

«Я говорю про всю среду...»: К вопросу об адекватности восприятия литературной критикой поэзии Пастернака 1920 гг.

Анна Сергеева-Клятис

Статья посвящена проблеме восприятия современной Пастернаку советской критикой его поэмы «Высокая болезнь», а точнее – ключевой строки этой поэмы, в которой поэт расписывается в верности своей среде. Автор анализирует причины неточного понимания критиками текста «Высокой болезни».

Ключевые слова: творчество Пастернака, революционные поэмы; советская литературная критика.

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены, и сойду¹.

Перед нами наиболее часто цитируемые строки поэмы Б.Л. Пастернака «Высокая болезнь», раскрывающие ключевую тему поэмы – судьбы интеллигенции в контексте совершающихся исторических перемен. Тема эта решается в поэме двойственно. В предшествующем фрагменте поэмы читатель уже сталкивался с образом интеллигента, добровольно приближающего час своей гибели.

А сзади, в зареве легенд,
Дурак, герой, интеллигент
В огне декретов и реклам
Горел во славу темной силы,
Что потихоньку по углам
Его с усмешкой поносила
За подвиг, если не за то,
Что дважды два не сразу сто.
А сзади в зареве легенд
Идеалист-интеллигент
Печатал и писал плакаты
Про радость своего заката².

Сергеева-Клятис Анна Юрьевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, annaklatis60@yahoo.com

«Сзади» здесь – не только в прошлом, но и на задворках истории, позади крестьян

яинства, о котором пространно говорится в поэме, особенно в ее ранней редакции. Фигура интеллигента предстает в «огненном ореоле», который создается прежде всего «заревом легенд» – отсюда и отсылка к Ф.М. Достоевскому, в редакции 1924 г. она была еще более явственной: «Идиот, герой, интеллигент», где идиот воспринимается не просто синонимом слову «дурак», а подразумевает оттенок жертвенного юродства, инаковости, родственной смыслу названия романа Достоевского. Идиоматические выражения, используемые в этом фрагменте («заревое легенд» – ореол славы и «горел во славу» – подвижничество), в совокупности создают образ пожара (зарева). Сравним со стихотворением Пастернака «История» (1927), которое писалось почти одновременно со второй редакцией «Высокой болезни»: «Не радоваться нам, кричать бы на крик. // Мы заревом любимся...»³, а также с революционной песней из поэмы Блока «Двенадцать»: «Мы на горе всем буржуйам // Мировой пожар раздуем»⁴. Возможно, что образ пожара (зарева) связан с романом Достоевского «Бесы», в котором на фоне горящего города происходят трагические события последней части: «Огонь, благодаря сильному ветру, почти сплошь деревянным постройкам Заречья и, наконец, поджогу с трех концов, распространился быстро и охватил целый участок с неимоверною силой»⁵.

И далее – об «интеллигенте», не только увлекающемся зрелищем пожара, но и готовом на подвиг: «“Я, право, не знаю, можно ли смотреть на пожар без некоторого удовольствия?” Это, слово в слово, сказал мне Степан Трофимович, возвратясь однажды с одного ночного пожара, на который попал случайно, и под первым впечатлением зрелища. Разумеется, тот же любитель ночного огня бросится и сам в огонь спасать погоревшего ребенка или старуху; но ведь это уже совсем другая статья»⁶. Для подтверждения этой точки зрения вспом-

ним также аллюзии, связанные именно с «Бесами» Достоевского, из поэмы Пастернака «1905 год»:

Тут бывал Достоевский.
Затворницы ж эти,
Не чуяв,
Что у них,
Что ни обыск,
То вывоз реликвий в музей,
Шли на казнь,
И на то,
Чтоб красу их подпольщик Нечаев
Скрыл в земле,
Утаил
От времен и врагов и друзей⁷.

Сам подвиг интеллигента, по наблюдению Л.С. Флейшмана, имеет здесь абсурдно-иронический смысл, благодаря контрасту – интеллигент изготавливает плакаты, агитационное содержание которых – его собственный закат⁸. Под «темной силой» (обратим внимание на амбивалентность эпитета «темная» – т.е. необразованная, но также и адская, бесовская сила) Пастернак подразумевал в первую очередь крестьянство, которое без всякой благодарности к жертвам интеллигенции потихоньку поносит ее «по углам». Эти строки представляют собой краткое резюме известной статьи М. Горького «О русском крестьянстве», напечатанной в 1922 г. в берлинском издательстве И.П. Ладыжникова и очень близкой Пастернаку по высказанным соображениям. Отражение этого взгляда встречаем также много позже в романе «Доктор Живаго»: «В эти первые дни люди, как солдат Памфил Палых, без всякой агитации, лютой озверелой ненавистью ненавидевшие интеллигентов, бар и офицерство, казались редкими находками восторженным левым интеллигентам и были в страшной цене. Их бесчеловечность представлялась чудом классовой сознательности, их варварство – образцом

пролетарской твердости и революционного инстинкта»⁹.

Отметим смысловую временную перестановку: интеллигент «печатал и писал плакаты», хотя логичнее было бы делать наоборот: сначала писать, а потом уже печатать их. Получается, что интеллигент печатает плакаты прежде, чем их сочинит, в пылу, в горячке. Здесь трудно не усмотреть намек на деятельность в РОСТе В.В. Маяковского и поэтов его круга, особенно если учесть, что в комментируемых строках выходит на первый план одна из главных тем поэмы: подмена (или подлог) настоящей поэзии агитационными плакатами о собственной гибели. Тема в русской поэзии не новая. Ее образцово для своего времени воплотил В.Я. Брюсов в 1905 г.:

Бесследно всё сгинет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном¹⁰.

Не нова и тема идеалиста-интеллигента, «лишнего» человека, много говорившего и ничего не совершившего, – одна из актуальных, например, для поэзии Н.А. Некрасова. В «Медвежьей охоте» находим фрагмент, в котором содержатся многочисленные параллели с «Высокой болезнью»:

Всё же чту тебя и ныне я,
Я люблю припоминать
На челе твоём уныния
Беспредельного печать:
Ты стоял перед отчизною,
Честен мыслью, сердцем чист,
Воплощенной укоризною,
Либерал-идеалист!¹¹

Однако образ интеллигента, приближающего свою гибель бескорыстным служением народу, с автором поэмы имеет мало общего, как мало общего он имеет и с той средой, «с которой Я хотел сойти со сцены

и сойду». Комментируемая здесь строфа начинается с местоимения «мы», маркирующего важный психологический момент. О «дураке, герое, интеллигенте» Пастернак писал в 3-м лице, теперь он говорит о себе самом как об одном из представителей среды – аполитичной, не участвовавшей в революционном движении и, как правило, связанной с искусством. Именно эта среда в послереволюционное время оказалась не у дел и вынуждена была сойти со сцены. Отчетливое понимание специфики своего круга выражено Пастернаком в «Охранной грамоте»: «Поколенье было аполитичным, мог бы сказать я, если бы не сознавал, что ничтожной его части, с которой я соприкасался, недостаточно даже для сужденья обо всей интеллигенции. Такой стороной было оно повернуто ко мне, скажу я, но тою же стороной обращалось оно и ко времени, выступая со своими первыми заявлениями о своей науке, своей философии и своем искусстве»¹². В личном письме Пастернак высказывался в том же духе: «...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 общезжитии оно для меня от рожденья слилось с обиходом. Как размноженное явление, оно для меня не выделено из обыденности цеховым помостом, не взято в именные кавычки...»¹³. В 1936 г. А.К. Тарасенков записал горькие слова Пастернака о необратимых изменениях в родственной ему среде: «Даже родственники Андрея Белого, мои друзья, жители Арбатского района, – и те делают удивленно-изумленные шокированные лица, когда я выкидываю какое-нибудь коленце, вроде того, как я сказал на дискуссии о том, что понял коллективизацию лишь в 1934 году. У нас отсутствует борьба мнений, борьба точек зрения. И даже по своему честные люди начинают говорить с чужого голоса»¹⁴. Собственно в этом вы-

сказывании Пастернака содержится главный признак, которым он наделяет свою среду: это самостоятельность мышления и выбора. В письме в защиту Н.Н. Вильяма-Вильмонта, исключенного из Брюсовского института во время идеологической чистки, Пастернак так характеризует своего молодого друга: «Изо всей молодежи, ко мне ходившей и мне известной, выделил и приблизил я его оттого, что для него время началось не с ЛЕФа и на нем не кончится, оттого, что он живет мыслью и культурной тягую, как дай Бог всякому»¹⁵. В 1957 г., оценивая уже законченный роман «Доктор Живаго», Пастернак писал следующее: «...по слепой игре судьбы мне посчастливилось высказаться полностью, и то самое, чем мы так привыкли жертвовать и что есть самое лучшее в нас, художник, оказался в моем случае незатертым и нерастоптанным»¹⁶. В то же время Пастернака удивляла и расстраивала готовность близких ему людей поступиться идеалами («художником в себе»), рассеяться, смешаться с массой, отчасти вследствие страха перед надвигающейся неизбежностью, отчасти из-за растерянности и неумения выбрать правильную позицию в наступившем общественном хаосе. Отсюда понятно, почему Б.Л. Пастернак так остро чувствовал общность с В.В. Маяковским и Н.Н. Асеевым – до той поры, пока их индивидуальность не растворилась в лэфовском потоке, почему острое ощущение счастья вызвала внезапно установившаяся переписка с М.И. Цветаевой, почему общение с Андреем Белым, несмотря на их личную разность, Пастернак ставил всегда очень высоко. «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. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отражала к нам

какое-нибудь из решительнейших своих исключений. Отчего же большинство ушло в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье...»¹⁷. Постепенную гибель этой среды Пастернак описал в «Докторе Живаго». Среди всех героев романа только Юрий Андреевич остается единственным свободным от любых условностей человеком, до конца открытым жизненным перипетиям, воспринимающим жизнь не по заученной схеме, а подлинно творчески: «Я скажу а, а бе не скажу...»¹⁸, – заявляет Живаго своему антагонисту Ливерию. Собственно это восприятие находится в системе живаговских представлений о творческом начале самой жизни: «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование – это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в обработке. А материалом, веществом жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало...»¹⁹. Не желая поступаться совестью, Юрий Андреевич лишается возможности заниматься профессиональным трудом и в восприятии других, приспособившихся к новой реальности людей, становится опустившимся, ничемным – лишним человеком. Однако, не теряя ясности восприятия, сам он видит страшную цену духовного извращения, которую платят его современники. Отсюда и кажущиеся высокомерными, но на самом деле констатирующие духовную свободу личности мысли Живаго: «Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов! Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали!»²⁰. Способность сохранить статус и быть востребованным в условиях

новой действительности неминуемо означает разрушение личности: «Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения»²¹. В еще одном фрагменте из романа так же, как и в «Высокой болезни», мотив иллюзии течения привычной, дореволюционной жизни совмещается с мотивом гибели интеллигентной среды: «Кругом обманывались, разглагольствовались. Обыденщина еще хромала, барахталась, колченого плелась куда-то по старой привычке. Но доктор видел жизнь неприкрашенной. От него не могла укрыться ее приговоренность. Он считал себя и свою среду обреченными. Предстояли испытания, может быть, даже гибель. Считанные дни, оставшиеся им, таяли на его глазах»²². Метафора ухода «со сцены», продолжая театральный мотивный ряд «Высокой болезни», предсказывает образность стихотворения «Гамлет», начинающего семнадцатую часть романа «Доктор Живаго».

Как видим, тема среды, ее эволюции, значения для человеческой личности, а также проблема общности художника со средой и одновременно его фатальной отъединенности от нее была не проходной и не случайной для Пастернака, а одной из определяющих, сквозных тем его творчества – от ранних произведений до «Доктора Живаго». Эта особенность не ускользнула от внимания современной Пастернаку критики.

В 1926 г. в журнале «Красная новь» была опубликована большая литературно-критическая статья А.З. Лежнева «Борис Пастернак». Значительное место в ней занимал вопрос об отношениях Пастернака со своей средой. Большая современность, по мнению Лежнева, не интересует Пастернака. То, что его главные стихотворения написаны в годы Гражданской войны и революции, узнается только по их датировкам и деталям быта, умело воспроизведенным поэтом: упомянуты трамваи,

велосипеды, расписание поездов – значит, действие происходит в нашу эпоху. Кроме того, атомичность, распыленность ощущения, характерные для футуристического сознания, указывают на современность пастернаковской поэзии. Но по содержанию стихотворений сказать, в какую эпоху они были написаны, невозможно.

В чем же причины отсутствия в творчестве Пастернака общественной тяги? По убеждению критика, они кроются в его происхождении. Лежнев выписывает вещный ряд, характерный для поэзии Пастернака, репрезентирующий ее основную тематику. «Вещный мир стихов Пастернака подчеркивает камерность его поэзии, он показывает также ту материальную основу – спокойной, комфортабельной, культурной и обеспеченной жизни – на которой она выросла. Пастернак не отталкивается от своей среды, как отталкивался от нее Маяковский. У него нет отрицания и протеста. Наоборот, то, что вещный мир Пастернака переходит в его метафоры <...> доказывает, что эта среда – по крайней мере, в ее вещном оформлении – близка ему и понятна»²³. Поэтизация быта говорит о поэтизации Пастернаком его родной среды, того социального сословия, к которому он принадлежит: «Это – не берег, от которого он оттолкнулся, а почва, из которой он вырос»²⁴.

Лежнев далеко не первым затронул вопрос о приверженности Пастернака его среде. Об этом говорили почти все критики, меняя оценку в зависимости от актуальных целей своего высказывания. Первым эту тему поднял еще В.Я. Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922), ставшей самым ранним откликом на книгу стихов Пастернака «Сестра моя жизнь»: «Насколько Маяковский, по настроениям своей поэзии, близок к поэтам пролетарским, настолько Пастернак, несомненно, – поэт-интеллигент. Частью это приводит к широте в его творческом захвате: история

и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь – все, на равных правах, входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, как бы в одной плоскости. Но частью та же чрезмерная интеллигентность обескровливает поэзию Пастернака, толкает его к анти-поэтической рефлексии, превращает иные стихи в философские рассуждения, подменяет иногда живые образы острыми парадоксами»²⁵. Характеристика «поэт-интеллигент» исходно амбивалентна: с одной стороны, по тону сравнения с Маяковским легко догадаться, что Брюсову это качество импонирует, с другой – то же самое качество отрывает поэзию Пастернака от жизни, уводит ее в трансцендентные области. В своей статье Брюсов, как это бывало и в других случаях²⁶, создал трафарет, которым на протяжении десятилетий будет пользоваться советская критика для оценки творчества Пастернака. Вслед за Брюсовым свою формулу социальной пассивности Пастернака предложил В.П. Правдухин на страницах журнала «Сибирские огни». Ступая шаг в шаг за Брюсовым, критик дает свою характеристику социальной позиции Пастернака, смещая акцент, – «мещанин-поэт», и этим обозначает место его поэзии в современности: «Нам ясно, из сущности содержания ее, из выбора самых тем, из формы его стиха, косноязычной, дрожащей на мелких нотах, неизменно сиплой даже в остроте своей и разнообразии тонов, что это выполз из-за увядшей герани, из уюта мещанского муравейничка, разворошенного революцией, мещанин, тепличный аристократ наших социальных особняков. Самый настоящий, искренний и неподдельный. Острый поэт, он в каждой строчке своего стиха, в каждом слове обнажает перед нами свою еще боязливую, мелочную в основном душу. Его поэзия, это – социальная дрожь, испуг, боязнь мещанина-аристократа, разбухшего революцией, который боится

теперь своего одиночества...»²⁷. Отказывая Пастернаку в большой теме, Правдухин главное свойство его поэтики определяет как мелочность детали, раздробленность, расщепленность мира, неумение слить во едино разнообразные явления жизни, попадающие в поле его зрения, воссоздать целостную картину. Эту особенность поэтики Пастернака Правдухин описал с помощью смелого образа: «Поэт все время тщится встать лицом к далям, распахнутым революцией, но в конечном счете создается впечатление, что он стоит на карачках и смотрит на это будущее промеж ног, подобно тому, как это в озорстве делают дети: глаз устает, предметы и вещи мелькают с навязчивой и извращенной резкостью»²⁸.

«Социальные карачки» Пастернака, с которых Правдухин все же надеется его поднять, преобразуются в злонамеренное подыгрывание врагам революции в статье Г. Лелевича «Гиппократово лицо». В ней Пастернак получает наименование «русский буржуазный писатель», что уже звучит совсем не как «поэт-интеллигент» или даже «поэт-мещанин». В устах Лелевича это определение классового врага. Цитируя опубликованные в журнале Россия «Белые стихи» Пастернака, Лелевич обрушивается на него с резкими обвинениями: «Разве это не типичное настроение представителя умирающего класса, сына “конца века”, человека, органически не способного почувствовать всю полноту жизни, стоящего в раздумьи перед миром и печально размышляющего о смысле бытия? И таково мировосприятие, таков жизненный “тонус” большинства писателей “Русского Современника” и “России”. Их взгляды или обращены в прошлое, или с тоской и неприятием направлены в грядущее. Они с полным правом могут применить к себе слова Тютчева: “Душа моя – Элизиум теней”»²⁹. (Зададимся вопросом: не на эти ли строки Ф.И. Тютчева оглядывался Б.Л. Пастернак,

когда писал свое позднее стихотворение «*Душа моя, печальница...*»?)

Не станем длить перечня обвинений Пастернака в социальной замкнутости и нежелании выйти за рамки той среды, которая воспитала и сформировала его – в течение 1920 гг. не было практически ни одного критического высказывания в советской прессе, которое бы не коснулось этого актуального вопроса. Скажем только, что этот обвинительный поток весьма обмельчал после написания и публикации Пастернаком его революционных поэм, к которым сам Пастернак относился чрезвычайно амбивалентно. Современная Пастернаку критика приняла их с восторгом. Констатируя

разрушение прежних связей, замыкавших поэта в узкие рамки его социального бытия, Лежнев писал о пастернаковском эпосе: «Только один поэт, связанный с футуризмом, не только не склонился к закату, но сумел вырасти, увеличить свою притягательную силу, стать в известном смысле центром современной поэзии. Это – Пастернак. <...> Его “1905 год” и “Лейтенант Шмидт” обозначили дальнейшую перемену установки. “Общественность” ворвалась широким потоком в его творчество»³⁰. Однако поэтическая присяга верности Пастернака своей среде прошла незамеченной для критики в силу не преодоленной ею сложности «Высокой болезни».

* * *

¹ Пастернак Б.Л. Высокая болезнь / Пастернак Б.А. Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2003-2005. Т. 1. С. 255-256.

² Там же. С. 255.

³ Там же. Т. 2. С. 245.

⁴ Блок А.А. Соч.: в 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 527.

⁵ Достоевский Ф.М. Бесы: Достоевский Ф.М. Соч.: 10 т. С. 536.

⁶ Там же. С. 537.

⁷ Пастернак Б.Л. 905-й год / Пастернак Б.А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 265.

⁸ Флейшман Л.С. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб, 2003. С. 32.

⁹ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго / Пастернак Б.А. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 347.

¹⁰ Брюсов В.Я. Грядущие гунны / Стихотворения. Поэмы. М., 1957. С. 143.

¹¹ Некрасов Н.А. Медвежья охота / Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. С. 266–267.

¹² Пастернак Б.Л. Охранная грамота / Пастернак Б.А. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 213.

¹³ Письмо М.А. Фроману от 17 июня 1927 г. / Там же. Т. 8. С. 42.

¹⁴ Тарасенков А.К. Пастернак: Черновые записи 1934–1939 гг. / Там же. Т. 11. С. 174.

¹⁵ Письмо П.С. Когану, конец ноября 1923 г. / Там же. Т. 7. С. 456.

¹⁶ Письмо Е.А. Благиной от 16 декабря 1957 г. / Там же. Т. 10. С. 289.

- ¹⁷ Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Там же. Т. 3. С. 151.
- ¹⁸ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Там же. С. 337.
- ¹⁹ Там же. С. 336.
- ²⁰ Там же. С. 478.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же. С. 182.
- ²³ Лежнев А.З. Борис Пастернак // Красная новь. 1926. № 8. С. 213.
- ²⁴ Там же. С. 214.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Брюсов В.Я. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Русская мысль. 1913. № 4.
- ²⁷ Правдухин В.П. В борьбе за новое искусство // Сибирские огни. 1922. № 5. С. 175.
- ²⁸ Там же. С. 177.
- ²⁹ Лелевич Г. Гиппократово лицо // Красная новь. 1925. № 1. С. 295.
- ³⁰ Лежнев А. Русская художественная литература революционно-го десятилетия // Сибирские огни. 1928. Январь-февраль. С. 214.