**Кристофер БАРНС**

**Пушкин и Пастернак**

**Опубликовано в журнале:**[**«Континент» 1999, №102**](http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/)



*“И Бога нет в бору...*”

Русские поэты и в прошлом, и в настоящем мерялись пушкинским аршином — не всегда, кстати, а иногда совсем некстати. Особый случай в XX веке — Борис Пастернак, Известно, что с 30-х годов он сам неоднократно говорил о попытках переделать себя в “поэта пушкинского”; последнее же десятилетие его творчества действительно обнаруживает следы долгожданного впадения, “как в ересь, в неслыханную (“пушкинскую” — ?) простоту”. Открытым остается лишь вопрос: до какой степени эта метаморфоза была естественной и артистически оправданной.

Упоминания о Пушкине в литературных текстах и переписке самого Пастернака, как и в мемуарной литературе, импрессионистический творческий метод мало отражали “пушкинские” композиционные принципы. Всё поколение постсимволистов, за исключением, пожалуй, акмеистов, утратило то, что Ефим Эткинд как-то назвал “языковым оптимизмом” Пушкина; более характерно для них варьирование традиции жуковско-тютчевско-фетовской “невыразимости”, когда “человек смолкает и заговаривает образ”. Тем не менее, Пастернак еще в молодости отлично знал и любил Пушкина. Так, Н.Н. Вильям-Вильмонт вспоминает: молодой Пастернак часто и увлеченно читал вслух поэмы “Граф Нулин”, “Медный всадник” и другие стихи Пушкина. Уже студенческие тетради Пастернака включают первые намеки на его отрицательное отношение к романтическому началу, что вполне перекликается с пушкинской критикой романтизма и его замечанием об отсутствии подлинно романтической литературы в России. Оказывается близка Пастернаку и пушкинская концепция поэтов как “избранных счастливцев праздных” из “Моцарта и Сальери” (“Нас мало. / Нас, может быть, трое”). Словом, цитаты из Пушкина, текстологические намеки, ссылки — всё это заметно в стихотворениях Пастернака 20-х годов.

Однако в стихах Пушкина образ поэта более изменчив, многогранен, чем “постоянное” (хотя и несколько загадочное) поэтическое “я” Пастернака. Подобно Диккенсу, Бальзаку и Шекспиру, Пушкин — чуткий наблюдатель и изобразитель человеческого рода, до такой степени сливающийся со своими лирическими героями, что трудно узнать и определить черты характера самого художника. “Страдательная” же субъективность Пастернака оставляет на всем явный (хотя и менее гиперболизированный, чем у Маяковского или других романтиков) личный отпечаток.

В короткой заметке “О классиках”, опубликованной в литературной печати 1927 года, Пастернак открыто заявлял, что в своей работе чувствует влияние Пушкина. Для Пастернака середины 20-х годов такое замечание несколько неожиданно (хотя оно оказалось вполне оправданным впоследствии). Собственно говоря, влияние Пушкина на Пастернака обнаруживается в двух разных плоскостях. Прежде всего — ощущаемое на протяжении почти всей литературной карьеры Пастернака, и особенно усиливающееся к ее концу, — моральное влияние. Пушкин здесь — своеобразная эмблема художественной искренности и аутентичности; образец отказа от самодраматизации в духе романтизма, символ “свободы искусства”, олицетворение отказа повиноваться идеологическому вмешательству. Всё это Пастернак и имел в виду, когда в 1927 году писал, что его восприятие Пушкина недавно “расширилось ... Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики. Под эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и о его собственной *ответственности* перед нею”.

Подобное влияние Пушкина ощущал не один Пастернак (вспомним обращение Блока к духу Пушкина, певца “тайной свободы”, помогающего в “немой борьбе” 1918 года); приобретение пушкинской “моральной протекции” было естественным и всем понятным. И менее всего эта “протекция” определялась имманентными свойствами Пушкина, но более — чертами характера самого Пастернака как художника и человека, да и реальностью 20-х годов.

В 1927 году Пастернак пишет о своем изменяющемся восприятии Пушкина — пушкинская эстетика допускает разные толкования на разных этапах творческого развития: “Порывистая изобретательность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я и понимал его лет 15 назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе”. Наиболее яркий пример “импрессионистического” Пушкина можно найти в “пушкинском цикле” книги “Темы и вариации”. За импрессионистической поверхностью цикла с мазками и штрихами пушкинских мотивов обращает на себя внимание более глубокий тематический слой. Пушкинский цикл был написан в том же 1918 году, в котором Пастернак почти эксплицитно отмежевался от романтического и драматического Маяковского в статье “Несколько положений” и в рассказе “Письма из Тулы”. В подтексте поэтического цикла эта полемика продолжается. Сам выбор Пушкина как поэтического персонажа полемичен на фоне кубо-футуристичесого стремления освободиться от накопившегося груза культурной традиции. В этом сказывалось явно антифутуристическое чувство традиции и культурной преемственности, которое бережно соблюдали в семье Пастернака. (В этом контексте интересно заметить, что когда художник Леонид Пастернак в начале века работал над рисунком “Пушкин в Одессе”, изображающим вдумчиво смотрящего в сторону моря поэта со шляпой в руке, его сын Борис позировал ему как натурщик. Может быть, не случайно в стихотворном цикле вместе с поэтом Пушкиным фигурируют также “Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа...”)

В цикле “Тема с вариациями” проводится негласная полемика с романтическим образом поэта в духе Маяковского и происходит демифологизация поэта как “исключительного” человека (незауряден он теперь только силой своего поэтического вдохновения). Происходит также демифологизация других романтических явлений: сфинкс воспринимается Пушкиным только как “предок”, как эмблема исторической традиции: то же самое откосится к цыганскому мотиву, связанному с Пушкиным, с биографическим преданием об африканском происхождении, с мыслью о том, “что было наследием кафров?”. Романтический образ легендарного Колосса сливается с современным биографическим (и только в переносном смысле “колоссальным”) автором стихотворного “Пророка”.

Вспоминая несколько экзотическую наружность Пастернака, да и пресловутую фразу Цветаевой о его схожести с арабом, о “конском” профиле, надо сказать, что Пастернак (как и его отец) действительно усматривал некоторое портретное сходство между собой и “африканским” Пушкиным, хотя он и не признавал никаких положительных расовых параллелей, основанных на их хамитском или семитском происхождении (Пастернак рассматривал свое еврейство как непреодолимый врожденный недостаток, источник глубокой закомплексованности). Общими с Пушкиным им признавались только некоторые эмоциональные и художественные черты. Например, в пушкинском цикле подчеркивалась общность поэтов в свободе и стремительности порыва: “В осатаненье льющееся пиво / С усов обрывов, мысов, скал и кос. / Мелей и миль!..”. Совпадал и взгляд на поэзию как на “игру”. В сборнике “Сестра моя — жизнь” стихотворение “Наша гроза” завершается обращением к возлюбленной с просьбой: “О, верь игре моей...”, верь в силу и действие игры поэтического образа.

\* \* \*

В 20-е и 30-е годы Пастернак неоднократно выступал в печати и на собраниях писателей против регламентации литературного процесса. Не раз это связывалось с “пушкинской” идеей о свободе искусства. Даже в Маяковском Пастернак видел прежде всего олицетворение живого революционного принципа — революционности как состояния души — и в этом смысле диаметральную противоположность мертвящей официальной идеологии. Название стихотворения “Смерть поэта”, посвященного памяти Маяковского, — явное напоминание о стихах Лермонтова, написанных по случаю убийства Пушкина. Несколько раньше, в письме Юрию Юркуну, Пастернак контрастировал подлинную революционность как положительный творческий принцип с мертвым догматизмом блюстителей официальной идеологии: “...знаете, чем я такой народ... теперь люблю ошарашивать? Я серьезно и запальчиво заявляю им, что я — коммунист ... что коммунистами были и Петр, и Пушкин, что у нас, — слава Богу, Пушкинское время, и как ни дико быть Петербургу в Москве, ему было бы легче этот географический парадокс осилить, если бы все эти “люди революции” не были бы личными врагами памятника на Тверском бульваре и следовательно — контрреволюционерами”. Так и в романе Пастернака Юрий Живаго воспринял первый взрыв революции как акт “великолепной хирургии” и видел в этом “что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина”.

В своем мучительном диалоге с Вождем в начале 30-х годов Пастернак опять берет на вооружение Пушкина, травестируя его “Стансы” в стихотворении “Столетье с лишним...” и выражая, как оказалось, неоправданные надежды на либеральную природу сталинского режима. К примеру Пушкина Пастернак не раз обращался и отвечая правоверным критикам, в середине 30-х годов.

На минском пленуме в 1936 году, возражая тем, кто осуждал его нечастые публичные чтения и плохой контакт с массовым читателем, он напомнил слушателям о том, как “ездили и продолжают ездить Пушкин и Тютчев по своим книгам”. Следуя их примеру, Пастернак увидел свою роль в возрождении поэтической книги “со страницами, говорящими силою своего оглушительного безмолвия”. Позднее, в январе 1937 года, перед началом юбилейного “Пушкинского” пленума, он писал родителям, что не собирается участвовать в этих торжествах; “Стыдно, что я в них не принимаю участия. Но ... меня не всегда понимают так, как я говорю и думаю ... И если бы не Пушкин, меня возможности превратных толкований не остановили б. Но на фоне этого имени всякая шероховатость или обмолвка показались бы мне нестерпимою по отношению к его памяти пошлостью и неприличьем”. На пленуме, неудивительно, достаточно было и пошлости и неприличия: Пастернаку досталось марксистско-ленинским “пушкинским кнутом”, которым известные опытные товарищи орудовали гораздо лучше, чем пером.

Нет сомнения, именно “моральная” концепция Пушкина вдохновляла Пастернака, когда в 30-х годах он обратился к своей “большой прозе” и набрасывал первые прототипные эскизы для романа. В 1934 году он писал отцу: “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. Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими”.

Сознание ответственности перед историей, взгляд на роман как на акт морального свидетельства и — в этом смысле — “пушкинского” творчества не покидало Пастернака. Сам текст романа “Доктор Живаго” говорит о примере Пушкина. В тетрадях варыкинского периода герой пишет: “Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин. Какое славословие честному труду, долгу, обычной повседневности!... Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти (то есть Пушкин и Чехов) до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность...”. Пастернак и его герой отстаивают принцип использования скромного, повседневного биографического материала для художественного творчества. Об этом свидетельствует тематическая реализация нескольких стихотворений в живаговском цикле, так же как и поздние стихи Пастернака, включенные в сборник “Когда разгуляется”.

Тем не менее, на мой взгляд, и содержание романа, и даже некоторые его текстологические детали больше соответствуют духу Достоевского, толстовскому духу, а не Пушкину или Чехову. В романе явны следы “подытоживания”, поиска смысла жизни и “подготовки к смерти”: отсюда и некоторая откровенно непушкинская философская претенциозность романа. Трудно найти в “Докторе Живаго” пассажи или хотя бы общие повествовательные штрихи, стилистически напоминающие пушкинскую прозу — его повести или попытки романов “Арап Петра Великого”, “Дубровский”, “Капитанская дочка” с их суровым, упрощенным стилем. Тут я вполне согласен с американским исследователем Пушкина Ричардом Греггом, что оголенная поздняя пушкинская проза, в сущности, оказалась литературным тупиком, осознанным и самим Пушкиным: уже в середине ХIХ века современники (включая Л.Н. Толстого) убедились, что романы Пушкина не могут служить основой для дальнейшего развития русской повествовательной прозы.

**\* \* \***

Однако влияние Пушкина явно ощущается в пастернаковских стихотворных текстах — впервые в стихах 30-х годов, более ярко в поэзии военного периода и в стихах “Доктора Живаго”, сильнее же всего в последнем сборнике “Когда разгуляется”. В связи с этим невольно возникают вопросы и сомнения.

В стремлении Пастернака стать пушкинским поэтом-стилистом чувствуется элемент сознательной условности. Иногда кажется, что в попытке преодолеть самого себя автор выступал против собственной не пушкинской натуры.

В этом смысле — те места в тетрадях Юрия Живаго, где говорится о Пушкине и о технических аспектах стихосложения. Наблюдения героя над ранним Пушкиным и над его поздними поисками короткой стихотворной строки вполне соответствуют процессу упрощения, сжимания и “утоления”, который дал о себе знать в собственных стихах Пастернака еще в 30-х годах. Пастернак и сам признавал опасность впадения в некое наивное стихотворное “чирикание”. В записках Юрия Живаго говорится о том, как пушкинский четырехстопник является “измерительной единицей русской жизни ХIХ века”. В романе подобное стремление к “простоте” иллюстрируется описанием того, как герой сочиняет стихотворение “Сказка”, отказываясь от раздражающего пятистопника в пользу трехстопника и этим добиваясь дополнительной выпуклости образов: “Словам стало тесно в трехстопнике... узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их заполнить. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности а стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи”.

Выбор короткого стиха, связанный с поисками большей пластичности, оставил след в виде частого употребления двух- или трехстопника в последнем сборнике Пастернака. Особую роль играет и своеобразная теория реализма, развитая Пастернаком в зрелые годы и изложенная в статьях о Шопене, Верлене, в “Людях и положениях”. По идее Пастернака, литературный текст почти физически “содержит” какую-то картину или предмет. Одержимость “вещизмом” заметна в описании Живаго стихотворений Пушкина. В них “точно через окно в комнату врывались с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонной выстраивались по краям стихотворения”.

Именно такие, якобы пушкинские, черты легко узнать в поздних стихах самого Пастернака. Перечисление — почти инвентаризация предметов — становится очередным поэтическим приемом, применяемым с целью “обнять всю вселенную” и засвидетельствовать свою благодарность за чудо бытия, которому больше не позволено реализовываться в длинных строках или метафорических экстраполяциях. Ахматова, помнится, восхищалась умением Пастернака “выращивать” поэтические перлы из перечня бытовых предметов. Она особенно любила стихотворение “В больнице”.

И скорая помощь, минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.

Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря.
Покачивалась фельдшерица
Со склянкою нашатыря.

Этот материал подводит к незабываемой кульминации:

О, Господи, как совершенны
Дела Твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

….

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Однако подобные удачи были не часты. В последнем сборнике многие стихи вызывают у читателя скорее только сознание “добрых намерений” поэта, чем достижение цели:

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

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

Стремление к обобщениям, наверное, всегда сопряжено с риском впасть в банальность. То, что Пастернак не всегда избегает этого, происходит, на мой взгляд, по чисто техническим причинам - из-за спорного самого по себе преследования пушкинских принципов реализма, “простоты”, которая, увы, иногда почти неотличима от упрощения.

Вместо юношеского хаоса, “выползающего” на свет, вместо “всесильного бога деталей”, привыкшего “ронять слова, как сад — янтарь и цедру”, поэт в зрелости стремится к порядку, ясности и обобщению. И тщательно перечисленные конкретные предметы нужны ему только как иллюстрация. Даже говоря о страсти, Пастернак “вывел бы ее закон, ее начало. И повторял ее имев инициалы”. В ранних стихах предметы домашнего обихода, погоды составляли действительный вдохновляющий мир, в котором Пастернак пребывал и которым восторгался. В последних стихах поэт составляет перечень предметов, чтобы затем — парадоксально, совсем не по-пушкински, — указать, что предметы эти существуют и радуют нас не сами по себе, но в доказательство каких-то общих категорий, законов человеческого состояния, жизни и судьбы, все-таки ускользающих от поэтического выражения. Для Пастернака по-прежнему — и в этом его отличие от Пушкина — слово не адекватно значению: самое важное остается по ту сторону языкового барьера, и образная речь не приходит на выручку. Сбывается то, что предвиделось в раннем стихотворении “Воробьевы горы”:

Я слыхал 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.

Подходя к концу жизни, как он выразился “vers d'autres buts nonveanx”, Пастернак на самом деле прощается с реальным миром, в котором раньше обитал, и который терял... Кстати замечу: его нарочитое искание дополнительных, а возможно, и лишних “пушкинских черт” не помешало ему в последнем сборнике добиться известных же пушкинских — или моцартовских, как угодно, — легкости, изящества и простоты. Жаль только, что утеряна была игривость “избранного счастливца” — элемент настойчивой условности чувствуется в этом счастье. И слышно тихое, но ощутимое “obligatо” — сочинение Сальери.