

## 6. АННЕНСКИЙ И ДВЕ РЕВОЛЮЦИИ

Слово *кокон* (в отличие от *червяка*, *куколки* и *бабочки*), разумеется, не из Фета. Если искать литературных аналогий (что часто необязательно), мы их найдем у Анненского, стихи которого к тому времени Пастернак хорошо знал. В автобиографическом очерке он сообщает, что ему в начале десятых годов их показал Локс, «по признакам родства, которые он установил между моими писаниями и блужданиями и замечательным поэтом, мне тогда еще неизвестным» (IV, с. 317). Анненского позднее он называет рядом с собой и Мандельштамом, говоря о «мире представлений между символизмом и акмеизмом» (V, с. 465)<sup>25</sup>. Наконец, в письме Шаламову в 1952 г. Пастернак говорит по поводу немногих признававшихся им своих стихов: «Мне кажется, моей настоящей стихией были именно такие характеристики действительности или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюдаемой и точно названной частности, как в поэзии Иннокентия Анненского» (V, с. 498).

«Признаки родства» вроде упомянутых Пастернаком можно установить и сравнивая «Бабочку-Бурю» со стихотворением «Под новой крышей» из цикла «Среди нахлынувших воспоминаний», входящего в первую книгу стихов Анненского «Тихие песни»<sup>26</sup>. Я имею в виду следующее четверостишие:

Не доделан новый кокон,  
Точно трудные стихи:

---

<sup>25</sup> Набросок или черновик первого письма к Б. С. Кузину, толкование которого проблематично, предположительно содержит следующую (явно не хронологическую) классификацию типов русской поэзии нашего века: Блок, отличный от него мир Анненского и Пастернака (Мандельштам здесь назван рядом с ними двумя скорее всего из-за близости с ним Кузина, но и в силу своей акмеистичности), характеризуемый как промежуточный между символизмом и акмеизмом, и следующий, еще неизвестный, о котором Пастернак мечтал.

<sup>26</sup> Пастернак в молодости скорее всего читал первое издание 1904 г. Но в 1923 г., когда писалась «Бабочка-Буря», вышло второе издание книги (Анненский 1923).

Ни дверей, ни даже окон  
Нет у пасынка<sup>27</sup> стихий. (Анненский 1990, с. 65)

У Анненского и Пастернака совпадают рифмующиеся слова, хотя из-за разницы в их ударениях рифма у первого женская, а у второго — мужская. Различие в ударении на первом слоге *кóкон* у Анненского и на последнем слоге в слове *кóкón* (в варианте, отданном Пастернаком в редакцию «ЛЕФа», это ударение специально отмечено в белой рукописи) объясняется тем, что Пастернак воспроизводит (как и в форме *с лихвой*, рассмотренной выше) более старое ударение, отмечаемое словарями XIX в. и начала XX в. Из них же известно и ударение на последнем слоге в форме *око́н* (оно в мужской рифме у Пастернака есть и в первом издании «Поверх барьеров» в отрывке «Десятилетье Пресни»: «Ряды окон»). Оно сохранилось до сих пор как разговорное. Возможно, что по сути речь идет и о разнице петербургской и старомосковской норм произношения. Что же до сходства стилистики Анненского и Пастернака, то временами оно разительно. И оно кажется иногда больше, чем совпадения с большими поэтами-акмеистами, Мандельштамом, Ахматовой и Гумилевым, каждый из которых говорил о своей связи с Анненским в статьях и стихах, ему посвященных.

Для сравнения с разбираемым стихотворением Пастернака едва ли не наибольший интерес представляет стихотворение Анненского «Дождик» (датировано июнем 1909 г.), которое входило в посмертно вышедший в 1910 году «Кипарисовый ларец», хотя стихотворения не было в составленном до его написания авторском плане сборника (Анненский 1992, с. 364). Этой книгой зачитывались молодые поэты (например, Ахматова) в то самое время, когда Пастернак начинает писать стихи. Его знакомство с этой книгой стихов Анненского в тот период не подлежит сомнению. Присмотримся к картине дождика у Анненского:

Вот сизый чехол и распорот, —  
Не все ж ему праздно висеть,  
И с лязгом асфальтовый город  
Хлестнула холодная сеть...

Хлестнула и стала мотаться...  
Сама серебристо-светла,  
Как масло в руке святотатца,  
Глазеты вокруг залила.

<sup>27</sup> Метафорическое употребление этого слова есть у Пастернака в «Сестре моей жизни»:

Одна из южных мазанок  
Была других южней.  
И ползала, как пасынок,  
Трава в ногах у ней. (I, с. 126).

И в миг, что с лазурью любилось,  
 Стыдливых молчаний полно, —  
 Все темною пеной забилося  
 И нагло стучится в окно.

В песочной зароется яме,  
 По трубам бежит и бурлит,  
 То жалкими брызнет слезами,  
 То радугой парной горит.

.....  
 О нет! Без твоих превращений,  
 В одно что-нибудь застывай!  
 Не хочешь ли дремой осенней  
 Окутать кокетливо май?

Иль сделаться Мною, быть может,  
 Одним из упрямых калек,  
 И всех уверять, что не дожит  
 И первый Овидиев век:

Из сердца за Иматру лет  
 Ничто, мол, у нас не уходит —  
 И в мокром асфальте поэт  
 Захочет, так счастье находит.

(Анненский 1990, с. 108; 1992, с. 320–321, 364)

В стихотворении со многими ранними стихами Пастернака совпадает городской пейзаж во время дождя и сизый колорит последнего, ср., например, *Северно-сизый, сорный дождь* (I, с. 54); *Напев мой опечатан пломбой / Неизбываемых дождей* (I, с. 59; в этом стихотворении сходным образом построен переход к самому поэту, который, как сам Анненский — *Ник. Т-о*<sup>28</sup> в своей первой книге, *никто и ничей* во второй, у Пастернака обозначен как *не нареченный некто*, там же и с. 432), *Отвыкли от молний / Идут слепые дожди* (I, с. 457). Асфальт, который еще только настилают в «Бабочке-Буре», здесь проходит через все стихотворение. В нем есть и *превращения*, но упоминание Овидиева века заставляет думать о его «Метафморфозах», для Пастернака несущественных, как римская поэзия в целом (во всяком случае до его перевода из Горация); об одном важном отличии строк о превращениях от пастернаковских речь пойдет ниже.

Если поэзия других символистов (не исключая и Блока во многих стихах, особенно ранних) при тематических сходствах их урбанистического мистицизма с молодым Пастернаком своим употреблением «отвлеченных и общих слов из пушкинского словаря» представлялась ему шагом назад «не только после Фета и Тютчева, но даже и Лер-

<sup>28</sup> У Анненского кроме анаграммы *Иннокентий* — *никто* в этом псевдониме, о неуместности которого говорил Блок в своей рецензии, имелось в виду соотнесение с Улиссом.

монтова» (IV, с. 703), то у Анненского (как до него отчасти у Случевского) именно в словаре, использующем много сугубых прозаизмов, обнаруживается значительное сходство с ранними стихами Пастернака. Как пример можно привести слово *недобор*, начиная с древнерусского периода и до Гончарова и Добролюбова использовавшееся только для обозначения фискального понятия (недоимок, неполной уплаты положенного). У Анненского оно употреблено в стихотворении лета 1909 г. «Будильник» (из тех, что были в первых изданиях «Кипарисового ларца», хотя и не входили в первоначальный авторский план книги, составленный до написания стихотворения):

О чьем-то *недоборе*

Косноязычный бред...

(Анненский 1990, с. 9; 1992, 315–316, 364).

У Пастернака слово тоже в позиции рифмующегося появляется в стихотворении «Двор» во 2-м издании «Поверх барьеров», которое этими строками открывается:

Мелко исписанный инеем двор!

Ты — точно приговор к ссылке

На недоед, недосып, *недобор*,

На недопой и на боль в затылке (I, с. 61).

Пастернаком при переделке стихов слово было вставлено в ряд однотипных существительных *не-до-ед*, *не-до-сып*, *не-до-пой* в предшествующем варианте стихотворения «Посвящение», которым открывалось первое издание «Поверх барьеров»:

Мелко исписанный снежной крупой,

Двор, — ты как приговор к ссылке,

На недоед, недосып, недопой,

На боль с барабанным боем в затылке (I, с. 45).

Пастернак построил два из этих существительных по типу *не-до-сып*, которое встречается в оборотах вроде *с недосыпу голова болит*<sup>29</sup> (смысловый контекст напоминает последнюю строку пастернаковского четверостишия); новообразование *не-до-ед* поддерживается старинным *не-до-ед-ки* (Шаламова 1986, с. 819), тогда как рифмующееся (и поэтому особенно заметное в первом варианте и упрятанное в последней строке во втором варианте) *не-до-пой* создано самим поэтом на основе соответствующего глагола; в современном языке к тому же типу относятся *не-до-род*, *не-до-вес*, *не-до-воз*, *не-до-кос*, *не-до-лов*, *не-до-мер*,

<sup>29</sup> Отмечено в словаре Даля, в новое время использовано Твардовским в «Василии Теркине» и некоторыми другими авторами.

*не-до-чет, не-до-сол, не-до-сев, не-до-смотр*<sup>30</sup> и др. Во втором варианте стихотворения этот ряд современных новообразований, отчасти близких к хлебниковским, разбит и одновременно продолжен принадлежащим к тому же типу *не-до-бор* (ср. у Гончарова в «Обломове»: *в не-до-им-ках не-до-бор*). Существительное одновременно связывает с традицией Анненского и с древним словоупотреблением, как и *ханский указ* в том же переделанном стихотворении «Двор», напоминающем о *Сочинил ли нас царский указ* у Анненского; в стихотворении есть и древнерусское значение *крепкий (кому)*. Слово *не-до-бор*, древность которого недавно подтверждена и находками новгородских берестяных грамот XIV в. (Шаламова 1986, с. 76–77; Зализняк 1995, 457–458, 471, 521, 638), о которых не знали ни Анненский, ни Пастернак, принадлежит к тому старинному типу, который сохраняется на протяжении тысячелетней истории языка и обновляется великими поэтами, ср. уже в XI в. *не-до-мысль* «неразумие, непонимание», а далее в текстах XVI–XVII вв.: *не-до-вол* «недосуг, недостаток времени», *не-до-жив* «о работнике, не доживающем отведенный ему срок в хозяйстве или доме, где он работает», *не-до-зор* «недосмотр», *не-до-мот* «недомощенный участок», *не-до-нос* «недоплаченное», *не-до-руб* «недорубленное», *не-до-ход* «не приносящее дохода» и др.

Не только отдельные ключевые слова роднят словарь Пастернака и Анненского. Есть и совпадающие у них основные образы. К ним принадлежит персонифицированная Тоска, у Анненского бесспорно продолжающая аналогичные образы Бодлера. Анненский использует этот образ в двояком смысле. Он говорит о Тоске маятника или Тоске синевы: так построены заглавия многих стихотворений Анненского, ср. у Пастернака в «Спекторском» «с тоской дождя, попавшего в их фокус». Иногда то существительное, которое стоит в родительном падеже, у Анненского имеет при себе определяющее прилагательное: *Тоска отшумевшей грозы, Тоска белого камня*. У Пастернака есть так же построенное сочетание в поэме «Лейтенант Шмидт»:

Известно ли, как влюбчива  
Тоска земного дна? (I, с. 308)

В лирике Пастернака такое же точно сочетание с родительным падежом имеет определяющее существительное при слове *тоска*: *тифозной тоске тюфяка* используется в «Сестре моей жизни» и потом цитируется в стихах «Второго рождения»; к этой строке Пастернака есть и другие очевидные смысловые параллели у Анненского:

Уничтожиться, канув  
В этот омут безликий,  
Прямо в одурь диванов,  
В полосатые тики!.. (Анненский 1990, с. 117)

<sup>30</sup> В *не-до-суг* уже не выделяется корень.

Но вместе с тем в последнем предсмертном стихотворении Анненского «Моя тоска» появляется Тоска как таковая без уточняющего родительного падежа. Ее появление у Анненского было подготовлено значительно более ранним стихотворением, где автор строит «ромбы поневоле / Между этапами тоски». На сходной развернутой метафоре основано стихотворение Пастернака «Тоска бешеная, бешеная», напечатанное в 1916 г. и больше при жизни автора не перепечатывавшееся. Стихотворение «Тоска» в книге «Сестра моя жизнь» содержит другое, церковнославянское определение:

Зиял, иссякнув, страшный кладезь  
Тоски отверстой (I, с. 111).

В финале второго варианта пастернаковского «Марбурга» появляется Тоска как женский образ пассажирки с книжкой на оттоманке наподобие описанной в последних стихах Анненского. Этот же женский образ Тоски, соположенный с комиком, ассоциирующимся с восхищавшим Маяковского трагиком в сходном метафорическом контексте в «Марбурге», возникает и в конце стихотворения «Спасское» в «Темах и вариациях»:

В ночь кончины от тифа сгорающий комик  
Слышит гул: гомерический хохот райка.  
Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик  
Видит, галлюцинируя, та же тоска. (I, с. 209)

Очень близки стилистически к Пастернаку сонеты «Трилистника точного» из «Кипарисового ларца»:

То-то вдруг по голым сучьям  
Прозы утра, град шутих,  
На листы веленьем щучьим  
За стихом поскачет стих. (Анненский 1992, с. 158)

Но сходные образы, слова и рифмы у Пастернака появляются в самом нешуточном контексте, в частности в стихотворении «Смерть поэта»:

Как, сплющив, выплеснул из стока б  
Лещей и щуку минный вспых  
Шутих, заложенных в осоку (I, с. 390).

Близость Пастернака и Анненского можно истолковать так. В поэзии Анненского, стилистически многоликой, наряду со многими другими возможными путями, по которым пошли акмеисты, прокладывался и тот, который мог бы совпасть с ранним стилем Пастернака (другими словами Пастернак сам говорит об этом позднее, когда он от

этого стиля готов был отказаться, в цитировавшемся письме Б. С. Кузину). Это подтверждается в особенности предсмертной статьей Анненского «О современном лиризме», в которой из тогда печатавшегося сборника стихов «Цветотравы» своего сына, отчасти и ученика в поэзии, В. Кривича Анненский выделит курсивом следующие строки:

*Велся скучно и невнятно  
Скучный спор дождя и крыш,  
И зловещи были пятна  
Синих выцветших афиш.*

Каждому, кто помнит «Сестру мою жизнь» и входящие в нее стихи о «Плачущем саде» и «Душной ночи», цитированные Анненским стихи Кривича, и в особенности выделенные им две строчки Кривича, не могут не напомнить таких пастернаковских, как:

*У плетня  
Меж мокрых веток с ветром бледным  
Шел спор.*

Может быть, Пастернак прочитал статью Анненского, напечатанную в «Аполлоне» в 1909 г. или книгу В. Кривича «Цветотравы», вышедшую в 1912 г., когда после возвращения из Марбурга Пастернак готовится к профессиональным занятиям поэзией и читает современных ему поэтов. Может быть, эти строки Кривича осели у него в памяти и претворились в только что приведенных (множество подобных переключек отдельных строк Пушкина с иными поэтами XVIII в. или начала XIX в., иногда вовсе нам неизвестными, отыскано пушкиноведами). Может быть, ничего этого не было. Важнее другое: Анненский и в собственных стихах наметил, и в стихах других поэтов (в том числе и собственного сына) выделит черты лирики следующего, молодого поколения, которые со всей силой воплотились именно в Пастернаке. Сверхпроницательность Анненского сказалась в том, что, приведя отрывки из стихотворения Кривича, кончающегося этим «пастернакообразным» четверостишием, он отметил в том, что на первый взгляд кажется просто городским пейзажем, след исторического опыта всего поколения. Для Анненского в том, как это стихотворение написано, отпечатался девятьсот пятый год, через который прошли Кривич (при всей своей тогдашней молодости бывший на десять лет старше Пастернака) и его сверстники. Явные упоминания того же опыта привели к цензурным купюрам в «Отрывке» в первом издании «Поверх барьеров» (во втором издании, где купюры были восстановлены, он назывался «Десятилетье Пресни»). Военной цензурой были сняты такие строчки, как:

*когда посул  
Свобод прошел, и в стане стачек  
Стоял годами говор дул (I, с. 66).*

Этот отрывок подготавливал тематически обе больших поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» и прозаические части незавершенных «Записок Патрика» и «Доктора Живаго», относящиеся к первой русской революции. Именно она в большей мере, чем вторая революция, способствовала выработке стиля автора. Стиль складывается достаточно рано и, как всегда подчеркивал Пастернак, во многом определяется впечатлениями детства и отрочества. Как замечал он в «Охранной грамоте», «мальчикам близкого» ему «возраста было по тринадцати лет в девятьсот пятом году и шел двадцать второй год перед войною»<sup>31</sup>. Обе их критические поры совпали с двумя красными числами родной истории. Их детская возмужалость и их призывное совершеннолетие сразу пошли на скрепы переходной эпохи. Наше время по всей толще прошито их нервами...» (I, с. 212). Это наблюдение кажется существеннее следующих за этим оговорок о «грошовой революционности» самого пятнадцатилетнего Пастернака в 1905-ом году и об аполитичности всего поколения (там же, с. 214). Дело не в том, как тот или иной молодой человек сам принимал участие в революции или войне, а в их обязательном на него воздействии. В этом более широком плане связь первой революции, для Пастернака всегда сопряженной с Блоком, и последовавших перемен в русском искусстве (как, добавим мы, и в поэзии самого Пастернака) пробует осмыслить Живаго еще в начале второй революции: «Верность революции и восхищение ею были тоже в этом круге. Это была революция в том смысле, в каком принимали ее средние классы, и в том понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку. В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового, те обещания и предвестия, которые показались на горизонте перед войной, между двенадцатым и четырнадцатым годами, в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе, судьбе общероссийской и его собственной, живаговской» (III, с. 160). Отмеченные здесь временные границы кажутся значимыми и для русской истории, и для биографии самого Пастернака. В двухлетний промежуток 1912–1914 гг. Пастернак проводит лето в Марбурге и Италии и уходит от философии к поэзии, пишет и издает свою первую книгу стихов, успевает отойти от ее символистического импрессионизма в сторону гораздо более радикальных авангардистских опытов и уже и в них начать разочаровываться, а также и сделать свой первый эстетический доклад, где сформулированы основные его взгляды на искусство. Стихотворение, которым мы занимаемся, относится (судя по времени постройки нового почтамта и настиления асфальта на Мясницкой) к периоду, который как раз кон-

<sup>31</sup> Этот условный возраст описываемого Пастернаком поколения ближе к хронологии жизни Маяковского, которому после его самоубийства в большей мере посвящалась «Охранная грамота», чем к датам самого Пастернака: ему было соответственно пятнадцать и двадцать четыре года в указанные сроки.



чается 1912 годом и переездом Пастернаков на Волхонку. В этом совсем не хронологическом смысле Пастернак говорит о детстве (как и в упоминавшемся уже письме к Петровскому с воспоминанием об этом переезде). Детство — это то, что до Марбурга и второго рождения, до поэзии, до Волхонки, до «Близнеца в тучах» и «Символизма и бессмертия». Этот предшествующий период в большей мере и впитал в себя опыт и чаяния первой русской революции, к которой он обращается в «Поверх барьеров».

Что же касается второй революции, «не по-университетски идеализированной под девятьсот пятый год» (III, с. 161), то ее связь со своей поэзией, с ней одновременной, Пастернак охарактеризовал в письме Брюсову, написанном перед поездкой в Берлин, где и родилась «Бабочка-буря», обращенная ко времени до всех революций, глубоко ностальгическая в пространстве и во времени.

В письме Брюсову, рассказав о своем разговоре с Троцким, Пастернак изложил коротко содержание того, что не сказал ему по поводу «Сестры моей жизни»: «мне может быть, надлежало сказать ему, что “Сестра” — революционна в лучшем смысле этого слова. Что стадия революции, наиболее близкая сердцу и поэзии, — что, — *утро* революции и ее взрыв, когда она возвращает человека к *природе* человека и смотрит на государство глазами *естественного права* (американ. и французск. декларации прав) выражены этой книгой в самом духе ее, характером содержания, темпом и последовательностью частей и т. д. и т. д.» (V, с. 134).

Сравнение с Французской революцией не в столь отчетливо расчлененной форме (в цитированном письме скорее всего ориентированной на рационалистичность адресата — Брюсова) раскрывается в предполагавшемся «Послесловье» к «Охранной грамоте», где, обращаясь к Рильке, он писал: «Едва ли сумел я, как следует, рассказать Вам о тех вечно первых днях всех революций, когда Демулены вскакивают на стол и зажигают прохожих тостом за воздух. Я был им свидетель. Действительность, как побочная дочь, выбежала полуодетой из затвора и законной истории противопоставила всю себя, с головы до ног незаконную и бесприданную. Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нем книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого» (IV, с. 788–789).

Главная особенность всех революций и в особенности лета 1917-го года, выраженная в книге «Сестра моя жизнь», заключалась для Пастернака в одноминутном отсутствии границ между естественной историей и социальной. Об этом говорит Сен-Жюст в конце первого из драматических стихотворных отрывков о французской революции, написанных в июне-июле 1917-го года, тем же летом, когда писалась и «Сестра моя жизнь». Послушайте признания Сен-Жюста:

Как спать, когда родится новый мир  
И дум твоих безмолвие бушует,

То говорят народы меж собой  
 И в голову твою, как в мяч, играют,  
 Как спать, когда безмолвье дум твоих  
 Бросает в трепет тишь, бурьян и звезды  
 И птицам не дает уснуть. Всю ночь  
 Стоит с зари бессонный гомон чащи.  
 И ночи нет. Неубранный стоит  
 Забытый день, и стынет и не сходит  
 Единый, вечный, долгий, долгий день (I, с. 523).

О том же единстве разговоров деревьев, звезд и людей доктор Живаго говорит Ларе: «Сдвинулась Русь-матушка, не стоится ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”». И ему вторит Лара: «Про митингующие деревья и звезды мне понятно. Я знаю, что вы хотите сказать. У меня самой бывало» (III, с. 145). И обоим своим героям в лад вспоминает о времени «Сестры моей жизни» Пастернак: «Из такой дали и давности не доносятся голоса из толп, днем и ночью совещающихся на летних площадях под открытым небом, как на древнем вече. Но я и на таком расстоянии продолжаю видеть эти собрания как беззвучные зрелища или как замершие живые картины. Множества вострепнувшихся и настожившихся душ останавливали друг друга, стекались, толпились и, как в старину сказали бы, “соборне”, думали вслух. Люди из народа отводили душу и беседовали о самом важном, о том, как и для чего жить и какими способами устроить единственно мыслимое и достойное существование. Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, 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» (III, с. 790–791). Об этом восприятии воздуха есть стихи в книге «Сестра моя жизнь»:

И воздух степи всполошен:

Он чует, он впивает дух  
 Солдатских бунтов и зарниц.  
 Он замер, обращаясь в слух.  
 Ложится — слышит: обернись!

Там — гул. Ни лечь, ни прикорнуть.  
 По площадям летает трут... (I, с. 145)

История для Пастернака была продолжением природы, ее особой ветвью, предназначенной человечеству. Природа и История естественны, их развитие не допускает тех искусственных вмешательств, с которыми теперь борются как с загрязнениями Среды. Такое экологически пагубное воздействие возможно не только по отношению к сельской или городской среде обитания (вспомним снова алчную личинку асфальта, имеющую касательство к таким представлениям). Оно нередко происходит и в истории, приводит к социальной грязи, помутнению и заболачиванию. Искусство Пастернака не приживалось в трясинах, его тянуло из них к свету. В том смысл созвучия его «Сестры моей жизни» (как и замечательных «Солнечных кларнетов» Тычины) событиям, одновременным созданию этой книги.

Пастернак постоянно повторял, что искусство в его понимании неотторжимо от истории. Как сказано в рукописи «Охранной грамоты», «поэзия моего пониманья все же протекает в истории и у людей, а не в описанных Свифтом государствах» (IV, с. 223, 824), то есть не в утопиях или антиутопиях (речь идет об отличии от Хлебникова, рядом с которым по другому аналогичному поводу он ставит Мандельштама, V, с. 355, см. об этом ниже).

Для того, чтобы представить себе настроение Пастернака в то время, когда он решает уехать в Германию, нужно оглянуться на время конца гражданской войны, когда, по его словам, «пространство, прежде бывшее родиной материи, заболело гангреной тыловых фикций и пошло линючими дырами отвлеченного несуществованья. Когда нас развезло жидкою тундрой и душу обложил затяжной дребезжащий, государственный дождик. Когда вода стала есть кость и времени стало нечем мерить. Когда после уже вкушенной самостоятельности пришлось от нее отказаться и по властному внушенью вещей впасть в новое детство, задолго до старости» (IV, с. 196). В апреле 1920 г. Пастернак пишет Петровскому, повторяя мысль о вынужденном инфантилизме интеллигенции советского времени: «Тут советская власть постепенно выродилась в мещанскую атеистическую богадельню. Пенсии, пайки, субсидии, только еще не в пелеринках интеллигенция и гулять не водят парами, а то совершенный приют для сирот, держат впроголодь и заставляют исповедывать неверье, молясь о спасенье от вши, снимать шапки при исполнении интернационала и т. д. Портреты ВЦИКа, курьеры, присутственные и неприсутственные дни. Вот оно. Ну стоило ли такую кашу заваривать... Мертво, мертво все тут, и надо поскорее отсюда вон. Куда еще не знаю, ближайшее будущее покажет, куда. Много заказов, много звонких слов, много затей, но все это — профессиональное времяпрепровождение в вышеописанном приюте без Бога, без души, без смысла. Прав я был, когда ни во что это не верил. Единственно реальна тут нищета, но и она проходит в каком-то тумане, обидно вяло, не по-человечески, словно это не бедные люди опускаются, а разоряются гиены в пустыне. Вообще безобразье. А ведь и у вши под микроскопом есть лицо» (V, с. 110–111). Намерение уехать крепнет, в июне того же года он пи-

шет о нем Павлович. Он думал переехать в Петроград, спасаясь от «московской бестолочи» (V, с. 113); Юркуну в июне 1922 г. пишет, что по возвращении из Германии переедет в Петербург (V, с. 128).

По мысли Пастернака, доктор Живаго возвращается «в Москву в начале нэпа, самого двусмысленного и фальшивого из советских периодов» (III, с. 459). В последней части романа есть описание этого времени применительно к весне 1922 г., т. е. как раз ко времени перед отъездом Пастернака с женой в Германию. Это описание несомненно отражает восприятие Пастернаком того времени и может в настоящее время заставить задуматься над тем, в какой мере реформы, начавшиеся в 1922 г., представляют собой под другим названием еще один советский двусмысленный и фальшивый период: «Были сняты запреты с частной предприимчивости, в строгих границах разрешена была свободная торговля. Совершались сделки в пределах товарооборота старьевщиков на толкучем рынке. Карликовые размеры, в которых они производились, развивали спекуляцию и вели к злоупотреблениям. Мелкая возня дельцов не производила ничего нового, ничего вещественного не прибавляла к городскому запустению. На бесцельной перепродаже десятикратно проданного наживали состояния» (III, с. 466). Пастернаку претит и ложная специализация интеллектуальной деятельности: «в то время все стало специальностью, стихотворчество, искусство художественного перевода, обо всем писали теоретические исследования, для всего создавали институты. Возникли разного рода Дворцы Мысли, Академии художественных идей» (III, с. 468). До своей последней женитьбы Живаго тщетно и вяло хлопочет о разрешении на выезд за границу. В биографии героя романа есть много намерений автора, им не осуществленных или поиному преломившихся. Живаго на фронте, где хотел бы быть Пастернак. Живаго умирает до того времени, когда Пастернак пусть ненадолго, но все же соблазняется величием Сталина. Но было ли у Пастернака намерение попытаться счастья и пожить в провинциальном немецком городе? Думал ли он об эмиграции, когда предупреждал Троцкого о том, что уезжает ненадолго? В любом случае в нищей Германии найти спасения от русской нищеты не удалось.