к естественному порядку устройства мира.

О нескольких возможных источниках романа «Доктор Живаго»

Художественный язык пастернаковского романа опирается на весьма разнообразные литературные традиции. Многие элементы этого языка —

от отдельных образов и мотивов до поворотов сюжета и мелких эпизодов восходят к самым различным источникам — от «Капитанской дочки» до «Смерти Ивана Ильича», «Простого, как мычание» и «Двенадцати», от Евангелия до диккенсовской «Повести о двух городах», «Снежной королевы» Андерсена и т.д. Выявлению интертекстуальных связей романа посвящено множество содержательных исследований.

Многие эпизоды и образы романа, как это достаточно часто бывает в модернистской литературе вообще и как было у Пастернака в других произведениях в частности, восходят одновременно к нескольким несхожим источникам. Более того, литературный источник может сплетаться с источником «биографическим». Так, в недавней работе О. Лекманова проводятся убедительные параллели между причинами болезни и смерти Анны Ивановны Громеко и толстовской «Смертью Ивана Ильича», что не отменяет очевидной связи истории ее болезни и смерти с историей Александры Николаевны Лурье — матери первой жены Пастернака Евгении Владимировны, чье падение со шкафа в 1924 году (см.: «Существованья ткань сквозная...», с. 127) стало причиной ее мучительной болезни и смерти в 1928 году.

Рассмотрим три романа 1920-х годов в качестве возможных источников некоторых элементов художественного языка «Доктора Живаго»: «Разгром» А. Фадеева, «Сивцев Вражек» М. Осоргина и «Мужицкий сфинкс» М. Зенкевича — и попробуем на их примере выявить некоторые закономерности, определяющие направление внимания Пастернака, проще говоря, ответить на вопрос, что может объединять эти столь, казалось бы, непохожие друг на друга тексты с романом «Доктор Живаго», с одной стороны, и определить одну из функций соединения разных традиций в «Докторе Живаго» — с другой.

В центре романа Осоргина «Сивцев Вражек» — профессорская семья, живущая в угловом доме по Сивцеву Вражку. В семье растет внучка профессора — сирота, вокруг нее и строится большая часть сюжетных линий романа. В доме устраиваются фортепьянные концерты — интеллигентский быт арбатских переулков во многом напоминает тот, который описан в «Докторе Живаго». Фамилия одного из посетителей дома — Мертваго. Время действия — годы перед Первой мировой войной, сама война, революция и московская жизнь первых лет после октябрьской катастрофы.

На этом фоне рассматривается тема соседства конечности земной человеческой жизни и жизни бесконечной, бессмертной, воплощением чего в романе Осоргина оказываются неизменно прилетающие каждую весну ласточки.

Приведем несколько цитат из романа, чтобы продемонстрировать его близость к проблемам, которые занимают автора и героев «Доктора Живаго»: «Почему случилось, что смерть и смерти предшествуют жизни? В начале дороги — кресты, раньше гимна радости — похоронное пенье».

Или вот мысли старого профессора, с которых начинается роман: «...Не ученые мысли бродили в его голове, а простая житейская мысль о том, сколько лет ему осталось жить. Унесла его эта мысль в глубь леса, где кукует кукушка, и сколько прокукует — столько и жить осталось. Таково народное поверье, и не глупее оно всякого другого предсказания. Ошибается кукушка, как ошибаются и врачи. И ни один врач не может предсказать, когда человека задавит трамвай».

В связи с «трамвайной символикой» смерти в «Докторе Живаго», впрочем, стоит вспомнить строки Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

...В качке — будто бы
хватил вина и горя
лишку —
инстинктивно
хоронюсь трамвайной
сети.
Кто сейчас оплакал
бы мою смертишку в
трауре вот этой
безграничной смерти!

А также кроме булгаковского трамвая, приведем строки Мандельштама:

Мы с тобою поедem на А и на Б
Посмотреть, кто скорее умрет...

Роман Михаила Зенкевича «Мужицкий сфинкс» представляет смесь мемуарного и фантастического повествования. В начале 1920-х годов герой приезжает в Петроград и после встречи с Ахматовой и еще несколькими старыми дореволюционными знакомыми вдруг начинает сталкиваться с теми, кого давно уже нет в живых, — Кульбиным и Канегисером, Гумилевым и Анненским.

Едва ли не главным знаком «исторического времени» в романе Зенкевича являются плохо ходящие по городу трамваи. Вспомним, что именно «невмешательство» в стабильную работу трамвайной сети кажется Юрию Андреевичу в октябре 1917 года главным достоинством большевистского переворота; позже в результате этого переворота он

сталкивается со стоящими поездами по всей Сибири и на пути оттуда в Москву; и наконец, «неисправный вагон», в котором Юрий Андреевич едет устраиваться на работу в Боткинскую больницу, становится для него местом смерти.

Железная дорога в русской литературе со времен Некрасова и Толстого стала одним из символов смерти, и Пастернак в стихотворении «Вокзал» в книге «Близнец в тучах» отдал дань этой традиции. Гумилев в «Заблудившемся трамвае» к этому символическому значению присоединил темы конца света, страшного апокалиптического города, революции.

Отец и сын Живаго принадлежат к разным поколениям, разным эпохам. Один умирает, спрыгнув с поезда, другой — с трамвая.

Трамвай Зенкевича, как и пастернаковский трамвай, восходят прежде всего к Гумилеву.

В ожидании трамвая герой романа Зенкевича замечает таинственного странно косящего человека в оленьей дохе, дальше по ходу действия выясняется, что это не кто иной, как расстрелянный Николай Гумилев. Почти сразу после этой встречи герой заболевает тифом. Вспомним, что Евграф Живаго — раскосый, в оленьей дохе — появляется как болезненное видение именно во время тифа Юрия Андреевича.

Соблазнительно предположить, что само появления брата Юрия Живаго, очевидным образом связанного с мотивами смерти и представляющего симметрическую противоположность «Сестре моей — жизни», может перекликаться с заглавием стихотворного сборника Михаила Зенкевича, которое было прямым ответом на заглавие книги Пастернака: сборник Зенкевича, составленный через год после выхода книги Пастернака, назывался «Со смертью на брудершафт».

На следы «Разгрома» Фадеева в «Докторе Живаго» указывает в своей книге Игорь Павлович Смирнов (партизанский отряд в Сибири, перебирающийся через болота, и т.д.). Однако бесспорной цитатой из «Разгрома» представляется эпизод, когда во время атаки Юрий Живаго, вынужденный взять в руки оружие, стреляет в дерево. Точно так же ведет себя у Фадеева старичок Пика, который, как и Живаго, находится по большей части не в боевых порядках партизанского отряда, а при госпитале. В какой-то момент Пика исчезает из отряда — «Никто не пожалел о Пике». Вероятно, и об исчезновении пастернаковского доктора из отряда особенно не жалели.

Тема преодоления смерти была для Пастернака одной из центральных на протяжении всего литературного пути — от «Близнеца в тучах» до «Когда разгуляется». В «Докторе Живаго» формулируется идея

о том, что искусство рождается в ответ на опустошение, которое приносит смерть: «В ответ на опустошение, произведенное смертью... ему с непреодолимостью... хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас как никогда ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает...»

Так, смерти Рильке и Маяковского вызвали «Охранную грамоту», а смерти Цветаевой и отца послужили важными толчками к созданию «Доктора Живаго» (см. об этом подробно в работе Р.А. Jensen'a «“Нильс Люне” и “Доктор Живаго”»).

Все три романа — Зенкевича, Фадеева и Осоргина — представляют собой обсуждение способов преодоления смерти. В эпилоге «Разгрома» командир фактически истребленного отряда размышляет о том, как он наберет новых людей в новой долине и продолжит с ними дело революции — здесь смерть преодолевается политическими, социальными задачами, рядом с которыми конечность одной человеческой жизни теряет свое значение. Осоргин вписывает конец жизни старого профессора и разрушение дома в Сивцевом Вражке в бесконечную жизнь земли, вселенной, законов перелета ласточек. У Зенкевича расстрелянные или умершие участники жизни артистического Петербурга 1910-х годов продолжают жить в каком-то другом измерении подвала «Бродячая собака».

Одной из важнейших тем романа является тема отсутствия границ — границ между жизнью и смертью, между дореволюционной и послереволюционной жизнью, между стихами и прозой и т.д. Для Пастернака с 1920-х годов и до самой смерти было чрезвычайно важно осознание неделимости европейской и русской культур, литературы внутри Советского Союза и литературы эмигрантской. Его роман в 1950-х годах стал как раз одной из важных скреп европейской культуры — в зарубежных откликах Пастернак чувствовал «душевное единение века».

Прочтения

«Марбург» и избранные сборники Пастернака

На протяжении своего поэтического пути Борис Пастернак неоднократно составлял и издавал избранные сборники своих стихотворений, включая в них как вещи «старые», издававшиеся прежде в составе целостных поэтических книг, так и новые произведения, иногда прежде вообще не печатавшиеся.

Причем в 1920–1950-х годах, неоднократно составляя сборники своих стихотворений, Пастернак никогда не смотрел на издание сравнительно небольшой выборки как на досадное внешнее обстоятельство. Это отличает его, скажем, от А. Ахматовой, которая в своих сборниках 1950–1960-х годов стремилась поместить как можно больше стихотворений и болезненно переживала каждое сокращение. Нескольким друзьям на тоненькой книжечке стихотворений 1958 года она сделала надписи «Остались от козлика рожки да ножки» и т.п. Пастернак же, напротив, часто в процессе подготовки к изданию сборников значительно сокращал первоначально им самим предполагавшийся объем. Это видно и по экземплярам «Близнеца в тучах» и «Поверх барьеров» (1917), с которыми поэт работал, составляя сборник «Поверх барьеров» 1929 года¹⁵¹, и по сохранившимся наборной машинописи и верстке невышедшего сборника стихотворений 1956 года, где видно, что Пастернак исключал все новые и новые стихотворения практически при каждом обращении к работе над составлением книги.

Следует обратить внимание, что подготовка избранного сборника не была для Пастернака преградой к одновременному осуществлению и полных изданий своих стихотворений (естественно, с соблюдением их принадлежности к поэтическим книгам). Включая отдельные

¹⁵¹ То, что книга «Поверх барьеров». Стихи разных лет (М.; Л.: ГИЗ, 1929) представляет собой, по существу, избранный сборник, показано в статье М.Л. Гаспарова (см.: «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. № 49. С. 218–222). Об этом же свидетельствует и сопоставление книги 1929 года с ее вторым изданием (см.: Поверх барьеров. Стихи разных лет. 2-е изд., доп. М.; Л.: ГИХЛ, 1931). В это издание вошли и новые стихотворения, которые затем были включены в следующую книгу стихотворений «Второе рождение».

стихотворения из книг «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации» в избранные сборники 1926 и 1929 годов¹⁵², он одновременно выпускает два издания «Двух книг»¹⁵³, куда полностью входят обе названные книги лирики (за исключением никогда не перепечатавшегося автором стихотворения «Голос души», которое входило лишь в первое издание книги «Темы и вариации»).

Одновременно с подготовкой собрания «Стихотворения в одном томе»¹⁵⁴, первое издание которого вышло в 1933 году, Пастернак готовит к изданию и два избранных сборника 1933 и 1934 годов¹⁵⁵.

В тщательном («придирчивом») отборе стихотворений для избранных сборников, вероятно, сказывалось всегда свойственное Пастернаку повышенное критическое отношение к своим прежде опубликованным стихам, что, впрочем, не мешало ему вновь и вновь их перепечатывать. Очевидно, здесь действовали стремление к репрезентативности, желание в избранном сборнике продемонстрировать «биографию» своего поэтического творчества, представить своеобразный жизненный и творческий отчет. Борис Гаспаров убедительно показывает, что в генезисе пастернаковского творчества значительную роль играют «впечатления от творчества отца»¹⁵⁶ — художника Леонида Пастернака. Тут можно предположить, что избранный сборник воспринимался Пастернаком как своеобразная персональная выставка.

Состав избранных сборников Пастернака достаточно постоянен на протяжении 30 лет, отделяющих сборник 1926 года от невышедшего сборника 1956 года (сохранились типографские оттиски обеих корректур — верстки и сверки). Так, регулярно включались из цикла «Поверх барьеров» стихотворения «Петербург», «Метель», «Импровизация» и «На пароходе». Больше всего стихотворений, как правило, из книги «Сестра

¹⁵² Пастернак Б. Избранные стихи. М.: Узел, 1926; Он же. Избранные стихи. М.: Акц. изд. о-во «Огонек», 1929 (Библиотечка «Огонек». Вып. 498).

¹⁵³ Он же. Две книги. М.; Л.: ГИЗ, 1930.

¹⁵⁴ Он же. Стихотворения в одном томе. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933; Он же. Стихотворения в одном томе. Л.: ГИХЛ, 1935. Обе книги представляют практически полные собрания написанных к этому времени стихотворений, за исключением стихотворений двух первых книг лирики «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров», из них Пастернак перепечатывал после 1928 года только те, которые в переработанном виде вошли в циклы «Начальная пора» и «Поверх барьеров», в сборнике «Поверх барьеров» 1929 года.

¹⁵⁵ Он же. Избранные стихи. М.: Советская литература, 1933; Он же. Избранные стихотворения. М.: ГИХЛ, 1934.

¹⁵⁶ Гаспаров Б. Gradus ad Parnassum (Самосовершенствование, как категория творческого мира Пастернака) // «Быть знаменитым некрасиво»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992.-

моя — жизнь»: «Про эти стихи», «Сестра моя — жизнь, и сегодня в разливе...», «До всего этого была зима», «Ты в ветре, веткой пробуешь...», «Звезды летом», «Степь», «Еще более душный рассвет», «Воробьевы горы», «Гроза моментальная навек» и «Послесловье» — все эти стихотворения включались не менее чем в четыре избранных сборника, пять стихотворений входили в пять сборников, а стихотворение «Воробьевы горы» было включено в шесть избранных сборников, причем было единственным стихотворением из «Сестры моей — жизни», которое Пастернак включил в книгу 1948 года¹⁵⁷.

Сборник 1948 года, тираж которого был уничтожен, не успев дойти до книжных магазинов и библиотек, был напечатан в престижной серии «Библиотека избранных произведений советской литературы», где печатались по преимуществу книги лауреатов Сталинской премии по литературе. Сборник открывался поэмами «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», а за поэмами следовала подборка из 37 стихотворений, завершавшаяся тремя из писавшегося тогда романа «Доктор Живаго»: «Март», «Бабье лето» и «Зимняя ночь» (ранняя редакция, начинавшаяся строчкой «Мела метель по всей земле...»). Именно «Зимняя ночь» вызвала ярость А. Фадеева, потребовавшего уничтожения тиража всей книги. Фадеев писал 6 апреля 1948 года в ЦК ВКП(б) А.А. Жданову и М.А. Сулову: «Довожу до вашего сведения, что Секретариат ССП не разрешил выпустить в свет уже напечатанный сборник избранных произведений Б. Пастернака, предполагавшийся к выходу в издательстве “Советский писатель” по серии избранных произведений советской литературы.

К сожалению, сборник был напечатан не по нашей вине. При формировании серии избранных произведений советской литературы к тридцатилетию Октября секретариат допустил возможность включения в серию и сборника Б. Пастернака. Предполагалось, что в сборник войдут его социальные вещи: “1905 год”, “Лейтенант Шмидт”, стихи периода Отечественной войны и некоторые лирические стихи. Однако секретариат не проследил за формированием сборника, доверился составителям, и в сборнике преобладают формалистические стихи аполитичного характера. К тому же сборник начинается с идеологически вредного “вступления”, а кончается пошлым стихом ахматовского толка “Свеча горела”. Стихотворение это, помеченное 1946 годом и завершающее сборник, звучит в современной литературной обстановке как издевка. По этим причинам секретариат решил сборник не выпускать».

¹⁵⁷ Пастернак Б. Избранное. М.: Советский писатель, 1948.

Завершался сборник автобиографической справкой, текст которой ввиду малого числа сохранившихся экземпляров книги мы здесь приведем.

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

«Родился в Москве 29 января (старого стиля) 1890 года, сын академика живописи Леонида Осиповича Пастернака. Окончил 5-ю московскую гимназию и Московский университет по историко-филологическому факультету. К литературе пришел позднее, с первой книгой выступил 23 лет. Наибольшее влияние в жизни оказали: пример отца, удивительного рисовальщика, его близость с Л.Н. Толстым, поэзия Блока, знакомство с Маяковским.

Выпустил несколько стихотворных сборников, вышедших в промежутке между 1914 и 1947 годами под названием «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь», «Темы и вариации», «Второе рождение», «На ранних поездах», поэмы «Девятьсот пятый год» и «Спекторский», книгу рассказов «Воздушные пути», автобиографию «Охранная грамота». Много переводил, больше всего из грузинских поэтов и из Шекспира, из пьес которого перевел «Гамлета», «Ромео и Джульетту», «Антония и Клеопатру», «Отелло», «Короля Генриха Четвертого» и «Короля Лира». В настоящее время пишет роман в прозе.

Не только в стихотворении «Зимняя ночь» Фадеев мог бы усмотреть вызов существовавшим советским литературным установлениям. Биографическое послесловие (по существу, краткая автобиография, написанная от третьего лица) нарушало сразу несколько пунктов неписанных, но обязательных правил литературной жизни. Начиная от указания даты рождения только по старому стилю, Пастернак как будто полностью в этом тексте игнорирует революцию, не называя ее в числе событий, оказавших влияние на его жизнь и творчество. Поэзия Блока в конце 1940-х годов была не в большой чести в системе советской культурной иерархии, и ее никак не следовало ставить в один ряд с Маяковским. И наконец, бесспорным вызовом было упоминание запрещенной цензурой при попытке второго издания и изъятой из открытого доступа библиотек автобиографической повести «Охранная грамота».

Из книги «Темы и вариации» Пастернак всегда включал цикл «Разрыв», а более обширные подборки (в сборниках 1933 и 1956 годов) завершались стихотворением «Здесь прошелся загадки таинственный

ноготь...», которое в сборнике 1945 года¹⁵⁸ было использовано как заключительное для подборки стихотворений из «Сестры моей — жизни».

Стихотворения, включавшиеся в избранные сборники, Пастернак располагал по циклам, соответствовавшим тем книгам, из которых они извлекались, соответственно и циклы получали названия из заглавий этих книг — «Сестра моя — жизнь», «Темы и вариации», «Второе рождение» и т.д. Исключение составляют два сборника 1940-х годов¹⁵⁹. В сборнике 1945 года в цикл «Поверх барьеров» вошли стихотворения еще и из книги «Темы и вариации», а одно стихотворение из этой книги, как уже было сказано, стало последним в цикле, озаглавленном «Сестра моя — жизнь». Кроме того, в этом сборнике существенно отличается от прочих порядок расположения стихотворений внутри цикла. В остальных сборниках порядок стихотворений внутри цикла практически везде соответствовал расположению этого стихотворения внутри соответствующей книги стихов. В невышедшем сборнике 1956 года Пастернак вновь вернулся к такому принципу расположения стихотворений внутри циклов.

Важно отметить, что и постоянство выбора вполне определенного набора стихотворений, и редактирование отдельных стихотворений для каждого сборника прямо указывают на то, что избранные сборники тщательно составлялись самим Пастернаком. Этому вовсе не противоречит участие других лиц в составлении сборников, это участие возможно проследить в ряде конкретных черт того или иного сборника.

Например, известно, что в составлении сборника 1934 года принимал участие А.К. Тарасенков, написавший к книге предисловие, в подготовке невышедшего сборника 1956 года большое участие принимали Н. Банников и О. Ивинская. В 1931–1932 годах Пастернак несколько раз подчеркивал, что отбор состава сборника 1933 года производила его жена — Зинаида Николаевна. Он писал об этом в 1932 году Н. Асееву: «...Отбор производила Зина прошлой зимой. Это как если бы я его в свое время доверил Наде, у них много общего». (Речь идет о Надежде Синяковой, которой адресована большая часть любовных стихотворений

¹⁵⁸ Пастернак Б. Избранные стихи и поэмы. М.: ГИХЛ, 1945.

¹⁵⁹ Это достаточно легко понять. Именно в 1940-е годы Пастернак многократно резко критически отзывался о своем раннем творчестве. И в это же время он формулирует свое новое понимание заглавия «Поверх барьеров»: «Из названия книги оно стало названием периода или манеры, и под этим заголовком я впоследствии объединил вещи, позднее написанные, если они подходили по характеру к этой первой книге, т.е. если в них преобладали объективный тематизм и мгновенная, рисующая движение живописность».

книги «Поверх барьеров» 1917 года.) О том же Пастернак писал и самой Зинаиде Николаевне 15 мая 1931 года: «...Сообщи, если хочешь, что избранными обязан тебе, что ты это сделала, что я этим счастлив»¹⁶⁰. И вновь, спустя месяц, 26 июня, в связи с отсутствием денег: «...И вдруг вспомнил о твоём заработке, и как из чего-то важнейшего и надёжнейшего, испросил 500 рублей из денег за Избранные, за твой выбор, с чувством, что прошу их у тебя. И получу».

Стихотворение «Марбург» включалось Пастернаком во все избранные сборники, кроме сборника 1929 года. В сборнике 1926 года была помещена сокращённая и несколько изменённая версия первой редакции 1916 года, во всех остальных — разные варианты второй редакции 1928 года. «Марбург» во всех сборниках (кроме двух избранных 1940-х годов) используется Пастернаком как финальное стихотворение цикла «Поверх барьеров». Роль финала оно играет и в «Поверх барьеров» 1917 года, несмотря на то, что источником его любовного сюжета были отношения Пастернака с И. Высоцкой, а прочие любовные стихотворения книги связаны с Н. Синяковой и Ф. Збарской. То есть композиционная роль стихотворения определяется не его связью с биографическими обстоятельствами, легшими в основу стихотворной книги. Таким образом, в избранных сборниках «Марбург» оказывается в ряду стихотворений, завершающих другие избранные циклы: стихотворение «Зимняя ночь» («Не поправить дня усилиями светилен...»), завершающее цикл «Начальная пора», стихотворение «Послесловие», которое завершало выборки из «Сестры моей — жизни», и одно из двух стихотворений, завершавших подборки из книги «Темы и вариации» — «Рояль дрожащий пену с губ облизет...» или «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...». Тематически все эти стихотворения связаны с завершением, разрывом любовного романа. Как мы помним, именно в стихотворении «Марбург» впервые появляется важнейшая пастернаковская идея о наступлении «второго рождения» (творческого) после разрыва (любовного). Характерно, что для завершения подборок из «Сестры моей — жизни» Пастернак регулярно выбирает не стихотворение «Конец» (то есть «конец жизни»), а «Послесловие» (представляющее своего рода взгляд из состояния «после конца»), соответствующее, видимо, состоянию «второго рождения». Отметим, что для «Марбурга» и «Зимней ночи» одним из важнейших является мотив бессонницы, тогда как в финалах «Сестры моей — жизни» и «Тем и

¹⁶⁰ Письма Б. Пастернака жене З.Н. Нейгауз-Пастернак. М.: Дом, 1994. С. 39.

вариаций» появляется, напротив, мотив погружения в сон, из которого в избранных сборниках лирический герой символически выходит в книге «Второе рождение», посвященной одновременно и разрыву, и новой любви.

Интересно, что во всех избранных сборниках Пастернак помещает различные варианты стихотворения «Марбург» (одинаковые тексты только в избранных 1933 и 1934 годов), каждый из которых представляет несколько сокращенную версию стихотворения, из которого поэт изымает несколько строф, меняя при этом иногда некоторые строки. Описание и частичная интерпретация этих сокращений и изменений предприняты в работе О. Раевской-Хьюз¹⁶¹. Однако она учитывала лишь пять вариантов «Марбурга» — два варианта первой редакции (из книги «Поверх барьеров» 1917 года и сокращенный вариант в избранном 1926 года) и три варианта второй редакции (полный текст из «Поверх барьеров» 1929 года и две сокращенные версии 1945 и 1956 годов). Между тем существуют не пять, а восемь различных опубликованных вариантов «Марбурга» — кроме двух полных редакций, он опубликовал две сокращенные версии первой редакции и четыре — второй. Впервые сокращенный вариант первой редакции Пастернак опубликовал в коллективном сборнике «Весенний салон поэтов» в 1918 году, при этом он исключил из стихотворения строфы с 12-й по 17-ю. Следующее сокращение для избранного 1926 года было продолжением работы в том же направлении: были исключены первые семь строф, а также строфы с 13-й по 17-ю. В результате в этой версии от сюжета неудачного любовного объяснения осталась только одна строфа — 11-я, причем эта строфа единственная сохранялась неизменной во всех редакциях и вариантах стихотворения:

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

Можно отметить, что сокращения первой редакции шли по пути изъятия из произведения целых смысловых блоков, а также (как отметила О. Раевская в связи с вариантом 1926 года) оба сокращенных варианта первой редакции приближаются к новой редакции 1928 года.

¹⁶¹ Хьюз О. Стихотворение «Марбург» и тема второго рождения. Наблюдения над разными редакциями стихотворения «Марбург» // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris, 1979. P. 289–301. См. также: Erlich V. «Страсти разряды»: заметки о «Марбурге» // Ibid. P. 281–288; Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы

Первый сокращенный вариант новой редакции появился в избранных 1933 и 1934 годов. Он состоял из 13 строф: с 1-й по 4-ю, с 9-й по 12-ю и с 16-й по 20-ю. В избранном 1945 года были исключены только две строфы — 14-я и 15-я. В избранное 1948 года вошел самый короткий вариант, всего из 11 строф: 1–4, 9–12, 16, 19–20. Для избранного 1956 года Пастернак приготовил вариант из 14 строф: 1–4, 9–13, 16–20¹⁶².

Несомненно, стихотворение «Марбург» было для Пастернака очень важным произведением, если он включал его в каждый избранный сборник и при этом каждый раз дополнительно редактировал. Для этого были понятные причины — именно в Марбурге Пастернак решил, оставив философию, обратиться к литературе. Причиной этого выбора послужили те обстоятельства, которые так или иначе отразились в стихотворении, — разрыв с возлюбленной и ощущение себя «вторично родившимся». Соответственно, если в избранном сборнике Пастернак стремился представить историю своего поэтического пути, то «Марбург» был одной из точек отсчета начала этого пути. Но, вероятно, и само построение стихотворения, связанное с представлениями автора о взаимосвязи жизни, искусства, человека, поэта и природы, было ему не менее важно. В кратких версиях неизменно сохранялись важнейшие особенности композиции «Марбурга», которые мы опишем ниже.

О. Раевская и Л. Флейшман обратили внимание на принципиальное отличие композиции первой редакции от второй. Тематические линии располагаются в редакции 1928 года не в строфах, следующих последовательно друг за другом, а как будто перебивают одна другую. Скажем, объяснение с возлюбленной, целиком описанное в первой редакции в первых четырех строфах, в новой редакции помещается в 1-й, 12-й и 16-й строфах. Взгляд на Марбург глазами «вторично родившегося»¹⁶³ изображен в строфах 2–3, 8–10, 13 и 15. Заметим, что все эти строфы, кроме 8-й, сохранялись во всех сокращенных вариантах.

В редакции 1928 года четыре раза меняется способ рифмовки строф-четверостиший. Строфы 1–7 имеют рифмовку МЖМЖ, строфы 8–11 — рифмовку МДМД 12–16 — снова МЖМЖ, 17 — МДМД, и, наконец, 18–20 — ДМДМ. Таким образом, смена рифм женских на дактилические

¹⁶² Досадная ошибка была нами допущена в комментарии к стихотворению «Марбург» в 1-м томе Собрания сочинений в 5 томах (М.: Художественная литература, 1989. С. 650), где указано, что в варианте верстки сборника 1956 года отсутствует 13-я строфа, в действительности там бывшая.

¹⁶³ 18 июня 1912 года Пастернак, проводив возлюбленную в Берлин и вернувшись в Марбург, писал отцу: «Я вторично первый раз въехал в Марбург».

создает слышимое ощущение смены ритма, причем после появления нового ритма вновь возвращается прежний, и снова меняется, как будто они идут перемежая, перебивая друг друга, так же, как, то появляясь, то исчезая, чередуются разные темы стихотворения.

Такие «перескоки» с темы на тему вместе с ритмом, который меняется то в месте «перескока», то вроде бы независимо от содержания, могут имитировать сбивчивое, эмоциональное повествование. Этим можно объяснить и смену используемых в стихотворении глагольных времен. «Марбург» начинается повествованием в прошедшем времени (строфы 1–12), в следующих трех строфах (13–15) используется настоящее время (прошедшее в них появляется для описания событий, состоявшихся задолго до объяснения героя с возлюбленной, — жизнь в Марбурге Мартина Лютера, учеба там братьев Гримм, эпидемия чумы в окрестностях средневекового замка). В 16–17-й строфах речь идет о как будто бы предстоящих событиях, соответственно использовано будущее время, в 18-й строфе время настоящее и будущее и, наконец, в последних строфах (19–20) время снова настоящее.

Смена типов рифмовки и смена используемых глагольных времен сохраняются почти без изменений во всех сокращенных вариантах «Марбурга» — очевидно, Пастернаку это внутреннее членение стихотворения было достаточно важно.

Но, кроме передачи сбивчивой речи, такому построению стихотворения можно попробовать дать и иное объяснение. Напомним утверждение Б. Гаспарова¹⁶⁴, что необходимо искать следы музыкального образования Пастернака не только и не столько в упоминаемых им музыкальных терминах, произведениях и именах композиторов, сколько во внутреннем строении его произведений. В стихотворении «Марбург» мы можем постараться разглядеть как раз имитацию музыкальной формы, когда несколько тем звучат как будто одновременно, то появляясь, то исчезая и появляясь вновь. Смена ритма, создаваемая сменой типа рифмовки, задает соответствующее звучание, а перемежающиеся темы вместе со сменяющимися глагольными временами как будто повторяют этот же принцип, но уже не на «музыкальном» материале, а на словесном. Это построение, которое на бумаге имитирует принцип музыкального одновременного звучания нескольких тем, как будто иллюстрирует

¹⁶⁴ Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and his Time. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989.

описанное в стихотворении явление, когда все в городе («каждая малость») живет параллельно своей жизнью, «не ставя ни во что» человека, который внутри этих жизней ходит, страдает, влюбляется и разочаровывается. Несомненно, что именно музыка из всех видов искусств лучше всего может изобразить одновременность отдельных жизней, сплетающихся в свою очередь в некий общий «хор» (вроде того, который описывает Л.Н. Толстой во сне Пети Ростова в «Воине и мире»). Стихотворение же «Марбург», как нам представляется, своей формой стремится эту «музыкальность» мира передать стиховыми и словесными средствами.

Приложение

Марбург (редакция 1916 года)

День был резкий, и тон был резкий,
Резки были день и тон —
Ну, так извиняюсь. Были занавески
Желты. Пеньюар был тонок, как хитон.

Ласка июля плескалась в тюле,
Тюль, подымаясь, бил в потолок,
Над головой были руки и стулья,
Под головой — подушка для ног.

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

Что сделали вы? Или это по-дружески,
Вы в кружеве выюжитесь, мой друг в матинэ?
К чему же дивитесь вы, если по мужески —
мне больно, довольно, есть мера длине,
тяги, но не слишком, не рваться ж струне,
мне больно, довольно — стенает во мне
Назревшее сердце, мой друг в матинэ?

Вчера я родился. Себя я не чту
Никем, и еще непривычна мне поступь,
Сейчас, вспоминаю, стоял на мосту
И видел, что видят немногие с мосту.

Инстинкт сохранения, старик подхалим,
Шел рядом, шел следом, бок о бок, особо,
И думал: «Он стоит того, чтоб за ним
Во дни эти злые присматривать в оба».

Шагни, и еще раз, — твердил мне инстинкт
И вел меня мудро, как старый схоластик,
Чрез путаный, древний, сырой лабиринт
Нагретых деревьев, сирени и страсти.

Плитняк раскалялся. И улыцы лоб
Был смугл. И на небо глядел исподлобья
Бульжник. И ветер, как лодочник, греб
По липам. И сыпало пылью и дробью.

Лиловою медью блистала плита,
А в зарослях парковых очи хоть выколи,
И лишь насекомые к солнцу с куста
Слетают, как часики спящего тикая.

О, в день тот, как демон, глядела земля,
Грозу пожирая, из трав и кустарника,
И небо, как кровь, затворялось, спалась
О взгляд тот, тяжелый и желтый, как арника.

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

Достаточно тягостно солнце мне днем,
Что стынет, как сало в тарелке из олова,
Но ночь занимает весь дом соловьем,
И дом превращается в арфу Эолову.

По стенам испуганно мечется бой
Часов и несется оседланный маятник,
В саду — ты глядишь с побелевшей губой —
С земли отделяется каменный памятник.

Тот памятник — тополь. И каменный гость
Тот тополь: луна повсеместна и целостна,
И в комнате будут — и белая кость
Березы, и прочие окаменелости.

Повсюду портпледы разложит туман,
И в каждую комнату всунут по месяцу.
Приезжие мне предоставят чулан,
Версту коридора да черную лестницу.

По лестнице черной легко босиком
Свершить замечательнейшую экскурсию.
Лишь ужасом белым оплавится дом
Да ужасом черным — трава и настурции.

В экскурсию эту с свечою идут,
Чтоб видели очи фиалок и крокусов,
Как сомкнуты веки бредущего.
Тут Вся соль — в освещении безокого фокуса.

Чего мне бояться? Я тверже грамматики
Бессонницу знаю. И мне не брести
По голой плите босоногим лунатиком
Средь лип и берез из слоновой кости.

Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу.
Акацией пахнет, и окна распахнуты,
И страсть, как свидетель, седеет в углу.
И тополь — король. Королева — бессонница.
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.

Марбург
(редакция 1928 года)

Я вздрагивал. Я загорался и гас.

Я трясся. Я сделал сейчас предложение, —
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженной.

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

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

Но, как бы то ни было, я избегал
Их взглядов. Я не замечал их приветствий.
Я знать ничего не хотел из богатств.
Я вон вырывался, чтоб не разреветься.

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

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

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

Одних это все ослепляло. Другим —
Той тьмою казалось, что глаз хоть выколи.
Копались цыплята в кустах георгин,
Сверчки и стрекозы, как часики, тикали.

Плыла черепица, и полдень смотрел,

Не смаргивая, на кровли. А в Марбурге
Кто, громко свища, мастерил самострел,
Кто молча готовился к Троицкой ярмарке.

Желтел, облака пожирая, песок.
Предгрозье играло бровями кустарника.
И небо спекалось, упав на кусок
Кровоостанавливающей арники.

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

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность
(Как ты хороша!) — этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало. Отвергнут.

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

О нити любви! Улови, перейми.
Но как ты громаден, отбор обезьяний,
Когда под надмирными жизни дверьми,
Как равный, читаешь свое описание.

Когда-то под рыцарским этим гнездом
Чума полыхала. А нынешний жупел —
Насупленный лязг и полет поездов
Из жарко, как улы, курящихся дупел.

Нет, я не пойду туда завтра. Отказ —
Полнее прощанья. Все ясно. Мы квиты.
Да и оторвусь ли от газа, от касс?
Что будет со мною, старинные плиты?

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

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику,
Бессонницу знаю. Стрясется — спасут.
Рассудок? Но он — как луна для лунатика.
Мы в дружбе, но я не его сосуд.

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

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

«Свистки милиционеров»: реальный комментарий к одному стихотворению книги «Сестра моя — жизнь»

В послесловии к «Охранной грамоте», написанном в форме письма к Р.М. Рильке и не включенном в окончательную редакцию автобиографической повести, Пастернак характеризовал книгу стихов «Сестра моя — жизнь» как книгу о революции: «В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого».

Уже неоднократно указывалась, что февральская революция была встречена Пастернаком с необычайным воодушевлением. В стихотворении «Русская революция» поэт писал:

Как было хорошо дышать тобою в марте
И слышать на дворе, со снегом и хвоей
На солнце, поутру, вне лиц, имен и партий
Ломающее лед дыхание твое.

Весна и лето 1917 года послужили импульсом самой замечательной лирической книги Пастернака «Сестра моя — жизнь», в которой помимо «неуловимого» в ряде стихотворений с почти документальной точностью

переданы картины из жизни революционной Москвы весны 1917 года. Стихотворение «Свистки милиционеров» было впервые опубликовано в 1919 году в поэтическом сборнике «Явь», куда вошли революционные стихи Василия Каменского, Сергея Есенина, Андрея Белого, Анатолия Мариенгофа и др. В этой первой публикации стихотворение носило название «Уличная», содержало четыре дополнительных строфы и несколько более мелких разночтений — первая строка начиналась словами «Метлы бастуют». В Москве 24 мая 1917 года началась забастовка дворников, ей предшествовал 15-тысячный митинг дворников на Миусской площади, где были выдвинуты требования увеличения заработной платы, двухнедельного отпуска и пр. (см.: Московские ведомости. 21 мая), а 25 мая по всему городу прошли еще и демонстрации дворников (см.: Власть народа. 26 мая). Замена в окончательной редакции начальных слов на «Дворня бастует» также точно соответствует исторической реальности — с начала мая 1917 года в Москве по очереди начали бастовать повара и официанты ресторанов, прачки и могильщики.

Заключительные строки стихотворения описывают уже не город, а парк Сокольники, который был местом постоянных прогулок Пастернака и героини книги — Елены Виноград:

И там, где тускнеет восток
Чахоткою летнего Тиноли,
Валяется дохлый свисток,
В сокольничьем мусоре вывалян.

Картину милицейского свистка в пыли парка можно откомментировать другим газетным сообщением этих же дней. 23 мая «Власть народа» сообщила, что «в Троицын день в сокольнической роще милицией и полуротой солдат были произведены обыски во всех чайных палатках» (искали спиртное — в России продолжал действовать введенный в 1914 году сухой закон). «У находившейся в Сокольниках публики милиция требовала паспорта и документы, у кого документов не было, отправлялись в комиссариат».

Восторженная встреча московской публикой приехавшего 27 мая тогда еще военного министра Временного правительства А.Ф. Керенского описана Пастернаком в стихотворении «Весенний дождь» (первоначальное название — «Перед театром»). После митинга-концерта, устроенного в Большом театре, «министра вынесли на руках и посадили в автомобиль» (Власть народа. 28 мая). Е.А. Виноград вспоминала позже, что они были с Пастернаком в тот день на Театральной площади.

Все возрастающее настроение общественного утомления от неоправдывающихся надежд, возлагавшихся на Временное правитель-

ство, наполняет стихотворение «Распад», также впервые появившееся в сборнике «Явь». Можно предположить, что именно количество конкретных деталей, противоречившее желанию «выразить все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого», побудило Пастернака исключить «Свистки милиционеров» и «Распад» из однотомных собраний своих стихов и поэм 1935 и 1936 годов, где четыре стихотворные книги от «Сестры моей — жизни» до «Второго рождения» воспроизводились полностью.

Два стихотворения из «Сестры моей — жизни»

Сложа весла

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!
Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит — пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!
Это ведь значит — обнять небосвод,
Руки сплести вокруг Геракла громадного,
Это ведь значит — века напролет
Ночи на шелканье славок протамывать!

«Сложа весла» — стихотворение из цикла «Развлечения любимой» «Сестры моей — жизни» было подробно разобрано Н.О. Нильсоном в докладе на парижском конгрессе, посвященном Пастернаку, в 1975 году. За докладом последовало обсуждение, в ходе которого ряд ценных замечаний о содержании и форме стихотворения был высказан Е. Эткиндром, А. Синявским и др. Так, в дискуссии было указано на возможную связь упоминающейся в «Сложа весла» песни («этим ведь в песне тешатся все») с народной песней «Мы на лодочке катались...» и предложено прочесть Геракла в последней строфе («обнять небосвод, / Руки сплести вокруг Геракла громадного...») как созвездие Геракла.

Нильсон, проанализировав стихотворение в сопоставлении с текстами А. Фета и К. Бальмонта, посвященными любовным свиданиям в лодке, делает вывод о том, что Пастернак отталкивается от традиции: любовная пара в лодке описана им лишь в первой строфе, далее через

утверждение, что «это» (в смысле «любовь») может «случиться со всяким», он отношение двоих отодвигает на второй план, а описывает охваченные страстью природу, вселенную, влюбленные становятся лишь одной из частей свидетельства о силе страсти. В заключение статьи Нильсон подчеркивает, что «Сложа весла» «содержит новую концепцию любви. В ней выступают новые отношения между человеком, жизнью и вселенной». На основании этого положения попробуем предложить несколько отличное от предшествующих прочтение стихотворения.

Итак, в 1-й строфе описаны сердцебиение, уподобленное колеблющейся на воде лодке, и свисающие ветки ив, соприкасающиеся с частями лодки и человеческого тела; уподобленность лодки и человека задана до этого уже заглавием — фразеологизм «сложла руки» применен к веслам.

Дальше, после прерывающего повествовательную конструкцию обращения «о, погоди» (скорее всего к самому себе) появляются два утверждения: «Это ведь может со всяким случиться!» и «Этим ведь в песне тешатся все». Естественно, возникает вопрос: что скрывается за указательным местоимением «это»? Читатели поэмы Маяковского «Про это», написанной после пастернаковских стихов, склоняются к тому, что речь идет о любви, однако внимательный анализ стихотворения позволяет несколько сузить это чрезмерно широкое объяснение.

Прежде всего обратим внимание, что в стихотворении ни разу не идет речи ни о «ней», ни о «двоих». Кроме того, предположению о том, что в тексте присутствует описание катания в лодке (как, например, в стихотворении «Ты так играла эту роль...»), противоречит не только заглавие, но и 6–7-я строки. «Пепел сиреневый» и «Роскошь крошеной ромашки в росе» — очевидно, находятся не в воде, а на берегу. Наконец, упоминаемая «крошенная ромашка» может быть связана с Гаданием на ромашке «любит — не любит» и т.д. Все это в совокупности дает возможность предположить, что речь идет не столько о свидании, сколько об ожидании свидания, причем ожидании настолько затянувшимся, что грудь становится «сонной» (может быть, успокоение сердцебиения можно связать и с происходящей сменой типа рифмовки — на место чередования МЖМЖ приходит МДМД). Если принять, что речь идет об ожидании свидания, то и в упоминаемой песне, вероятно, можно увидеть не столько «Мы на лодочке катались», сколько «Коробейники», где герой ждет возлюбленную, а когда она приходит, с нею «торгуется», предлагая «ситец и парчу» в обмен на «губки алые». Однако пастернаковский герой предлагает, наоборот, «губы и губы» в обмен на звезды, то есть ищет не поцелуев, а контакта со звездами, стремится

«обнять небосвод», «руки сплести вокруг» созвездия Геракла.

На основании всех выдвинутых предположений возможно дать следующее прочтение стихотворения: герой на берегу рядом со стоящей лодкой ждет прихода возлюбленной, в ожидании ощипывает лепестки с ромашек. Постепенно ожидание возлюбленной теряет для него свое значение, и все его мысли и чувства устремляются к звездам, небосводу, шелканью птиц, он забывает о конкретном времени («века напролет»).

Из суевья

Коробка с красным померанцем —
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!
Я поселился здесь вторично
Из суевья.
Обоев цвет, как дуб, коричнев
И — пенье двери.
Из рук не выпускал защелки.
Ты вырывалась.
И чуб касался чудной челки,
И губы — фиалок.
О неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник
Апрелю: «Здравствуй!»
Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула.

Содержание этого стихотворения вроде бы достаточно ясно. Описывается комната («каморка») героя, куда к нему приходит возлюбленная. Он удерживает ее в комнате, когда она пытается уйти. Время действия — апрель. Приход возлюбленной пробуждает героя к жизни — «Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула».

Можно также понять, что поселяется в этой каморке герой специально для того, чтобы здесь встречаться с возлюбленной, не прибегая к унизительной необходимости снимать для этих встреч «номера». Очевидно, что в этой каморке герой жил и когда-то прежде («поселился здесь вторично») — это подтверждается реальным комментарием Е.Б. и Е.В. Пастернак.

Скорее всего описываемая встреча героя с возлюбленной не первая — «во имя прежних /И в этот раз твой...».

Однако осталось неясным, почему в заглавии, а затем и в самом стихотворении возникает слово «суеверье». Вроде бы ничего из вышесказанного не дает ключа к объяснению. Но можно обратить внимание, что в этом, казалось бы, «мажорном» весеннем любовном стихотворении присутствуют неожиданные в данном контексте слова: «гроб», «морг». С ними, если разложить на составляющие, перекликаются также и *«померанец»*, и сама *«каморка»*, коричневые, «как дуб», обои придают сходство с гробом и самой каморке (в которой также можно вычленить слог «мор»). Вся эта «мертвенная» тема может объединить «Из суеверья» с классическими балладными сюжетами («Ленора», «Людмила» и др.), где жених увозит невесту в могилу. У Пастернака «невесте», правда, кажется, удастся «оживить» жениха, хотя он пытается ее удержать в каморке, она тем самым добавляет в стихотворение еще и связь со сказочным мотивом о «мертвом царевиче», пробуждаемом (оживляемом) героиней.

Возможно, что именно на этот слой балладно-сказочных мотивов и указывает двукратное упоминание «суеверья».

«Вальс с чертовщиной» и рождественско-святочные мотивы стихов и прозы романа «Доктор Живаго»

Исследователи уже обращали внимание на значимость темы Рождества и связанных с нею образов и мотивов елки, святок, сказки, детства для пастернаковского творчества в целом и для романа «Доктор Живаго» в особенности.

В романе рождественские мотивы оказываются связаны не только с главой «Елка у Свентицких» и стихотворением «Рождественская звезда», но и со стихотворением «Зимняя ночь» и с размышлениями главного героя о Блоке. Эти связи также подробно рассмотрены в разных аспектах в работах С. Витт, П. Йенсена, П.А. Бодина.

Незадолго до начала работы над романом, в 1943 году Пастернак написал стихотворение «Вальс с чертовщиной». Интересно проследить основные нити, связывающие его с предшествующими соприкосновениями с елочно-рождественской темой и с мотивами, сопряженными с этой темой в «Докторе Живаго».

Вальс с чертовщиной

Только заслышу польку вдали,
Кажется, вижу в замочную скважину:
Лампы задули, сдвинули стулья,
Пчелками кверху порх фитили, —
Масок и ряженных движется улей.
Это за щелкой елку зажгли.
Великолепие выше сил
Туши, и сепии, и белил,
Синих, пунцовых и золотых
Львов и танцоров, львиц и франтих.
Реянье блузок, пенье дверей,
Рев карапузов, смех матерей,
Финики, книги, игры, нуга,
Иглы, ковриги, скачки, бега.
В этой зловещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге.
Этого бора вкусный цукат
К шапок разбору рвут нарасхват.
Душно от лакомств. Елка в поту
Клеем и лаком пьет темноту.
Все разметала, всем истекла,
Вся из металла и из стекла.
Искрится сало, брызжет смола
Звездами в залу и зеркала
И догорает дотла. Мгла.
Мало-помалу толпою усталой
Гости выходят из-за стола.
Шали, и боты, и башлыки.
Вечно куда-нибудь их занастаишь!
Ставни, ворота и дверь на крюки,
В верхнюю комнату форточку настежь.
Улицы зимней синий испуг.
Время пред третьими петухами.
И возникающий в форточной раме
Дух сквозняка, задувающий пламя,
Свечка за свечкой явственно вслух:
Фук. Фук. Фук. Фук.

При первой публикации в сборнике «Земной простор» 1945 года оно было озаглавлено «На Рождестве» — так же, как при первой публикации в

детском журнале «Тропинка» блоковское стихотворение 1906 года, позже печатавшееся под заглавием «Рождество» («Звонким колокол ударом...»). У Блока описано детское праздничное наряжание елки, причем в качестве «знаковых» украшений называются бусы и яблоки, напоминающие о строках соседнего «елочного» стихотворения Пастернака «Вальс со слезой»: «Яблоне — яблоки, елочке — шишки, Только не этой, эта в покое...» и о «Рождественской звезде»: «...Все яблоки, все золотые шары...».

Объясняя знаменитый пассаж из романа «Доктор Живаго», что «Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни», связанный с замыслом стихотворения «Рождественская звезда», П.А. Бодин цитировал блоковскую статью «Безвременье»:

«Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага.

Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане были большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютятся около стен. И все плясало — и дети, и догорающие огоньки свечек.

Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, Достоевский писал (в «Дневнике писателя», 1876 г.) рассказ «Мальчик у Христа на елке», когда замерзающий мальчик увидел с улицы, сквозь большое стекло елку и хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло?»¹⁶⁵

Из этого фрагмента статьи как будто протягиваются нити и ключи ко многим образам и мотивам, сопряженным с Рождеством в романе, — традиционно заведенному семейному веселью в доме Свентицких, чужой «девочке из другого круга» на этом празднике, всему «достоевскоподобному» клубку отношений Лары, ее оскорбителя Комаровского и брата Родиона, которому она пытается помочь, сжимая рукоятку револьвера. Взгляд Достоевского мальчика с улицы не может не напомнить и взгляда Юры на окно комнаты в Камергерском, как раз

¹⁶⁵ Per Arne Bodin. *Nine Poems from Doctor Zhivago: A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 6. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976.

когда он вспоминает о Блоке.

Обратим внимание, что стихотворение «Вальс с чертовщиной» также в первой же строфе задает определенную дистанцию, если не отчужденность наблюдающего от праздника вокруг елки: «вдали» и «вижу в замочную скважину». Кроме того, несомненно, что в 1940-х годах вся картина рождественской елки с ряжеными в двухэтажном особняке была картиной, всплывающей из далекого дореволюционного прошлого.

Похоже, что этот мотив отчужденности был связан и с восприятием рождественской елки самим Пастернаком. Вспоминая впечатление от елки в детстве в письме сестре — Ж.Л. Пастернак в январе 1926 года, он описывает ее почти в тех же выражениях «великолепия выше сил» и в окружении восточных сладостей, но с неизбежной долей отстраненности: «В доме тоже тишина, оттого что чистые скатерти, полы натерты, и этот редкий порядок не располагает к суете и бессмысленным движениям. Елка, орехи, пастила, жареный гусь, бестолковый вкусный ералаш, разные сорта водки и вина, ковры и портьеры. Мы, помнится, столбенели от елок, и великолепе сковывало нас в движениях, и что-то другое, связанное с мыслью о родителях, печалило».¹⁶⁶

Этот взгляд на елку из-за двери в стихотворении дополнительно подчеркивается единственным на весь текст дактилическим окончанием строчки, к которой единственной во всем тексте вообще не оказывается рифмы:

Кажется, вижу в замочную скважину...

Картина, открывающаяся через замочную скважину, в свою очередь может ассоциироваться с еще одним литературным источником, который не вспоминался в романе «Доктор Живаго» в связи с рождественскими мотивами, но в других местах текста отзывался, — пушкинским романом «Евгений Онегин». Татьяна в святочном сне в шелку смотрит на страшный праздник в хижине, куда ее приносит медведь, а за сном Татьяны в пятой главе романа следуют именины, частично повторяющие ночные видения героини. Несколько деталей в описании именин могут быть сопоставлены с текстом Пастернака. Например, «улей» масок и ряженных, появляющийся после сдвигания стульев, возможно соотнести с XXXV строфой:

Гремят отдвинутые стулья;

¹⁶⁶ Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам / Изд. подготовлено Е.Б. и Е.В. Пастернак. (Кн. 1. Stanford, 1998.) Stanford Slavic Studies. Vol. 18.

Толпа в гостиную валит:
Так пчел из лакомого улья
На ниву шумный рой летит.

А строка «Рев карапузов, смех матерей» может напомнить концовку XXIV строфы:

...Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей,
Кормилиц крик и плач детей.

Онегинские аллюзии могут объяснять появление слова «чертовщина» в окончательном заглавии стихотворения — сон Татьяны в сочетании со взглядом в «скважину» и даст мотив появления святочной нечисти, которой в самом стихотворении почти нет. Лишь конец рождественской праздничной ночи обозначает Пастернак так, как в народных поверьях обозначается финал власти нечисти, чертовщины — «время пред третьими петухами». С пением петухов кончается ночное всевластие демонов. Интересно отметить то, что Пастернак пишет не просто о петушином крике, но о «третьих петухах». Возможно, здесь появляется как раз соединенный и с мотивом отчужденности, одиночества мотив, связанный уже не с праздником, а с апостолом Петром, который в страшной ночи до того, как трижды пропоет петух, трижды отрекается от своего Учителя. Таким образом, в финале рождественской темы возникает напоминание о финале земной жизни Христа¹⁶⁷. Мотив отчужденности, несколько трансформируясь в разобщенность (разъединенность) вновь возникает к концу стихотворения, отчетливо противопоставленный всеми средствами подчеркнутому единству середины стихотворения. Напряженность парных мужских рифм 2-й, 3-й и 4-й строф уже в предпоследней строке 4-й строфы сменяется появляющимся женским окончанием «усталой». Укорачиваются предложения: в первых двух строфах всего по два предложения — самое длинное из них занимает пять строк, а в последней строке (при том, что разные издания дают разную пунктуацию) не меньше восьми. С мотивом разобщенности связан и называемый процесс запирания ставней, ворот и двери.

¹⁶⁷ Интересно, что с темой рождения вообще и рождения Христа в частности связывается тема одиночества в варькинских записях Юрия Андреевича: «Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства. На всякой рожавшей тот же отблеск одиночества, оставленности, предоставленности себе самой». Обратим внимание, что эта запись находится среди упоминаний о перечитывании «Евгения Онегина» и рассуждений доктора о «Преступлении и наказании» Достоевского.

К концу стихотворения исчезает параномастическое соединение в один ряд, казалось бы, ничем не схожих предметов: «финики, книги, игры... иглы, ковриги...». Только в первых строфах, изображающих праздничное единство, мы видим последовательные, подчеркивающие это единство внутренние рифмы: великолепии / сепии, пунцовых / танцоров, блузок / карапузов, книги / ковриги, зловещей / вещи, бора / разбору, лакомств / лаком, разметала / из металла, сало / в залу.

Эта разъединенность после праздничного всеобщего объединения вокруг елки тоже может напоминать о дальнейшем развитии этой темы в «Докторе Живаго»: елка у Свентицких заканчивается выстрелом Лары и сообщением о смерти Анны Ивановны — праздник разрушен. Ночь в «Рождественской звезде», которая была полна волшебного соединения времен и пространств, толпы людей с ангелами, осликов с дарами и пастушьих овчарок, также завершается разделением волхвов, которых одних «пустила Мария в отверстие скалы», и «несметного сброда». Прозаическая картина утра, когда «ругались со всадниками пешеходы, ревели верблюды, лягались ослы», напоминает столь же прозаическую картину усталой толпы гостей, которая после волшебного маскарада ищет «шали и боты, и башлыки».

«Гамлет»

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Первое из 25 стихотворений Юрия Живаго, составляющих

семнадцатую часть (главу) романа «Доктор Живаго». Написано в 1946 году.

Герой — одновременно представляющий себя и самим Гамлетом, и актером, исполняющим его роль на сцене («подмости»), и ощущающий себя в положении Христа в Гефсиманском саду, пытается угадать свое будущее, расслышать его (ср.: «услышать будущего зов» в стихотворении Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...»).

Молитва в Гефсиманском саду, непосредственно предшествующая аресту, допросу и казни Христа — один из самых драматических эпизодов Евангелия: Христос с учениками пришел в Гефсиманский сад и, сказав им бодрствовать и молиться, сам отошел в сторону и, обращаясь к Богу Отцу, просил, если возможно, избавить его от грядущих мучений. Грядущая мучительная судьба называется Христом «чашей», которую ему надлежит испить, и он молит о возможности «пронести мимо него эту чашу», подчеркивая при этом, что готов полностью выполнить волю Отца, если она именно такова. Возвращаясь несколько раз к тому месту, где оставались ученики, Христос обнаруживал их спящими и вновь просил бодрствовать и молиться — они же снова засыпали. Когда Христос вернулся к ним последний раз, то увидел стражников во главе с Иудой, которые пришли схватить его.

То, что герой не тождественен, а лишь сопоставляется с актером, Гамлетом и Христом, ясно из второй строки первой строфы — никакого «дверного косяка» нет ни в «Гамлете», ни, соответственно, на сцене, ни в евангельском Гефсиманском саду. Он одинок в ночи, где подобно биноклям в темном зрительном зале на него направлен свет звезд, одинок подобно Христу в Гефсиманском саду (ср.: последнее стихотворение цикла — «Гефсиманский сад»: «...Ночная даль теперь казалась краем / Уничтоженья и небытия. / Простор вселенной был необитаем, <...> И, глядя в эти черные провалы, / Пустые без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом он молил отца...») и обращается к Богу с просьбой избавить его от грядущих испытаний и несчастий. Бог при этом превращается в режиссера (сценариста) земной судьбы человека (ср.: в стихотворении «Мейерхольдам»: «...Так играл над землей молодою / Одаренный один режиссер, / Что носился, как дух, над водою / И ребро сокрушенное тер...»), однако, соглашаясь играть роль в сценарии, герой хотел бы все же уйти от наступающей уже сейчас трагической развязки («другой драмы»). Но изменить ход вещей невозможно, герою, как и Христу, суждено остаться одному в ночи со своей молитвой, окружающий мир, который мог бы повлиять благотворно на его судьбу, не способен поддержать его. Стихотворение завершает поговорка,

контрастирующая своей нарочитой простотой («общее место», «трюизм») со сложностью выстроенной системы «многослойных» образов (вдобавок эту поговорку уже употреблял в русской поэзии конца XIX века А.Н. Апухтин, считавшийся литературными современниками Пастернака поэтом «примитивным», «романсным»). Этот прием, видимо, подчеркивает вечность и общность (едва ли даже не тривиальность) трагической ситуации, в которой оказываются Христос, Гамлет, герой романа и герой стихотворения (лирическое «я»).

Герой стихотворения — лирическое «я» — может быть определен нами как сам Юрий Живаго, который в романе Пастернака был не только доктором, но и поэтом, или как поэт вообще, в роли которого представляют себя сам Пастернак или опять же герой его романа.

Можно сказать, что в сюжете стихотворения присутствуют в качестве «персонажей» как бы одновременно четыре пары — Христос и Бог Отец, Гамлет и отец, актер и режиссер, поэт и определяющий его назначение Бог (Судьба? История?). Отметим, что и в разговоре о «назначении поэта» здесь также присутствует некоторая двойственность — поэт Пастернак / поэт Живаго (задачей которого и оказывается прежде всего «прожить жизнь»).

Принимая лирическое «я» стихотворения именно за поэта, мы можем увидеть здесь и разговор о двух отношениях к поэзии (и шире — к искусству) как к игре и как к судьбе, (когда начинается «другая драма») (ср.: «...Старость — это Рим, который / Взамен турусов и колес / Не читки требует с актера, / А полной гибели всерьез...») и дальше — «И здесь кончается искусство, и дышат почва и судьба»). Поэт здесь оказывается противопоставлен «аудитории» читателей (слушателей), как актер — зрительному залу, как одинокий человек — звездной ночи и как Христос — не понимающим драматизма момента спящим ученикам в Гефсиманском саду.

Следует также вспомнить, что мотив поэта — актера на сцене один из важных в творчестве самого Пастернака, начиная с раннего стихотворения «Хор» (1913) до стихотворения «О, знал бы я, что так бывает...» (1931). Этот мотив соотносится с находившимися в начале века в центре споров о назначении искусства вопросом о происхождении поэтического творчества из древнегреческих обрядов в честь бога плодородия Диониса (первый заговорил об этом немецкий философ Ф. Ницше в статье «Происхождение трагедии», в России об этом писали поэт Вячеслав Иванов, композитор Александр Скрябин и др.) и основанными на этой теории представлениями, что «всенародное», или «хоровое» искусство, где актер не будет противопоставлен зрительному

залу, поэт — толпе и т.д., может быть создано за счет возвращения к исходной обрядовой форме искусства. В контексте сопоставления Гамлета и (или) актера с Христом следует, вероятно, вспомнить, что казни первых христиан в Риме также были театрализованы, то есть едва ли не первые последователи Христа на крестном пути подвергались «театральной» казни (ср.: об этом же у поэта начала XX века Михаила Кузмина: «Озверелые затеи / Театральнейшего мира / Помогли гонимой вере / Рай свести на землю вниз...») («Колизей», 1921)).

Еще одним возможным подтекстом «Гамлета» может быть и «На дне» Горького — именно там Актер, в свое время игравший роль могильщика в шекспировской драме, прислоняется к дверному косяку, чего нет ни у Шекспира, ни в Евангелии.

Один из главных мотивов стихотворения — тема превращения искусства в жизнь (актер или поэт становится подобным Христу) и жизни в искусство (Христос становится актером). Впервые это отметил шведский ученый П.А. Бодин¹⁶⁸.

«Гамлет» Пастернака и «Гамлет» Шекспира

Пастернак предлагает, кроме всего прочего, и поэтический вариант своей интерпретации «Гамлета» — одной из самых знаменитых драм В. Шекспира. Традиционно главное содержание шекспировской трагедии усматривали в размышлении Гамлета над жестокостью и безнравственностью окружающего его мира, существование в котором для него настолько неприемлемо, что он задается вопросом «быть или не быть!». Собственно, к рефлексии и размышлениям сводятся все действия Гамлета, на протяжении всей пьесы он фактически пассивен. Пастернак с конца 1930-х годов занимался переводами Шекспира, первым перевел как раз «Гамлета». Позиция датского принца могла быть в эти годы интересна для поэта и ввиду той общественно-политической обстановки, которая окружала его самого. Определенным итогом размышлений Пастернака-переводчика над творчеством английского драматурга стали его «Замечания к переводам из Шекспира», написанные в 1946 году (то есть одновременно с разбираемым стихотворением). В них поведение Гамлета характеризуется как результат сознательного отречения от собственной воли (и при этом это отречение сравнивается с молитвой Христа в Гефсиманском саду), а не как следствие бесхарактерности. Гамлет, по Пастернаку, оказывается нравственным судьей своей эпохи

¹⁶⁸ Bodin P.A. Op. cit. P. 20–32.

(роль, которую так или иначе примеривал Пастернак и на себя, когда писал роман «Доктор Живаго» — роман об исторической и духовной судьбе поколения, к которому принадлежал сам автор): «С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”. “Гамлет” не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, несущественно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения».

Практически все эти слова о «самоотречении» и «долге», о суде над собственным временем и служении грядущим эпохам можно сказать о герое пастернаковского романа. Таким образом, обнаруживается, что представления о Гамлете становятся и ключом к созданию и пониманию образа Юрия Живаго.

«Гамлет» и роман «Доктор Живаго»

Стихи из романа, в том числе «Гамлет», составляют последнюю главу «Доктора Живаго» и должны в контексте романа восприниматься читателем как сохранившиеся после смерти стихи главного героя. Соответственно «лирический герой» этих стихотворений должен сопоставляться в большей степени с героем романа, чем с автором — Борисом Пастернаком.

Воспринимая героя стихотворения как самого Юрия Живаго, размышляющего о своей судьбе, сопоставляя ее с судьбами Гамлета и Христа, мы, естественно, актуализируем жизнеописательный аспект романа — роман как «житие», герой же жития — святой, естественно, подобен Христу (эта уподобленность Христу святых, призванных повторять в своей жизни путь Христа, подчеркивается на языковом уровне словом «преподобный», то есть «подобный Христу»). Судьба как нечто, что не выбирается, но исполняется по не зависящему от воли человека сценарию, соответствует едва ли не главной идее романа — о благодатности непротivления ходу вещей: противопоставляемый Юрию Живаго Антипов / Стрельников пытается ломать историю и судьбу и погибает, Живаго же, хотя бы стихами, возникающими в качестве главы книги после физической смерти их автора, обрел бессмертие. Стихотворение «Гамлет» прямо названо в прозаической части романа, и

это его упоминание позволяет добавить к содержанию еще один аспект — одиночество актера на сцене и человека в ночи оказывается сопоставленным еще и с одиночеством человека (поэта / актера) в большом городе: «“...Постоянно, день за днем шумящая за стеною улица так же тесно связана с современною душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом. Беспреданно шевелящийся и рокочущий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе”».

В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение “Гамлет” относилось к этому разряду?» (часть 15, гл. 11).

«Гамлет» и Александр Блок

Когда Пастернак только еще начинал работать над романом «Доктор Живаго», он так формулировал свой замысел: «Я сейчас пишу роман в прозе о человеке, который составляет некоторую равнодействующую между Блоком и мной (и Маяковским и Есениным, может быть). Он умрет в 1929 году. От него останется книга стихов, составляющая одну из глав второй части» (*письмо З.Ф. Руоффа, 16 марта 1947 года*). И снова через год о том же: «Герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь к этому человеку» (*письмо М.П. Громову, 6 апреля 1948 года*). Таким образом, стихи из романа, в том числе и «Гамлет», должны были, очевидно, восприниматься Пастернаком как стихи отчасти свои, отчасти блоковские, отчасти есенинские и маяковские. Тема же Гамлета была чрезвычайно существенна в лирике Блока: в 1899 и 1901 годах он написал стихи под одним и тем же названием «Песня Офелии», к Офелии обращено и его стихотворение 1898 года «Есть в дикой роще, у оврага...». С домашним спектаклем, где он сам играл Гамлета, а его будущая жена Л.Д. Менделеева — Офелию, очевидно, связано стихотворение «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...»:

...Но ты, Офелия, смотрела на Гамлета
Без счастья, без любви, богиня красоты,
А розы сыпались на бедного поэта...

Наконец, в 1914 году появляется стихотворение:

Я Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,

И в сердце — первая любовь
Жива к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в чужом краю
Клинком отравленным заколот.

Мы можем сказать, что Гамлет для Блока был одним из важнейших героев, с которыми он так или иначе сопоставлял свою собственную судьбу. Сохранились и прозаические его заметки о «Гамлете». В 1925 году была опубликована юношеская анкета Блока, где он на вопрос «Чем я хотел бы быть?» ответил: «Артистом императорских театров», на вопрос «Каким образом я желал бы умереть?» — «На сцене и от разрыва сердца», в качестве любимого западноевропейского писателя им назван Шекспир, а первым среди любимых литературных героев — Гамлет. Пастернаку почти наверняка были известны эти ответы, подкрепляющие связь Блока с героем его стихотворения. Кроме того, в 1946 году Пастернак работал над статьей о Блоке, где как раз писал о его «гамлетизме», вызванном положением поэта в драматической исторической обстановке¹⁶⁹ (эта же обстановка окружает и героя пастернаковского романа).

«Гамлет» и традиции русской поэзии

В заметке о «Гамлете» Пастернак подчеркивает значение ритма для содержания драмы: «Ритм Шекспира — первооснова его поэзии. Размер подсказал Шекспиру часть его мыслей, слова его изречений. Ритм лежит в основании шекспировских текстов, а не завершительно обрамляет их <,,> Явственнее всего этот ритм в “Гамлете”...»

Это пастернаковское замечание о тексте Шекспира особенно интересно в связи с тем, что по замечанию американского стиховеда Кирилла

¹⁶⁹ «В начале направленный гамлетизм душевно, идейно в мировоззрении сужается, уточняется с созревaniem самой жизни поэта и тут встречается с превращениями, происходящими в обществе накануне революции 1905 г. Творчески этот дифференцирующийся гамлетизм ведет к драматизации всего блоковского реалистического письма (всегда события, таинственность, французское *passé historique*): “Старуха гадала у входа”. Опять-таки угадка и находка образа мысли в эпоху преимущественно историческую, избилующую народными движениями, уличными происшествiями, не бытовую, но событийную» (К характеристике Блока // Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 703).

Тарановского¹⁷⁰, ритмическая форма нашего стихотворения — пяти-
стопный хорей с рифмой ЖМЖМ — связывает его с традицией русской
медитативной лирики, восходящей к лермонтовскому «Выхожу один я на
дорогу...», за которым последовали Тютчев — «Вот иду я вдоль большой
дороги...» и Блок — «Выхожу я в путь, открытый взорам...» («Осенняя
воля», 1905). Незадолго до Пастернака к этой традиции обратился
Исаковский в своей знаменитой «Катюше». Ритмическое сходство с
Лермонтовым позволяет в *биноклях на оси* увидеть свет звезд, а также
связать размышления лирического героя о судьбе и смерти еще и с
«Фаталистом», где Печорин также размышляет, глядя на звезды. Но не
менее продуктивным для понимания содержательной связи гамлетов-
ского ритма с поэзией предшественников Пастернака нам представляется
сопоставление с ранним лермонтовским стихотворением 1832 года, также
написанным пятистопным хореем «К*» («Мы случайно сведены
судьбою...») 1832 года — «...Я рожден, чтоб целый мир был зритель /
Торжества иль гибели моей...» Здесь уже основная тема «Гамлета» —
театральная гибель на сцене связывается помимо Блока еще и с сугубо
романтическим манифестом о назначении поэта.

¹⁷⁰ Taranovski K. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 287–322.

УДК 82.09(04)
ББК 83.39(2Рос-Рус)
П50

Поливанов, К. М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения [Текст] / К. М. Поливанов; Гос. ун-т — Высшая школа экономики. — М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. — 1000 экз. — ISBN 5-7598-0361-1 (в пер.).

В сборник включены работы, посвященные биографии и творчеству Бориса Пастернака, исследованию связей его творчества с эпохой, современниками, предшественниками. Читателям предлагаются интерпретации стихотворений, малоизвестные факты биографии, рассматривается отражение в литературных произведениях отношений Пастернака и Цветаевой, Маяковского, Ахматовой и Мандельштама. Все работы основаны на принципе пристального чтения произведений Пастернака на фоне его биографии, творчества, современной и предшествующей поэзии.

Для филологов и историков русской культуры, а также для всех интересующихся русской литературой XX века.

УДК 82.09(04)
ББК 83.39(2Рос-Рус)

Научное издание
Поливанов Константин Михайлович

Пастернак и современники
Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения

Зав. редакцией *О.А. Шестопалова*
Редактор *А.М. Петров*
Художественный редактор *А.М. Павлов*
Корректор *Е.Е. Андреева*
Компьютерная верстка: *О.А. Быстрова*
[OCR by Palek](#)

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.
Подписано в печать 07.08.2006 г. Формат 60x84 Бумага офсетная.
Гарнитура Antiqua. Печать офсетная. Уел. печ. л. 15,81. Уч.-изд. л. 14,07.
Тираж 1000 экз. Заказ № 568. Изд. № 550

ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3. Тел./факс: (495) 772-95-71

Издательство ООО «МАКС Пресс».
105066, г. Москва, Елоховский пр., д. 3. стр. 2.
Тел. 939-38-90, 939-38-91. Тел./факс 939-38-91.

В оформлении обложки использованы фотографии В. Авдеева, Л. Горнунга, И. Пальмина

ISBN 5-7598-0361-1

© Поливанов К.М., 2006
© Оформление.
Издательский дом ГУ ВШЭ, 2006