

## Поэтическая проза Бориса Пастернака

---

**Ч**итая прозу Б. Л. Пастернака, мы узнаем его стихи. «Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари». <sup>1</sup> Иногда в прозе Пастернак прямо говорит стихами: «В силках снастей скучал плененный воздух». Это о прошлом Венеции (с. 249).

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

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

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

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Охранная грамота. — В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 194. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

несши его перилами, панорамой города, пропастями и сигнальными рефлекторами набережных (...)

— Синьора, — театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, — синьора, — глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, — провели ли вы уже ту черту?.. Что за мука!..» (с. 29—30).

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

«Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее...» (с. 35).

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

Гул затих. Я вышел на подмости.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске,  
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.  
Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый  
И играть согласен эту роль.  
Но сейчас идет другая драма,  
И на этот раз меня уволь.

О соотношении стихотворного романа «Спекторский» (1924—1930) и «Повести» (1934) сам Б. Пастернак писал: «Между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой (имеется в виду «Повесть». — Д. Л.) разноречья не будет: это — одна жизнь» (с. 136).

Почему так? Разве не лежит пропасть между прозой и поэзией? У Пастернака этой пропасти нет. Он объединял поэзию и прозу как единое искусство слова. В заметке 1919 года «Несколько положений» Пастернак писал: «Неотделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид (речь идет о прозе. — Д. Л.), что нашла его среди современности. Начала эти

(поэзия и проза. — Д. Л.) не существуют отдельно» (с. 112). Поэтому он едино и поэтично характеризует Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого. Будничная «сор жизни», как и живую разговорную речь, Пастернак воспринимал поэтически. Поэзия началась в прозе. Поэтому, по свидетельству его сына Е. Б. Пастернака, поэт Пастернак восхищался живой разговорной речью письма Ксении Годуновой как прямым предвестием поэтического языка Пушкина, легшего в основание русской литературы. На Первом съезде писателей Б. Пастернак говорил: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрившись испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия». Обратите внимание на это последнее утверждение. Оно особенно важно. Оно говорит о том, что поэзия требует наиболее ясного, отчетливого отпечатка жизни во всей ее прозаической «первородной напряженности». И проза и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то и в другое входит действительность: действительность, правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существе пастернаковской художественности.

Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделенное искусство. И на мир он смотрит не только глазами поэта или прозаика, но и музыканта, и художника. Не случайно он сын знаменитого художника и европейски известной пианистки. В письме к М. А. Фроману от 17 июня 1927 года Б. Пастернак пишет: «...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общежитии оно для меня от рождения слилось с обиходом. Как размноженное явление оно для меня не выделено из обиходности цеховым помостом, не взято в именные кавычки, как для боль-

шинства. Размежевывающей строгой нотой сопровождается у меня только моя собственная работа».<sup>1</sup>

Музыкальной композиции Пастернак учился и даже получил признание у Скрябина. Остались три законченных его произведения, из которых одно издано в 1979 году.<sup>2</sup>

Но кроме искусств Пастернак много занимался философией. Философию Скрябин считал необходимой основой творчества. Пастернак слушал лекции по философии в Московском университете, в частности у Г. Г. Шпета, который первым из представителей феноменологического направления обратился к истории и к философии языка. Историческую науку Г. Шпет воспринимал как «чтение слова» и придавал огромное значение истолкованию документов, или герменевтике.<sup>3</sup> При этом — что особенно важно для понимания творчества Б. Пастернака — он превыше всего ставил действительность. В неопубликованной работе «Герменевтика и ее проблемы», хранящейся в архиве Г. Шпета, он писал: «Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешать эту загадку через осмысление действительности, через усмотрение разума в самой действительности, реализованного и воплощенного». В дальнейшем мы увидим, насколько это положение важно для уяснения поэтики творчества Пастернака.

Стремление прикоснуться к основам европейской философии побудило Пастернака поехать на два месяца в центр тогдашней философской мысли — Марбург, где тогда преподавали Г. Коген, П. Наторп и Н. Гартман. В «Охранной грамоте» (ч. I; 9) Пастернак выделяет реалистический подход марбургской школы и говорит о ней как о теоретической философии интеллекта, основанной на знании и критическом чтении источников. Несмотря на положительное отношение к нему профессоров (и в частности Когена), Пастернак оставил философию, главным образом не выдержав воздержания от искусства и осудив академическое, нетворческое безучастие подражателей и учеников Когена, о чем он писал в письме к А. А. Штиху от 19 июля 1912 года: «Что меня гонит сейчас? Порядок вещей? Понимаешь ли ты меня? Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм

<sup>1</sup> Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 103.

<sup>2</sup> Соната для фортепьяно. М., «Советский композитор», 1979.

<sup>3</sup> См.: Шпет Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.

грозы также привлекателен им. Можно ли говорить о таких вещах на трех строчках? Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном (страдателъном залогe. — Д. Л.). Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма».<sup>1</sup>

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

Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии. Пастернак пишет: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» (с. 231). И еще об искусстве в том же роде: «Будучи запримечена, природа расступается послушным простором повести, и в этом состоянии ее, как сонную, тихо вносят на полотно» (с. 250). «Я узнал далее, — пишет Пастернак, — какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения... Надо видеть Веронезе и Тициана, чтобы понять, что такое искусство» (с. 250).

В какие отношения вступает действительность с художником, требуя от него собственного отображения? Вот как отвечает на этот вопрос Пастернак: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» (с. 229).

Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия, самая праздничная, самая бо-

<sup>1</sup> Текст этого письма, как и других цитируемых далее писем из архива Б. Л. Пастернака, любезно предоставлен мне его сыном Е. Б. Пастернаком.

гатая неожиданностями, самая торжественная, слагается из обыденностей, но в их необыденном положении — в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта. «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии», — пишет Пастернак (с. 203).

Окружающее всегда активно, во всех его формах, фактах и проявлениях. Когда автора постигает горе, он пишет: «Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить» (с. 226). А далее: «Я должен был где-то в будущем отработать утру его доверие» (там же). Это в описании постепенного исцеления автора от обрушившегося на него несчастья. Все приходит извне: даже доброта природы, исцеление.

Вторжение во внутренний мир всегда внезапно, всегда победительно и производит решительные изменения. Поэтому так часты и в поэзии, и в прозе выражения и слова вроде следующих: «с разбега», «опрометью», «во всю мочь», «неслыханный», «напролет» или «поверх»...

И, как Маяковский, Пастернак говорит об искусстве как о пощечине равнодушию: «...равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству» (с. 251).

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

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

Факты из действительности вторгаются в земной мир поэта как метеориты, так же внезапно и «случайно», вспыхивают и сгорают, но этот момент вспышки надо успеть запечатлеть стихами, прозой — чем угодно. Его надо запечатлеть, ибо он прекрасен и мгновенен. Поэт торопится, ему некогда, ибо он запечатлевает мир в движении, в его вторжениях. Сравнение Пастернаком поэзии с губкой, впитывающей окружающий мир, следует расширить — губка слишком мала. Нет, поэт — это околоземная атмосфера, окружающая огромный внутренний мир поэта, в нее-то тысячами и вторгаются метеориты фактов и, вторгаясь, преображаются, вспыхивают.

Говоря о вторгающейся в поэтическое сознание Пастернака действительности, мы должны представить себе — что такое действительность Пастернака. Это не только природа, но и само искусство, — искусство, вышедшее из веков. Оно становится активным фактом, также входящим в поэзию извне. «Италия кристаллизовала для меня, — пишет Пастернак, — то, чем мы бессознательно дышим с колыбели. Ее живопись сама доделала для меня то, что я должен был по ее поводу додумать, и пока я днями переходил из собрания в собрание, она выбросила к моим ногам готовое, до конца выварившееся в краске наблюдение» (с. 251—252).

Действительность — это и история. «Имена городов, — пишет Пастернак про места, через которые он ехал поездом по Германии, — становились все громче. Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь. Я находил названия этих откатывающихся волчков на карте» (с. 213). И еще: «Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал. Лязгая знакомыми именами, как голой сталью, путешествие вынимало их одно за другим из читанных описаний, точно из пыльных ножен, изготовленных историками» (там же).

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

И традиция культуры для него жива, движется, летит в пространстве, постоянно влетает в его поэзию ци-

татами и образами предшествующей поэзии. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить» (с. 194). Традиция и привязанность к ней — это любовь к людям, далеким и близким, уже умершим и живущим с ним рядом (как, например, Маяковский, которого он так любил). «Отчего же, — спрашивает Пастернак, — большинство ушло (от традиции. — Д. Л.) в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети» (там же). А Пастернак остался ребенком до конца. Он сохранил свежесть впечатлений — от мира, от прошлого, от той традиции, в которой важен не шаблон, а необычное и индивидуальное.

И вместе с тем он требует знать цветы по Линнею, через ботанику. Всегда активная природа рвется к словам, к имени, к названиям, «точно из глухоты к славе».<sup>1</sup> Человек, вооруженный словом, — сознание природы. Действительность открывается через обращение к науке. «Культура в объятия первого желающего не падает» (с. 259).

Как часто проносится в поэзии Пастернака (особенно, может быть, именно в прозе) образ поезда, навстречу которому летит природа, история, станции, вокзалы, перроны: «...в тот же миг поезд проносится мимо, судорожно бросаясь вверх, вниз и во все стороны сразу. Снопы его барабанного света попадали в хозяйские кастрюли» (с. 216—217). Это поезд проносится мимо кухни немецкой хозяйки, в квартире которой живет Пастернак. Но чаще всего сам Пастернак в поезде проносится мимо мира, истории, стран, городов, перронов, дебаркадеров, грачей, придорожной пыли: «...под крыши перронов вкатывались спящие города» (с. 210).

Внезапно, неожиданно появляются образы, метафоры, сравнения. Отсюда его торопливый лаконизм: «жар-

---

<sup>1</sup> О сочетании в поэте ребенка и ученого Пастернак пишет так: «...как... десятилетку (ребенку десяти лет. — Д. Л.) открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам («зрачкам» цветов. — Д. Л.), безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе» (с. 192—193).

ко цвели яблоны», «выжидательно чирикали птицы» («Охранная грамота»), «итальянская ругань, страстная, фанатическая, как молитвословие» («Апеллесова черта»), там же описание заката: «пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу», «пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений».

Отсюда же его поразительные суждения и определения, похожие на афоризмы, но крепко вплетенные в содержание того, о чем он говорит, — про метаморфозы XIX века он говорит: «...века, пустынного, как зевок людоеда» (с. 216). Разве это не метко? Ведь за девятнадцатым веком последовал двадцатый... «Венеция — город, обитаемый зданьями» (с. 248). И далее: «Пустых мест в пустых дворцах не осталось — все занято красотой» (там же). Ведь так сказать можно было только о Венеции. «Пустые дворцы» — пустые от их былых обитателей, но «занятые красотой». И афоризмы эти крепко впаяны в текст. Картина Венеции в «Охранной грамоте» точно принадлежит Кандинскому: и тот, и другой открыли в Венеции черный цвет ее воды. Один перенес его в свои абстракции, другой — в густо насыщенную образами прозу. Вот он говорит о венецианских каналах, где полощется «маслянисто-черная вода»: «В высоте поперек черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело небо, и все куда-то уходило» (с. 245). Или как необыкновенно сказано у Пастернака о Библии, когда он знакомится с картинами итальянских художников на библейские сюжеты: «Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества» (с. 252). И в свете сказанного Пастернаком можно понять, что искусство во все века человечества вписывает в эту тетрадь каждый раз новое, свое понимание библейских тем. Как это верно! А разве не верно такое необыкновенное суждение Пастернака: «Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привькают, они становятся основаниями хорошего тона» (с. 249). Это суждение, равно верное для всех веков, сказано по самому конкретному поводу: увиденной им «львиной щели», куда венецианское правительство сбрасывало не угодных ему лиц. Сравните и то, что он пишет далее: «...мало-помалу стало признаком невоспитанности упоминание о лицах, загадочно провалившихся в прекрасно изваянную щель, в тех случаях, когда сама власть не выражала по этому поводу огорчения»

(там же). Или вот что он говорит о властном духовнике Елизаветы Венгерской: «тиран, то есть человек без воображения» (с. 217). Или опять-таки о взаимоотношениях их обоих, когда Елизавете пришлось уступить духовнику: «Так приходится иногда природе отступать от своих законов, когда убежденный изувер чересчур настаивает на исполнении своих» (там же).

Художественные открытия Пастернака разнообразны до чрезвычайности. Вот что он пишет о колокольном звоне мелкого колокола: «...юродствовал, трясась в лихорадке, тоненький сельский набат» (с. 194). И вот тут же, в той же «Охранной грамоте», через две-три страницы о звоне больших колоколов в Великий пост: «Сонной дорогой в туман погружались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди» (с. 195).

Графика этих образов по своей остроте и тонкости напоминает графику метеоритного дождя: стальной иглой до яркой меди прочерчен рисунком черный лаковый фон.

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

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

Бывают драгоценные камни в «рубашке» — коктебельский сердолик, например. «Рубашка» эта — чуждая камню простая порода, стягивающая или облепляющая драгоценность. Таких простых неудач у Пастернака немало. Вот несколько фраз, вкрапленных в великолепное описание московской весны: «Там, отдуваясь, топтались облака, и, расталкивая их толпу, висел поперек неба сплывшийся дым несметных печей. Там линиями, точно вдоль набережных, окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома. Там утлую невзрачность прозябанья перебирали тихими гитарными щипками пьянства, и, сваясь за бутылкой вкрутую, покрасневшиеся степенницы выходили с качающимися мужьями под ночной прибой извозчиков, точно из гогочущей горячки шашк в березо-

вую прохладу предбанника» (с. 203—204). Не хочется продолжать и приумножать примеры — количество таких нарочитостей не следует преувеличивать, даже если их и найти несколько на одной странице.

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

В родстве со всем, что есть, уверясь  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

В ранней прозе Пастернака господствует до времени праздничная сложность, перерабатывающая обыденность. Простота эта «всего нужнее людям»,

Но сложное, понятней им.

Почему сложное «понятней»? Потому, что жизнь сложна, если в нее поэтически вникнуть. Сложное интенсивнее пробуждает духовное начало, заставляет всматриваться, вслушиваться, вдумываться. Сложное будит сознание, будит понимание.

Не спите днем...

В письме к отцу в Берлин от 25 декабря 1934 года Пастернак пишет о вторичной простоте своего творчества последних лет: «А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но, по счастью, я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта — пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. Я бы мог сказать то же самое по-другому». Характерна эта последовательность, которую намечает себе Пастернак в переменах к простоте: сперва — проза, потом — поэзия.

Простота идет от прозы, как от прозы идет и поэзия. Но одновременно в поэзии наметки прозы. В «Замеча-

ниях к переводам из Шекспира» Пастернак пишет: «Стихи были быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе» (с. 395). Опять мы констатируем: поэзия и проза в творчестве Пастернака едины. Они идут одним галсом. Но в какой-то момент своего относительно позднего творчества он им командует: «Поворот „Все вдруг!“». Поворот к конечной простоте.

Пастернак всегда сознательно культивировал в себе свежесть и непредвзятость взгляда, впечатлительность и верность воспоминаниям детства. Пастернак воспринимал мир с какой-то особой детскостью, которую в нем отмечала Анна Ахматова в своих разговорах о нем с пишущим эти строки. И эту свою детскую, праздничную отзывчивость на все вторжения действительности неоднократно отмечал в себе сам Борис Леонидович. Он писал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» (с. 110), и еще: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики».<sup>1</sup> Но и к концу своего творчества он уже более отчетливо формулировал свое стремление не только к простоте и непосредственности восприятия, но и к простоте выражения. Говоря о Маяковском, Асееве и себе на вечере в университете в 1944 году, Пастернак заявлял: «Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собою лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом».

Проза Пастернака важна для понимания его поэзии, как и наоборот. Поэзия его устремлялась к прозе, а проза к поэзии. Надо было сгладить различия между поэзией и прозой, чтобы поэзия явила собой что-то новое, незнакомое и сразу берущее внимание читателя в свои теплые руки. Что же касается до прозы, то тяготением

<sup>1</sup> Наши современные писатели о классиках. — На литературном посту, 1927, № 5-6, с. 62.

ее к поэзии отмечена проза всех почти писателей начала XX века. Б. Л. Пастернак говорил о поэзии на Первом съезде советских писателей: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или умудрится испортить. Но, как бы то ни было, именно это, т. е. чистая проза в ее первоизданной напряженности, и есть поэзия».<sup>1</sup>

Борьба Пастернака за «неслыханную простоту» поэтического языка была борьбой не за его понятность, а за его первозданность, первородность — отсутствие поэтической вторичности, традиционности, поэтической шаблонности. Пастернак стремился создавать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Никакого деления слов и образов на поэтические и обыденные с точки зрения Б. Пастернака не должно быть. Обыденность вводилась в царство поэзии с помощью точности, неожиданности и... близости к прозе.

Детские встречи с Львом Толстым не остались бесследными. Разлагающий все на простые элементы анализ, свойственный художественному мышлению Л. Н. Толстого, властно вошел в поэзию Пастернака и сделал ее подчас предельно прозаической, лишенной всякого поэтического пафоса. Вот, например, описание в «Спекторском» прихода героя в незнакомое семейство Больцева:

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

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

*и т. д.*

В канун десятилетия Октября появились поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». В обеих поэмах Б. Л. Пастернак стремился возможно точнее воспроизводить факты и писать о них в стиле га-

<sup>1</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 549.

зетной хроники, т. е. предельно простой и газетно-деловой прозой:

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

(«Девятьсот пятый год»)

Пожалуй, так прозаически Пастернак прозу не писал. «Имевшей наступить» — это ли не квинтэссенция языка казенных реляций! Но язык казенных реляций именно здесь и уместен: речь идет о готовящейся страшной казни, а как это передать страшнее, чем равнодушным языком!

Это тяготение поэзии к прозе вело Б. Л. Пастернака к романному жанру в стихах («Спекторский», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт»), а прозу сближало с лирикой («Охранная грамота», «Детство Люверс» и т. д.).

Прозу Пастернака надо читать как поэзию. Пожалуй, это своего рода подстрочник: подстрочник — перевод стихотворного текста в прозу. Когда читаешь прозу Пастернака, начинаешь понимать его стихи, их перенасыщенность чувством. Это как бы отпечаток монеты в гипсе: гипс — сознание Пастернака, монета — окружающий мир. Монета твердая, тяжелая, весомая. Отпечаток совсем невесомый, ибо дело не в гипсе, а в том, что отпечаталось и куда-то ушло. Есть ли, нет ли монеты — ее отпечаток живет в душе автора и поражает своею точностью и невесомостью. Пожалуй, самая характерная проза Пастернака — «Детство Люверс». Ибо детство — возраст, когда душа, еще не сложившаяся, мягкая, с необыкновенной точностью принимает в себя окружающий мир, со всеми его мельчайшими зубринками, острыми краями, царапинами, даже — попавшими между монетой и гипсом пылинками.

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

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

Лирика Пастернака тоскует по эпосу, как она тоскует по широко понятой действительности. Поэзия Пастернака тоскует по прозе, по прозаизмам, по обыденности. Пастернак пишет, что «эпос впушен временем».<sup>1</sup> Он сам стремится быть всегда открытым времени. Он ищет возможности в лирике перейти к эпосу, в поэзии перейти к прозе. Но эпос его остается лиричен, а проза — поэзией. Это бунт против всего косного и неподвижного. Это восстание против устоявшихся жанров и разграничений. И поэтому Пастернак — сын своего времени, времени трех революций, когда рушились не только старое государство и старый общественный строй, но все перегородки и когда все пришло в движение. Пастернака нельзя понять вне его времени, вне революций и войн. «Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими», — пишет Пастернак в письме к отцу от 25 декабря 1934 года.

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

Несется, грозный, напролом,  
Сквозь неистекший в девятнадцатый...

Революционной становится сама природа: «В это знаменитое лето 1917 г. — пишет он, — в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным» (архив Н. В. Банникова).

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

<sup>1</sup> Писатели о себе. — На литературном посту, 1927, № 4, с. 74.

Возражая существу поэзии Хлебникова, Пастернак писал: «Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» (с. 267—268).

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

Видимые и невидимые нити протягивались между революционной действительностью и той действительностью, что властно вторгалась в произведения Пастернака.

Поэтическая проза Пастернака, которой ограничено наше рассмотрение, не имеет строгих прозаических канон. Она не укладывается в обычные жанры прозы — рассказ, повесть, очерк. Это и понятно: жанровая система поэтических произведений как бы разрушает систему жанров прозы.

И все же проза не была для Пастернака попутным явлением, чем-то второстепенным. В письме к Е. Д. Романовой от 23 декабря 1959 года Пастернак писал так: «Дороже всего мне Ваше знание того, на чем Гоголь с ума сошел или чем измучился: того, чем может быть настоящая художественная проза, какое это волшебное искусство, на границе алхимии... «*Beau comme le prose*» («Прекрасно, как проза»), — говорил Карамзин о настоящей поэзии, может быть, о молодой пушкинской, когда желал похвалить ее».