



Д. Малеваная

*Книга стихов Б. Пастернака
«Когда разгуляется»:
итог творческого пути*

Наступившая после смерти Сталина «оттепель» совпала для Бориса Пастернака с давним «желанием начать договаривать все до конца»¹, в котором поэт признавался позже в переписке. Это желание наконец прорвалось вовне в его стремлении обнародовать роман «Доктор Живаго». Работа над романом была для Пастернака не только актом искупления своей вины за безбедное существование в самые страшные годы², но и актом преодоления власти уходящего «полувека» путем осмысления этого периода. Освобождение от прошлого продолжается и далее. В книге «Когда разгуляется» (1956—1959) отчетливо воплотилось стремление преодолеть протекший исторический период — «сорок лет без малого» (II, 75). Эта последняя книга стихов стала словно послесловием к роману «Доктор Живаго», выведя лирического героя Пастернака в расчищенное перед ним пространство будущего, как исторического, так и личного. Да, возможно, прав В. Н. Альфонсов — «главное оказалось сказанным»³ в «Стихотворениях Юрия Живаго», но для завершенности этого главного послесловие было жизненно необходимо. Насыщенная «описательными», «бытовыми и пейзажными»⁴ стихотворениями, эта книга, даже драматизированная происходящим в ней преодолением прошлого во имя будущего, ощущается как свободный полет после трудного взлета «Стихотворений Юрия Живаго». Все земные притяжения, в том числе груз прошлого, окончательно преодолены к ее финалу, но свободное парение нередко может показаться менее выразительным, нежели полный драматизма взлет, в силу горизонтальной своей направленности (пусть и на ином уровне). И в этом смысле «Когда разгуляется» сравнима с французскими циклами Р. М. Рильке («Сады» и «Валезанские катрены»), написанными в начале 1920-х годов вслед за вершинными «Дуинскими элегиями» и «Сонетами к Орфею». Точно так же, как «Когда разгуляется» после «Стихотворений Юрия Живаго», два этих цикла осуществляют — после напряженнейших сомнений, поисков и откровений предшествующих циклов — непосредственный переход лирического субъекта, захва-

тившего важным для Рильке местоимением «мы» и все свое окружение, в новое пространство, пространство «вне времени», парадоксальным образом вобравшее в себя при этом все возможные проекции времени. И тот факт, что в художественном мире «Валезанских катренов» явственно проглядываются черты реального географического локуса — кантона дю Валлэ, где жил тогда Рильке, той Швейцарии, которая многим писателям и поэтам виделась одной из земных проекций рая, — служит словно подтверждением того, что преобразование мира по законам Царства Божия, по законам вечности достижимо на земле и, более того, такое место уже есть. У Пастернака же аналогичное открытие пространства нового времени не столь безболезненно, ибо совершается оно не только для лирического субъекта «Когда разгуляется», но и для того локуса, где он находится. Но во многом позднейшие циклы двух этих поэтов чрезвычайно близки.

Итак, концепция времени становится доминантой книги «Когда разгуляется». Проблема времени поставлена уже заголовочным комплексом книги. Заглавие — осколочная конструкция, свободное придаточное времени/условия — акцентирует семантику времени и, будучи открытым формально и семантически, размыкается в будущее и задает направление циклового сюжета. Эпиграф же — цитата из романа М. Пруста «Обретенное время», замыкающего цикл «В поисках утраченного времени»⁵, — обращен назад, в прошлое. Так прошлое, имплицитно присутствующее в заглавии, получает свое истинное место в системе времен. Ассоциация книги (материализованной памяти) с кладбищем акцентирует две характеристики прошлого: оно неизбежно (как хранящая его память-кладбище — вечное пространство вечности) и вместе с тем забывается (время стирает с плит имена). В этой характеристике прошлого, на первый взгляд негативной, в свете заглавия обнаруживается идея движения времени, которое, стирая память о прошедшем, способно и к позитивным преобразованиям: стереть пыль со всех вещей, расчистить даль (что мы и увидим далее в тексте книги, в стихотворениях «Когда разгуляется», «После грозы»). Следовательно, прошлое наделяется в эпиграфе семантикой не только энтропии, но и преобразования. Так Пастернак смещает в цитате из Пруста акценты с прошлого на настоящее и будущее. Если ведущее движение эпопеи Пруста — движение назад, в прошлое, куда неизменно направлено сознание героя, то и лирический герой, и весь мир Пастернака устремлены в будущее. Для Пруста движение вперед есть процесс утраты времени, а будущее равнозначно смерти⁶, Пастернак же преодолевает смерть, проецируя на линейное движение времени циклическое его повторение.

Б. Пастернака всегда отличало обостренное чувство времени. Сам он говорит об ощущении своей конгенности, созвучности эпохе в письме к Ж. де Пруайар от 20.05.1959 года: «Я невежда в современных точных науках. Но простым чутьем мне кажется, что мой способ восприятия жиз-

ни, того, что происходит вокруг и в течение лет, соответствует состоянию и направлению современной логики, физики, математики. В моменты самых глубоких потрясений моей молодости я все время чувствовал — не скажу мир или вселенную, но значительность совершающегося, неизмеримо более широкою, чем мои собственные испытания, и даже в слезах, на пороге отчаяния, я любовался высотой и захватывающим величием природы — существования, которое было передо мной, надо мной и не было мною»⁷. В этом высказывании заданы все основные положения пастернаковской философии мира: тесная связь сознания поэта с эпохальным, объясняющая его повышенную чуткость к исторической реальности; неизменная иерархия «мир — я», где при всей значительности происходящих с отдельной личностью событий мир находится «над» нею, и, наконец, нерасчлененность исторического и природного миров, которые существуют в представлении Пастернака в едином порыве и постоянном становлении. Последнее положение создает предпосылки рассматривать любые исторические события как звенья прогрессивного, устремленного «вверх и вдаль» (II, 101) движения всего мира. Именно такой взгляд на историю и реализуется в книге «Когда разгуляется»: исторические события, сопоставляемые на протяжении всей книги с природными явлениями (ход исторического времени — ветер, революция — буря, освобождение из-под «опеки полувека» — прояснение после грозы, перемена погоды к лучшему), предстают в своей естественности и «преодолимости». В основу философии истории в последней книге Б. Пастернака положено представление о ее стихийности и «изоморфности» природе.

Однако единство, цельность художественного мира книги достигается не только путем взаимоналожения исторического и природного миров. Анализ пространственных лейтмотивов книги показывает, что основной тенденцией взаимодействия членов пространственных оппозиций, таких, как *замкнутое/разомкнутое, верх/низ, макрокосм/микрокосм (мир/я, произведение искусства)*, является стремление к полному снятию границ между ними. В результате свободного соединения подпространств происходит передача предметных характеристик внешнего пространства внутреннему: земное уподобляется небесному («Стога», «Пахота»), микрокосм — макрокосму («Июль», «Когда разгуляется», «Женщины в детстве» и др.). Так достигается изоморфность подпространств и искомое единство мира⁸. Мир Пастернака не делится на «свое» и «чужое» («враждебное») пространства и потому полностью принимается (гораздо реже — не принимается) его лирическим героем. Мир изначально благодатен, он благосклонен и отзывчив к человеку, и чтобы стать достойным его щедрот, человек должен существовать с ним в гармонии, превратившись в органичный его элемент, постигая и принимая его законы. На необходимость уподобления природному миру указывает развитие в книге двух ее ключевых мотивов: мотива *сокрытия, утаивания* и мотива

игры. Отказ от «самозванства», самооценности своей индивидуальности во имя «самоотдачи» миру («Быть знаменитым некрасиво...») и следование в творческой деятельности явлениям природы, стихийно гармоничным и изначально согласным с замыслом Творца, являются необходимыми условиями благодатного единения с миром.

Итак, природный мир оказывается в книге образцом для исторического мира и для отдельного человека. Однако в основу концепции последней поэтической книги Б. Пастернака ложится не просто художественная модель мира поэта, а модель мира прежде всего в ее динамическом аспекте. Художественная категория времени становится смысловой и композиционной доминантой книги. Мир дается в состоянии «перемен», в состоянии своего развития и становления. Мотив *перемен к лучшему* задан самим заглавием книги и превращается в ведущий. Он выполняет не только смыслообразующую, но и структурообразующую функцию, поскольку, пронизывая книгу на лексико-семантическом уровне, находится помимо этого в основе композиционной организации как отдельных стихотворений («Липовая аллея» — цветение лип, «Нобелевская премия» — преодоление отчаяния), так и всей книги, каждое стихотворение которой описывает новое состояние мира по отношению к предшествующим. Вместе с мотивом *пространственного открытия мира* мотив *перемен* организует развитие циклового сюжета книги.

Значимость динамических по своей сути мотивов в очередной раз свидетельствует о том, что в период создания книги «Когда разгуляется» реальность воспринималась поэтом прежде всего через категорию времени. Обостренное восприятие временных характеристик действительности объяснимо теми важными переменами и сдвигами, которыми ознаменовалась в 1950-е годы как историческая действительность, так и личная судьба поэта. В стихотворении «Душа» (1956), следующем непосредственно после открывающих книгу двух программных стихотворений и также по своему программному, ставится проблема исторического времени. Душа-скудельница, соотносимая с книгой-кладбищем эпитафия, становится местом, где хранится память о прошлом. Но далее ее сравнение с мельницей, которая, как указывает Н. А. Фатеева, участвует в поэтической системе Пастернака в отражательно-преобразовательных процессах и связана с моментами как начала, так и конца творения⁹, выводит на первый план творческий потенциал души, способной перемолоть-осмыслить прошлое¹⁰. Перемолотые в муку воспоминания не дадут всходов, но, превратившись в «погостный перегонной» (II, 75), станут питательной почвой для ростков нового времени. Прошлое может лечь в основу будущего лишь в качестве почвы, предварительно прошедшей обработку. Именно поэтому после переломного для книги цикла «Вакханалия» и возникает образ чистого, готового заполниться новым содержанием пространства¹¹, который

активно развивается в «весенних» стихотворениях. Работа мельницы-души завершена, почва-пашня готова принять семена того Нового («Пахота»), которое лирический герой уже «видит насквозь» в приоткрывшемся ему пространстве грядущего («За поворотом», «Все сбылось»). Это новое содержание уже заложено в мире, но должно быть уловлено чуткой творческой душой так же, как оно выводится в этих стихотворениях из распаивающегося пространства грядущего пением птички, ускоряющим процесс обновления мира. Примечательно, что образ освободившегося пространства, требующего своего наполнения новым содержанием, возникает параллельно созданию этих «весенних» стихотворений (и даже несколько раньше) в переписке поэта. Так, в письме к Ж. де Пруайар от 10.08.1957 года, написанном сразу после завершения цикла «Вакханалия», Пастернак, размышляя о нравственной простоте и серьезности мышления современной молодежи, говорит: «Это — почти что целая новая философия, — остается лишь заполнить ее пережитым и найденным содержанием, которое найдет первый явившийся, наиболее творчески производительный человек»¹². Молодежь, воспринявшая «суровые уроки» прошлого, предстает в этом контексте носителем обновляющего историю начала. В более позднем письме к Н. А. Табидзе (от 11.06.1958 года) Пастернак прямо связывает открытие пространства будущего с освобождением от груза прошлого, чувство нового времени — с ощущением завершенности важного периода: «"Живаго" — это очень важный шаг... Но это сделано и вместе с периодом, который эта книга выражает больше всего, написанного другими, книга эта и ее автор уходят в прошлое, и передо мною, еще живым, освобождается пространство, неиспользованность и чистоту которого надо сначала понять, а потом этим понятым наполнить» (V, 562). В этом же письме Пастернак говорит о необходимости «сильно отличного, нового признака», который должен объединить в целое книгу «Когда разгуляется», выросшую из заключительного раздела предполагавшегося сборника «Стихотворения и поэмы». Таким признаком и становится чувство нового времени, пронизывающее собою книгу и усиливающееся к ее финалу, где «воспоминание о полувеке» (II, 125) избывается окончательно творчески-преобразовательными усилиями души, которые «для новой жизни очищают путь» (II, 125).

Это стремление к преобразованию, обновлению времени реализуют в книге «Когда разгуляется» как главенствующая роль мотива *перемен*, вокруг которого выстраивается вся система лейтмотивов книги, так и ее общее композиционное построение, формирующее концепцию времени книги. Почти половина стихотворений, составляющих книгу, объединена календарной тематикой и складывается в годовой цикл. Но если в предшествующем цикле — «Стихотворения Юрия Живаго» — природный круг *весна — лето — осень — зима — весна* усиливается «библейским

циклом», и возрождение мира обеспечивается Воскресением Христа и повторением его крестного пути Юрием Живаго, то в «Когда разгуляется» мифологическая модель мира, реализуемая природным циклом, становится доминирующей. Природный цикл, замкнутый в круг «весенними» стихотворениями, открывается для продолжения в бесконечной череде себе подобных. При этом он, наслаиваясь на историческое время, «выправляет» его ход, освобождает столетье из-под «опеки полувека» (II, 125). Проблема личного времени лирического героя решается более сложным образом, но также в мифологическом ключе: прорыв лирического героя из времени в вечность носит не столько религиозный, сколько мифологический характер. И здесь мы рискуем оспорить утверждение В. В. Мусатова о том, что бессмертие личности достигается в позднем творчестве Б. Пастернака в христианстве, преодолевающим «трагизм природного существования»¹³. Именно преодоление Пастернаком православной традиции с ее принципом ориентации на уже созданное (о чем вскользь упоминает М. В. Копотев в статье, посвященной проблеме творчества у Пастернака¹⁴) позволяет поэту найти способ обретения личного бессмертия. Этим способом является творчество: создание своей жизни с ориентацией на архетипические события, но по ее собственным законам (заданным свыше как судьба человека), а также собственно поэтическое творчество.

Важную роль в понимании представлений Б. Пастернака о творчестве опять же играет эпиграф книги. Для М. Пруста творчество — «единственный способ обрести Утраченное время»¹⁵, средство перевести пережитое на универсальный язык всеобщих законов. В этом контексте талант писателя понимается как «врожденный инстинкт» замечать и помнить лишь общее, «возрождающееся вновь и вновь»¹⁶. Но универсализация, по Прусту, влечет за собой неминуемые потери для отдельного человека; именно поэтому возникает естественное сравнение книги с гигантским кладбищем (где имя замещает собой своего носителя), ибо сам автор не всегда может вспомнить человека, открывшего ему тот или иной всеобщий закон, помещенный им затем в книгу, или, напротив, не находит в своей книге живого человека (чье имя и облик он ясно помнит), поскольку тот рассеялся по всей книге, в связанных с ним законах¹⁷. Но Пруст согласен на потери, поскольку книга, убивая живое и конкретное, воскрешает его в ином качестве — универсальном, как то, «что будет принадлежать всем душам на свете»¹⁸. Переведа это всеобщее на язык своей памяти и опыта, каждый человек сможет обновить свои прежние ощущения и воскресить утраченное им время.

Взяв эпиграфом к своей книге фразу, сконцентрировавшую в себе всю противоречивость идеи «обретения времени» в творчестве, Б. Пастернак условно соглашается с Прустом. Но его словно и не беспокоит, что за универсальными законами, в которые он перевел живые вещи и явления, «другие» — те, что «по живому следу пройдут твой путь за пядью пядь» (II, 74),

не обнаружат того, что он в них вложил. Напротив, Пастернак декларирует принципиальную необходимость «прятать... свои шаги» в «неизвестности» (II, 74), в творчестве для него важен не просто итог, а само взаимное движение мира и творца: «цель творчества — самоотдача» (II, 74), раскрытие себя для мира с тем, чтобы «привлечь к себе любовь пространства» (II, 74), то есть постичь сущность мира, открывшегося в ответ. Понимание глубинных, универсальных законов бытия, сквозящих в обыденных вещах, и является главной целью творчества, которую Пастернак провозглашает в последней книге в открыто декларативной форме — в стихотворениях «Во всем мне хочется дойти...», «Быть знаменитым некрасиво...», «Хлеб».

Идея творчества находится в центре концепций мира и Пастернака, и Пруста. Понимание ими роли творчества напрямую обусловлено той концепцией времени, которую эти авторы помещают в основу динамической модели своего мира: прогрессивной у Пастернака и регрессивной у Пруста.

Тема творчества задана в первом же стихотворении книги, которое воспринимается отдельными исследователями «как второе заглавие или второй эпиграф»¹⁹, поскольку, стягивая в единый узел все темы книги, образно и лексически оно связано со всеми стихотворениями этого художественного единства. Неозаглавленность стихотворения также открывает его в пространство всей книги. В нем заявлено стремление и цель — вернуть уходящее время путем его фиксации в произведении искусства. И первым предметом фиксации должна стать «страсть» — любовь как универсальное чувство, которому подвластны все. Здесь Пастернак созвучен Прусту, для которого любовь как всеобщий закон бытия является центральным предметом исследования, предпринятого им на страницах романа с целью понять, а значит, создать свое «я». «Восемь строк о свойствах страсти» (II, 72) — что это, как не вольное, в духе самого Пастернака, переложение столь близких ему идей Пруста²⁰? Следующим после любви предметом воссоздания в произведении искусства оказывается весь мир — его «живое чудо» (II, 73). Так открывающее книгу метапоэтическое стихотворение задает основное, проходящее, по наблюдению И.Ю. Подгаецкой²¹, через всю книгу сравнение мира с произведением искусства: природы («Липовая аллея», «Золотая осень», «Снег идет», «После вьюги»), женщины («Ева», «Без названия») с книгой, стихотворением, строфой, поэмой, картиной в раме, скульптурой. Рассеянные по всей книге стихотворения с метапоэтическим «подтекстом», сопоставляя мир с книгой, развивают основную идею, отмечающую собою все творчество Пастернака и программно воплощенную в ранней статье «Несколько положений», и представляют мир как бесконечную «книгу жизни», чье прочтение приравнивается к акту творчества, создания книги поэтической.

Это стихотворение задает основной вектор развертывания книги. Дальнейшую композиционную структуризацию книги осуществляют другие расположенные в сильных позициях тексты.

Второе, также открытое вглубь книги благодаря своей незаглавленности, стихотворение «Быть знаменитым некрасиво...» несет мотив *пространственного открытия мира* лирическому герою. Этот мотив становится сюжетообразующим. Он соотносится, с одной стороны, с раскрытием сущности мира лирическому герою (в творчестве), с другой — с временным открытием, прорывом героя и мира в будущее. Его развитие происходит поэтапно: в первой части книги данный мотив позиционируется более узкими мотивами *солнечных лучей* и *«голоса» пространства*, раскрывающими мир в разных аспектах, во второй, начиная с цикла «Вакханалия», развивается во «временном» ключе. Раскрытие пространства нового времени, образующее сюжетную линию книги, реализует основную идею книги и всего творчества Пастернака — идею творческого постижения сути мира.

Стихотворение «Когда разгуляется», давшее книге название, безусловно является одним из ключевых. Предметом изображения здесь становится природа. Изображаемое время — «исход дней дождливых» (II, 86), прояснение, природный мир дается в состоянии «перемены» к лучшему. Начиная с середины стихотворения происходит раскрытие пространства и возникает развернутое сравнение природного мира с храмом, а в финале появляется мотив *слез* как благодарности Творцу, являющему себя в природе. Следовательно, природа открывает в картине мира Пастернака Бога, вследствие чего земное время приобретает способность в любой момент соприкоснуться с Вечностью. Но предпосылки его освящения заложены в самих земных закономерностях, в их незыблемости.

Серединное положение в книге занимает стихотворение «Ночь», где провозглашается возможность возвращения конечного человека из времени в Вечность посредством творчества, понимаемого как «труд».

Следующим семантически сильным элементом книги является цикл «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)». Образ ветра, чрезвычайно насыщенный в книге, в цикле выражает сущность таланта Блока, его созвучность эпохе, которая устами поэта заявляет о себе, заносится «вихрем блоковской впечатлительности в его книги» (IV, 341 — «Люди и положения»). Блок для Пастернака значим как поэт, с которым он «провел свою молодость» (IV, 310) и который стал для него образцом. «Своеобразный блоковский импрессионизм» (IV, 703) — так определил Пастернак художественную манеру Блока, передающую драматизм современной действительности («К характеристике Блока», 1946). Существенно, что осмыслению Блока как явления литературы и эпохи посвящены работы, носящие «отрывочный» характер: либо так и оставшиеся незавершенными набросками («К характеристике Блока», заметки Юрия Живаго о городе), либо включающие в себя попутные замечания о Блоке, связанные с основной темой (статья 1944 года «Поль-Мари Верлен», главы о Блоке в автобиографическом очерке «Люди и положения» (1956—1957), письмо к Ж. де Пруайар 1959 года, где рассуждения о Блоке вызваны просьбой французского слави-

ста Ж. Катто, занимающегося проблемой фантастического в творчестве А. Белого, «написать ему несколько строк»²². В цикле «Ветер» эта традиция формально незавершенного осмысления феномена Блока, осознаваемая Пастернаком, эксплицируется в подзаголовке «Четыре отрывка о Блоке». Давно для себя постигший сущность этого поэта, Пастернак не нуждается в литературно-завершенном оформлении своего понимания (о чем говорит в первом стихотворении цикла), но всем своим творчеством продолжает линию блоковского, созвучного «духу времени» (IV, 310). Именно так он объясняет истоки романа «Доктор Живаго»: «У Блока были по-ползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки. Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше...» (IV, 899). А в книге «Когда разгуляется» поэтические «отрывки» становится формой, которой Пастернак указал на огромное значение этого конгениального времени поэта в своей картине мира.

Начиная с цикла «Вакханалия» в книге набирает силу тема личной судьбы лирического героя. Реализация этой темы связана с мотивом *игры*. Игра в цикле — прежде всего игра на сцене. «Пребывание на подмостках» — «одна из важнейших тем раннего Пастернака»²³; возникая в повести «Апеллесова черта» (1915), она отмечает собой все творчество Пастернака (стихотворения «О, знал бы я, что так бывает...», «Гамлет»). Театральная метафора усиливает идею неотвратимости пути, важную для Пастернака, раскрывает трагическую сторону понятия игры. Всем предшествующим творчеством поэта подготовлено восприятие сцены как «опасного и гибельного места, на которое осужден творец»²⁴. Но в цикле «Вакханалия» «королева шотландцев» (актриса и ее героиня), предстающая двойником лирического героя, будучи «выставлена всем на показ» (IV, 17 — «Апеллесова черта»), ведет себя на сцене столь же свободно, как и в жизни, и, «к смерти приговоренной» (II, 114), ей «нипочем» все, в том числе и сами «подмостки». Дальнейшее сопоставление театральной игры с игрой природной вносит существенные изменения в развитие темы опасности и неотвратимости пути. Естественность природной игры «на века» (II, 115) становится образцом для подражания. Человек творящий, обреченный творить прилюдно, ориентируется на этот образец, и изначальное согласие с уготованной ему судьбой, благодарное ее приятие освобождает его от страданий. Таким образом в цикле «Вакханалия», как и в стихотворении «Когда разгуляется», на первый план выводится мифологическая модель действительности, которая «смягчает» христианскую.

Окончательно проблема судьбы творческой личности решается в финальных стихотворениях книги. После оптимистического стихотворения «После грозы», где выражается вера в обновление исторической действительности творческой личностью, следует диптих «Зимние праздники», указывающий на критический момент в судьбе лирического героя, не способного увидеть Вечность в ежегодном празднике Рождества и оказавше-

гося, таким образом, во временнóм «тупике». Совершающийся в следующем стихотворении («Нобелевская премия») выход на подмостки истории видится ему первоначально столь же тупиковым. Но страдания преодолеваются осознанием исполненности долга творческой «самоотдачи» миру и свойственной лирическому герою Пастернака верой в изначальную благодатность мира. Эта вера, ненадолго утраченная лирическим субъектом, который приблизился в стихотворении «Зимние праздники» к рубежу жизни и смерти, вновь возвращается к нему, поскольку он осознает незыблемость нравственных законов мира, заданных свыше. И они не замедлят проявиться в последующих стихотворениях, где осуществляется ответное раскрытие «Божьего мира» — пространственное (в стихотворении «Божий мир») и временнóе (природная цикличность мира преобразует время в Вечность в стихотворении «Единственные дни»). Следуя своему пути до конца, лирический субъект книги выполняет в историческом плане функции преображающей мир души, о необходимости которой говорится в «После грозы», а в личном плане обретает право на бессмертие. Но полностью проблема личного бессмертия решена лишь в заключительном стихотворении книги. Осмысливая собственное состояние в преддверии смерти через природные образы («день солнцеворота»), поэт укрепляет свою христианскую веру в воскресение на ином уровне бытия подтверждениями самой природы. Именно природный мир становится гарантом Вечности, даруемой Богом.

Христианство присутствует и в этой книге, и во всем творчестве Б. Пастернака как некий глубинный слой, заложенный в мировидении поэта изначально. На поверхность он выходит в цикле «Стихотворения Юрия Живаго», а в последней книге вновь приглушается. При этом отдельные исследователи вполне правомерно рассматривают «Нобелевскую премию» как крестный путь лирического субъекта книги, завершающийся актом «самоотдачи», а «Божий мир» и «Единственные дни» — как его духовное восхождение к свету²⁵. Бог для Пастернака — первый «собеседник» и «действующее лицо» жизни, о чем он пишет в 1958 году Ж. де Пруайар²⁶. Но прямой диалог с ним возможен лишь в пограничном состоянии смерти, хотя и в этой ситуации его «мешают видеть» слезы лирического героя («В больнице»), в остальных же случаях Бог как Сущность мира являет себя человеку в природных законах — через природу, которая становится посредником и лицом Бога. Поэтому природа переживается Пастернаком «в мифологическом ключе... в природных образах соединяются явления природы, душевные переживания и высокая метафизика бытия»²⁷. Она становится главным предметом описания в лирике Пастернака и тем образцом, с которым гармонизируется внутренняя душевная жизнь человека. Однако, как справедливо отмечают многие исследователи (И. Кириллова, Л. Н. Малюкова, Ж. де Пруайар), само понимание природы Пастернаком на последнем этапе творчества носит философско-метафизи-

зический и религиозно-этический характер. И, несмотря на утверждения Ж. Нива «о главенстве русского Рождества в поэтической концепции Пастернака», где Рождество «берет верх над Пасхой — трагическим моментом в христианстве»²⁸ и тем самым усиливает мифологические представления о вечной регенерации мира, очень значимо предположение А. Д. Синявского о роли Пасхи в концепции мира Пастернака: «Воскресение Христово, о котором подобает не говорить, а молчать, присутствует... в стихах как высшая тема Пастернака, хотя она... и не реализована полностью в образах и словах»²⁹, что обусловлено всей православной традицией, где Воскресение «не обозначено до конца», поскольку этот Праздник — «сверх нас, сверх всего. Но в стихах Пастернака мы и слышим это движение к тому, что сверх всего», — подытоживает Синявский³⁰. Это тонкое замечание объясняет непроявленность христианских идей в последней книге Пастернака и в то же время их незримое присутствие, которое ощущается в стремлении лирического героя «вверх и вдаль» (II, 101). Но в финале книги на поверхность выводится именно мифологическая цикличность природного мира, которая укрепляет христианские представления Пастернака о времени и вечности и становится аналогом вечности. Именно она обеспечивает возможность творческого преобразования исторического времени и выход лирического героя из времени в Вечность, гарантией которого становится творческий подход к жизни и миру.

Итак, ядро книги образуют тесно взаимосвязанные концепции времени и творчества. Мир изменчив (через всю книгу проходит мотив перемен как вечного движения мира, происходящего во времени): ветер — стихийный ход времени стирает надписи (память о прошлом), приносит семена нового, расчищает даль Вечности, но вместе с тем он способен к самоискажению и саморазрушению и, столкнувшись с преградой, перерастает в бурю-Революцию. Однако именно «пронесшаяся гроза» оживляет воздух эпохи, внося в него «свежести струю». Ее преобразовательную деятельность должна довершить созвучная эпохе человеческая душа, обновившая себя, мельницей перемоловшая-осмыслившая прошлое. Веру в преображение времени поддерживает цикличность природы, становящейся в картине мира Б. Пастернака лицом и посредником Бога как высшей Сущности.

Творчество, произведение искусства — единственная возможность зафиксировать мир в определенное мгновение, способ воскрешения мира и достижения художником собственного бессмертия. Поэт рассматривает творчество прежде всего как акт «самоотдачи» миру, который влечет за собой ответное открытие художнику сущности мира в форме всеобщих законов. Творящий человек, то есть тот, кто постигает-обнимает сущность Божьего мира, читает бесконечную «книгу жизни» и одновременно создает свой мир-«сад», книгу-«сад», — это человек состоявшийся. Он обрел право на бытие. Однако творчество неизбежно выводит творца на «подмостки» и тем самым предопределяет его судьбу. Творящий человек несвободен

вдвойне: находясь «в плену» у земного времени, будучи зависимым от его хода как всякий смертный, он одновременно является «вечности заложником», обязанным что-то совершить, дабы вырваться из плена времени на другой уровень бытия. Он и заложник Вечности, и ее залог, своим творчеством обеспечивающий переход временного в вечное, а в историческом плане — связь времен. Для выполнения этого долга от творца требуется безоговорочное согласие с предначертанной ему судьбой и «отвага» на нее, присущие природному миру. Природа мыслится в качестве образца для творческой личности, что в значительной степени снимает трагизм личного существования, неразрывно связанного с историческим, и, гармонизируя человека с миром, укрепляет представление Б. Пастернака об изначальной благодатности мира и его нравственном величии.

¹ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989—1992. Т. 5. С. 565. Далее все ссылки на это издание приводятся с указанием номера тома (римская цифра) и страницы (арабская) в круглых скобках в тексте статьи.

² Иванова Н. Пастернак и другие. М., 2003. С. 325—358.

³ Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. СПб., 2001. С. 300.

⁴ Там же. С. 301.

⁵ «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена».

⁶ Пруст М. Обретенное время. СПб., 2000. С. 191.

⁷ Борис Пастернак. Письма к Жаклин де Пруайар // Новый мир. 1992. № 1. С. 169.

⁸ Похожим способом обеспечивается единство мира во французском цикле Рильке «Валезанские катрены», где каждое стихотворение, выхватывая один фрагмент действительности, при этом устанавливает определенные связи и соответствия между несколькими мирами, которые привык разделять человек. Быт пронизан природой, природа — Богом, храм — повседневностью, и человек, помещенный в это единое пространство, находится сразу во всех измерениях.

⁹ Фатеева Н. А. Поэт и проза. Книга о Пастернаке. М., 2003. С. 150, 160.

¹⁰ Душа занимает в книге активную позицию, поскольку усваивает циклический механизм самой жизни и берет на себя ее функции умерщвлять и воскрешать. Активная позиция требует от автора, постигшего и принявшего цикличность жизни, больших духовных и волевых усилий, в результате которых его книга должна стать таким же колесом жизни и смерти, как сама его душа и как все мироздание. Подобную же роль в «Валезанских катренах» Рильке приобретают волевые усилия самого мира, обеспечивающие его нахождение в циклической парадигме существования. Край сам выбирает эту модель «вечного возвращения», которая зиждется на памяти основ мира и неподчиненности какой-либо конечной цели.

¹¹ Это распахивающееся «вглубь и настезь» (II, 119) пространство сродни «открытому простору» (das Offene) Одиночества у Рильке, о котором последний пишет в лирико-исповедальном эссе «Завещание» (1921). Концепции Рильке и Пастернака совпадают друг с другом настолько, что можно увидеть их как единую концепцию, изложенную разным языком (и с индивидуальными акцентами).

В ее основе — страдательность субъекта творчества, его открытость миру, смирение и растворенность в нем (что достигается только путем освобождения субъекта от всего вторичного, земного, которое у Пастернака должно быть прежде очищено и переработано во всеобщие закономерности, как это происходит с уходящей эпохой) с тем, чтобы — в акте самоотдачи миру — овладеть этим миром в творческом процессе, интерпретировать каждую вещь в нем как звук, слово, метафору огромного текста. Взаимопроникновение субъекта и пространства понимается обоими поэтами в категориях любви: «Привлечь к себе любовь пространства» (II, 74) — «...мой труд сам по себе — бесконечно более любовь, нежели то, что один человек может затронуть в другом. В моем труде — *вся полнота любви*» (См.: *Рильке Р. М.* Завещание // Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998. С. 300). Однако Пастернаку эта общая концепция творчества указывает в его последней книге еще и решение проблемы преодоления исторического прошлого.

¹² *Борис Пастернак.* Письма к Жаклин де Пруайар. С. 136.

¹³ *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 437.

¹⁴ *Коптев М. В.* Язык как любовь в концепциях А. Ф. Лосева и Б. Л. Пастернака (Опыт прочтения ненаписанного) // Ситуации культурного перелома: матер. науч.-теор. семинара (24—26 апреля 1997 г.). Петрозаводск, 1998. С. 115.

¹⁵ *Пруст М.* Указ. соч. С. 218.

¹⁶ Там же. С. 220.

¹⁷ Там же. С. 223.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Дозорец Ж. А.* Б. Л. Пастернак. Когда разгуляется (Книга стихов как целое) // Русский язык в школе. 1990. № 1. С. 60.

²⁰ «Объективная ценность искусства здесь совершенно ни при чем, если что и нужно выявить, вытащить на свет, так это наши чувства, наши страсти, а значит, и всеобщие чувства и страсти» (Пруст М. Указ. соч. С. 227).

²¹ *Подгаецкая И. Ю.* Генезис литературного произведения (Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Марина Цветаева) // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1990. № 3. Т. 49. С. 206.

²² *Борис Пастернак.* Письма к Жаклин де Пруайар. С. 179—180.

²³ *Горелик Л. Л.* Тема пространства в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» // Современные методы анализа художественного произведения. Смоленск, 2002. С. 179.

²⁴ Там же.

²⁵ *Малюкова Л. Н.* Поэтический космос Бориса Пастернака (лирика 50-х годов). Ростов н/Д, 1998. С. 46—52.

²⁶ *Борис Пастернак.* Указ. соч. С. 174.

²⁷ *Кириллова И.* Типы выражения философии природы в лирике: (на примере творчества поздней Ахматовой и позднего Пастернака) // Русская литература XX века: итоги столетия. СПб., 2001. С. 129.

²⁸ *Нива Ж.* Пастернаковские утра (резюме доклада) // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris, 1979. P. 372.

²⁹ *Boris Pasternak.* 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris, 1979. P. 426.

³⁰ Ibid. P. 462.

III

*У. В. Тёте:
актуальные идеи творчества*



