

# КАНОНИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ПУШКИНА В ЛИРИКЕ И РОМАНЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ

## 1. «Тема с вариациями»

У Пастернака пушкинские аллюзии и реминисценции встречаются, как у любого поэта XX в., на протяжении всего его литературного пути: и в одном из первых опубликованных стихотворных текстов «Февраль. Достать чернил и плакать!...», и в стихотворениях первой книги стихов «Венеция» и «Близнецы» (см. [Баевский: 171–188; Гаспаров, Поливанов: 79, 90]), и во многих позднейших текстах. Во второй книге стихотворений «Поверх барьеров» Пастернак печатает стихотворение «Фантазм» («Возможность»), в котором памятник Пушкина на Тверском бульваре в Москве оказывается воплощением посмертного бессмертия поэта:

Во-первых, он помнит, как началось бессмертье  
Тотчас по возвращеньи с дуэли, дома... [Пастернак: I, 77].

В поэзии и прозе Бориса Пастернака чаще других отзываются «Евгений Онегин», поэмы «Цыганы» и «Медный всадник», стихотворения «Пророк» и «К морю», наверное, частота обращения к ним позднейших поэтов может считаться одним из признаков «каноничности» текстов поэта.

Больше всего пушкинских мотивов и образов возникает у Пастернака в цикле «Тема с вариациями», для которого используется название музыкального жанра. Цикл был включен в его четвертую книгу стихов, причем заглавие этого цикла фактически повторилось в названии книги «Темы и варьации». Цикл служит таким образом основой книги, строящейся во многом как «варьирование» не только Пушкина, но и других поэтов — предшественников и современников. Состоит он из семи стихотворений, первое из которых названо «Тема», и

шести вариаций, первые две озаглавлены — «Оригинальная» и «Подражательная», остальные отдельных заглавий не имеют.

Во всем цикле и прежде всего в первом его стихотворении «Тема» бросается в глаза присутствие достаточно явных зрительных образов, начинающихся фигурой на скале и продолжающихся изображением берега, штормового прибоя и лунного освещения всей картины [Пастернак: I, 170–171].

Изображением человека, стоящего на берегу ярко окрашенного беспокойного моря, «живописно» открывается и третье стихотворение цикла. Как и у Пушкина, стоящий у моря не назван по имени, но у Пастернака в нем соединяются, очевидно, и поэт, и его герой:

На берегу пустынных волн  
 Стоял он, дум великих полн.  
 Был бешен шквал. Песком сгущенный,  
 Кровавился багровый вал.  
 Такой же гнев обуревал  
 Его, и, чем-то возмущенный,  
 Он злобу на себе срывал.  
 В его устах звучало «завтра»,  
 Как на устах иных «вчера».  
 Еще не бывших дней жара  
 Воображалась в мыслях кафру,  
 Еще не выпавший туман  
 Густые целовал ресницы.  
 Он окунал в него страницы  
 Своей мечты. *Его роман*  
*Вставал из мглы*, которой климат  
 Не в силах дать, которой зной  
 Прогнать не может никакой ... [Там же: 172].

Комментаторы отмечали<sup>1</sup> связь цикла с работами художников, иллюстрировавших пушкинское «К морю», и прежде всего со

<sup>1</sup> «В стихотворении затронуты основные мотивы, подробно разрабатываемые в вариациях: Пушкин в Одессе и его “К морю”, многократно иллюстрировавшееся разными художниками, в том числе Л. О. Пастернаком. Среди реминисценций, нашедших отраже-

знаменитой картиной Репина и Айвазовского «Прощай, свободная стихия». Можно предположить, что цикл Пастернака, названный «Тема с вариациями», непосредственно связан с многочисленными живописными опытами Айвазовского, который на протяжении нескольких десятилетий варьировал тему Пушкина у Черного моря. Первым опытом в 1868 г. было изображение Пушкина, сидящего в плаще и со шляпой в руке на скале у моря. Картина называлась «Пушкин на берегу Черного моря». В 1887 г. к 50-летию гибели Пушкина Айвазовский пишет упомянутую выше картину в соавторстве с Репиным, и еще одну — «Пушкин на берегу Черного моря», где Пушкин полулежит, откинувшись на спину на скале, а рядом с ним лежат шляпа и трость, и наконец, в 1897 г. еще одну — с таким же названием, где Пушкин стоит лицом к волнам и в руке держит шляпу и трость (трость появляется у Пастернака при описании Пушкина во второй «Подражательной» вариации — «...Полынь и дрок за набалдашник Цеплялись...» [Пастернак: I, 173]), в правом углу написано первое четверостишие стихотворения «К морю». Есть и еще несколько картин, где Айвазовский обращался к изображению Пушкина и моря, и, как кажется, по крайней мере, две из них могут быть одновременно связаны и с несколькими образами в цикле Пастернака. В 1880 г. он пишет картину «Пушкин в Крыму у Гурзуфских скал», где поэт изображен в профиль, полулежащим на скале, рядом лежит его шляпа. Поза Пушкина — одной рукой он подпирает подбородок, другую положил перед собой — напоминает позу, в которых изображали лежащих сфинксов, что позволяет здесь увидеть одну из причин появления сфинкса в «Теме» Пастернака. Еще две картины — «Пушкин и Раевская в Гурзуфе», очевидно, соотнесенные с воспоминаниями Раевской и строками из «Евгения Онегина»: «Я помню море пред грозою... Как я желал тогда с волнами Коснуться милых ног устами!» [Пушкин: V, 20]. Можно предположить, что таким образом не только с Пушкиным, но и с Айвазовским связыва-

---

ние в «Теме», — картина Репина и Айвазовского «Прощай, свободная стихия» [Комментарии: 556].

ются в цикле Пастернака строки, соединяющие мотивы поцелуя и приборя: «шторм взасос», «поцелуями медуз», «с их чашечек коленных ... пил отблеск...» в «Теме» и в «Оригинальной» вариации:

Где грохот разостланных гроз,  
Как пиво, как жеванный бетель,  
Песок осушают взасос [Пастернак: I, 171]<sup>2</sup>.

Возможно, именно от живописных ассоциаций (и упомянутых «черноморских» строк из Первой главы «Евгения Онегина») в «Теме» Пастернак выделяет в качестве едва ли не главной черты Пушкина — черту портретную — губы. Именно губы Пушкина становятся «мостиком», кровно соединяющим его с загадочным сфинксом — «плоскогубым хамитом» («видит в сфинксе <...> предка: плоскогубого хамита»).

Можно предположить, что Пастернак не только в Пушкине видел фигуру, которая, подобно морю, объединяет Россию с «заморскими странами» — Египтом, Африкой (ср. «под небом Африки моей Вздыхать о сумрачной России»), но сходное свойство чувствовал и в Айвазовском, который, согласно семейной легенде, был правнуком сына погибшего при осаде Азова турецкого генерала, который сам был спасен и крещен приемным отцом армянином<sup>3</sup>. Сам Пастернак, очевидно, в своем происхождении из семьи одесских евреев, восходивших к роду Исаака Абарбанелла, чувствовал эту же принадлеж-

<sup>2</sup> Айвазовский также был автором картин, изображавших на фоне моря и героев стихотворения Пушкина «К морю» — «Наполеона на острове Святой Елены» и «Посещение Байроном мхитаристов на острове св. Лазаря в Венеции» (1899). Композиционно напоминает Пушкина у моря и полотно Айвазовского 1846 г. «Петр I при Красной горке, зажигающий костер для сигнала гибнущим судам своим». Петр был персонажем «Приезда Петра I на Неву» (напомним, что вторая вариация Пастернака — «Оригинальная» начинается строками «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн, Стоял он дум великих полн ...»).

<sup>3</sup> Тут возможно и объяснение пристрастия самого Айвазовского к этому сюжету.

ность одновременно к русской и восточной средиземноморской культуре.

Цикл Пастернака, разумеется, строился не только как вариации на темы картин Айвазовского, но и как вариации пушкинских сюжетов и образов, связанных, в первую очередь, с темой Пушкина у моря и Пушкина на юге, то есть времени, которое Пушкин описывает как время выбора между «ссылкой» и «побегом». Кроме «К морю» и «Евгения Онегина» («его роман Вставал из мглы»<sup>4</sup> —) Пастернак «варьирует» и «Медного всадника». В начале «Подражательной» вариации возникает фигура не только Пушкина, но и Петра «на берегу пустынных волн», который во вступлении к пушкинской поэме изображен как строитель «окна в Европу», то есть здесь продолжается значимый для цикла мотив связи России с заморскими странами.

В финале 4-й вариации «Облако. Звезды. И сбоку...», начинающейся с картины степи, в которую помещены Пастернаком герои «Цыган» (поэмы, где героя «преследует закон» [Пушкин: IV, 152] и где он фактически сбегает к цыга-

---

<sup>4</sup> См. об этом [Сененко]. Исследователи уже отмечали, что фрагменты «Подражательной» повторяют рисунок рифм онегинской строфы:

Был дик открывшийся с обрыва  
Бескрайный вид. Где огибал  
Купальню гребень белогривый,  
Где смерч на воле погибал,  
В последний миг еще качаясь,  
Трубя и в отклике отчаясь,  
Борясь, чтоб захлебнуться вмиг  
И сгинуть вовсе с глаз. Был дик  
Открывшийся с обрыва сектор  
Земного шара, и дика  
Необоримая рука,  
Пролившая соленый нектар  
В пространство слепнувших снастей,  
На протяженье дней и дней [Пастернак: I, 172].

нам, но не становится свободным), возможно, отзывается и бегство Евгения от Всадника:

Грянул, и пыхнули ноздри.  
 Не уходился еще?  
 Тише, скакун, — заподозрят.  
 Бегство? Но бегство не в счет! [Пастернак: I, 175]

Причем мотив бегства может возвращать к пушкинскому «К морю»:

Не удалось навек оставить  
 Мне скучный неподвижный берег,  
 Тебя восторгами поздравить  
 И по хребтам твоим направить  
 Мой поэтический побег! [Пушкин: II, 180]

за которым читатели, и в частности Пастернак, могли прочитывать и мотив безуспешного противостояния Евгения и статуи, воплощающей бездушие и силу государства.

Тема свободы и несвободы от судьбы может связывать поэму «Медный всадник» и с поэмой «Цыганы», образы которой отчетливо присутствуют в начале этой вариации:

Облако. Звезды. И сбоку —  
 Шлях и — Алеко. — Глубок  
 Месяц Земфирина ока: —  
 Жаркий бездонный белок.  
 Задраны к небу оглобли.  
 Лбы голубее олив.  
 Табор глядит исподлобья,  
 В звезды мониста вперив [Пастернак: I, 174].

и с «Бахчисарайским фонтаном»: «Тень, как навязчивый евнух...» — и с еще одним текстом, где мотивы свободы/несвободы соединяются, как и в «Бахчисарайском фонтане», с темой востока — «Сказкой о золотом петушке»: «Сух, как скопец звездочет» [Там же].

Собственно берег моря, картиной которого открывается цикл, вероятно, оказывается причиной появления образов и почти что цитат из таких «водных» текстов Пушкина, как

сказки и «Утопленник» («И в распухнувшее тело Раки черные впились» [Пушкин: III, 70]):

И выбросам волн. И разбухшим  
Утопленникам... («Оригинальная») [Пастернак: I, 171].

Тема свободы и попыток ее ограничения, соприкасающаяся по своему с этими темами в «К морю» и «Евгении Онегине», отчетливо присутствует в «Сказке о рыбаке и рыбке». Одна из ее начальных строк «пришел невод с одною водою» [Пушкин: IV, 338] может отзываться в строках «Подражательной» вариации:

А рябь! Как будто рыболова  
Свинцовый грузик заскользил <...>  
Вода, мол, вот и вся поимка [Пастернак: I, 173]

С меняющимся же при возвращениях рыбака морем («Затуманилось синее море»; «Не спокойно синее море»; «Почернело синее море» [Пушкин: IV, 339–341]<sup>5</sup>) можно связать строки о прощающихся поэте и море:

Два бога прощались до завтра,  
Два моря менялись в лице...  
(«Оригинальная») [Пастернак: I, 171]

Концовка «Сказки о Царе Салтане...» («пиво пил, Да усы лишь обмочил» [Пушкин: IV, 337]) угадывается в картине шторма: «... Льющееся пиво, / С усов обрывов...».

Помимо более или менее очевидно варьируемых Пастернаком текстов Пушкина, одно стихотворение называется прямо:

Море тронул ветерок с Марокко.  
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.  
Плыли свечи. Черновик «Пророка»<sup>6</sup>  
Просыхал, и брезжил день на Ганге  
(3-я вариация) [Пастернак: I, 174].

<sup>5</sup> Ср. также в связи с блоковским пластом этого цикла (см. ниже) «Как океан меняет цвет...» в начале первого стихотворения «цыганского» цикла «Кармен» [Блок 1997: III, 149].

<sup>6</sup> Впрочем, нельзя исключить, что имеется в виду, действительно, черновой набросок «Пророка»: «Восстань, восстань, пророк России» [Пушкин: II, 318].

Возможно, что за выделением «Пророка», кроме того, что и это по-своему «морской текст» Пушкина («гад *морских подводный* ход ... обходя *моря* и земли» [Пушкин: II, 304]), стоит мотив всеохватности дара художника, который способен объединять страны, народы и культуры. То есть мотив, который возможно связывался у Пастернака с происхождением и Пушкина, и Айвазовского, и его собственным.

Последняя из вариаций Пастернака кончается строками

Мгновенье длился этот миг,  
Но он и вечность бы затмил... [Пастернак: I, 176],

в которых нетрудно угадать одну из ключевых тем «Фауста» Гете, что в свою очередь позволяет вспомнить еще один «морской» текст Пушкина: «Сцена из Фауста» с подзаголовком «Берег моря. Фауст и Мефистофель», завершающаяся распоряжением Мефистофелю потопить «корабль испанский двухмачтовый» [Пушкин: II, 256] (отголосками мотивов «Фауста» могут быть и строка в «Теме» «в осатаненьи льющееся пиво» и «над шабашем скал» [Пастернак: I, 171] в начале «Оригинальной» вариации).

В цикле можно выделить и слой, связанный с текстами и биографией самого Пастернака. Так, Борис Пастернак, согласно семейной легенде, позировал для картины «Пушкин на берегу черного моря», написанной в 1897 г. отцом поэта — Леонидом Пастернаком [Барнс: 169]. Описывая ловлю рыбы в Черном море, Пастернак также, видимо, вспоминает собственное одесское детство. Картины степи в последних вариациях напоминают «степные» стихотворения книги «Сестра моя — жизнь».

Наконец, как раз фаустовский мотив в последней вариации позволяет вспомнить о двух стихотворениях, которые в книге «Темы и вариации» располагаются перед разбираемым циклом — «вариациях» на гетевские темы: «Маргарита» и «Мефистофель», а в одном из следующих стихотворений книги, где идет речь о «происхождении» («рождении») поэтического творчества «Так начинают. Года в два...», Пастернак соединяет образ Фауста с обозначением «начала» поэтического пути Пушкина:

Когда он — Фауст, когда — фантаст?  
 Так начинаются цыгане.  
 Так открываются, паря  
 Поверх плетней, где быть домам бы,  
 Внезапные, как вздох, моря.  
 Так будут начинаться ямбы [Пастернак: I, 189].

Прочитав последнюю строку, можно предположить, что «ямбы» здесь обозначают не только самый распространенный размер русской поэзии, которым написаны и «К морю», и «Евгений Онегин», и «Цыгане», и «Медный всадник», но и цикл стихотворений Александра Блока.

Связь Пушкина и Блока можно разглядеть и в самом цикле «Тема с вариациями», то есть в фигуре поэта у «свободной стихии» (моря ли, творчества ли) — увидеть не только Пушкина, но и Блока, или обнаружить черты их сходства. Так в своем цикле Пастернак легко переходит от темы судьбы поэта и свободы, связанной со «свободной стихией», к «варьированию» поэмы «Цыганы», где темы судьбы и свободы (и ее ограничений) были центральными. «Цыганская» тема была для Блока не менее значимой (в цикле «Кармен» и ряде других стихотворений), чем для Пушкина, а на сближение в представлении Пастернака обоих поэтов может указывать, взятый в 1946 г. ко всему циклу эпиграф из любимого Блоком автора «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева:

... Вы не видали их,  
 Египта древнего живущих изваяний,  
 С очами тихими, недвижных и немых,  
 С челом, сияющим от царственных венчаний.  
 .....  
 Но вы не зрели их, не видели меж нами  
 И теми сфинксами таинственную связь [Там же].

Собственно взгляд на сфинкса в стихотворении «Тема» может напомнить тоже не только Пушкина, но и Блока, его «Россия — сфинкс» [Блок 1997: V, 77]. В подтекстах Пастернака, похоже, отзывается и блоковское «Пушкинскому Дому», в котором строки «тайную свободу Пели мы вослед тебе» продол-

жают пушкинское противопоставление внутренней свободы (из «Н. Я. Плюсковой» и «Из Пиндемонти») той иллюзии свободы, которую мог бы принести «поэтический побег». Блок прощается с Пушкинским домом, почти как Пушкин с морем, и в его тексте тоже появляются, как и у Пастернака, и сфинкс, и «Медный всадник»:

Это — древний сфинкс, глядящий  
 Вслед медлительной волне,  
 Всадник бронзовый, летящий  
 На недвижимом скакуне [Блок: V, 96].

Пятая вариация, продолжающая цыганскую тему, начинается строками:

Цыганских красок достигал,  
 Болел цингой и тайн не делал... [Пастернак: I, 175].

Упоминание цинги хотя и легко вписывается в излюбленный Пастернаком прием паронимических сближений (цыганских — цинга), едва ли может быть связано с Пушкиным, но естественно напоминает о болевшем цингой Блоке.

Наконец, в 4-й вариации («Облако. Звезды. И сбоку — Шлях и — Алеко. — Глубок<sup>7</sup>...» [Там же: 174]) Пастернак как будто цитирует Блока «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» [Блок: III, 61] в строке «Лунно; а кровь холодеет...» [Пастернак: I, 174]. Наличие блоковского-шекспировского слоя подтверждают и идущие друг за другом ключевые для драмы Шекспира мотивы и образы ревности, мщенья, тени, яда и самоубийства:

Лунно; а кровь холодеет.  
*Ревность?* Но ревность не в счет!  
 Стой! Ты похож на сирийца.  
 Сух, как скопец-звездочет.  
 Мысль озарилась убийством.  
*Мщенье?* Но мщенье не в счет!  
*Тень* как навязчивый евнух.  
 Табор покрыло плечо.

<sup>7</sup> Здесь возможна еще и частичная анаграмма имени Блока.

*Яд? Но по кодексу гневных  
Самоубийство не в счет!*

[Пастернак: I, 174; курсив мой. — К. П.]

Если кратко сформулировать содержательный итог цикла «Темы с вариациями», то можно предположить, что за варьированием тем Айвазовского, Пушкина, Блока и самого Пастернака стоит прежде всего тема назначения поэта, тема выбора, отказа от внешней свободы («побега» или «преступления») ради внутренней свободы поэта — «тайной свободы», о которой «вослед» Пушкину вспоминал Блок. Судьба поэта определяется способностью соединения разных начал, как это делает море:

Стихия свободной стихии  
С свободной стихией стиха [Там же: 171].

Морю уподобляются степь и юг как благоприятные источники творчества.

Для Пастернака этот цикл мог связываться и с собственным выбором между Россией и эмиграцией, который в начале 1920-х встал перед поэтом, когда Россию покинули его родители и сестры. Вспомним, что синтаксической и «изоритмической» вариацией пушкинского «Прощай, свободная стихия...» было и «Прощай, немытая Россия...» Лермонтова [Лермонтов: II, 65]).

## 2. Тексты Пушкина и роман «Доктор Живаго»

В главе «Елка у Свентицких» дается характеристика написанных в Лозанне книг Николая Николаевича Веденяпина — дяди Юрия Живаго:

В книгах, выпущенных им там по-русски и в переводах, он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства [Пастернак: IV, 67].

Вспоминая определение самого Пастернака, что «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникнове-

ные, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» [Пастернак: III, 85], — можно сказать, что в этом определении содержится «автметаописание» самого романа, посвященного теме бессмертия, преодоления смерти, которым, согласно «новой идее искусства», оно постоянно и занято («неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [Там же: IV, 91]).

Странно было бы себе представить, что, показывая связь искусства, и в первую очередь поэзии, с этим главным, согласно роману, назначением искусства — *неотступно творить жизнь, размышляя о смерти*, Пастернак не обратился бы к Пушкину.

И действительно, с биографией и текстами Пушкина связаны самые разные стороны романа, от принципов композиции и характерных черт и судеб героев до осмысления места Пушкина в русской жизни, истории и литературе.

Представляется, что уже первая глава первой части «Доктора Живаго» (романа в прозе и стихах), где соединяются мотивы смерти, похорон и «дяди» главного героя, напоминает о начале первой главы первого русского романа в стихах.

В одном из значимых эпизодов «Доктора Живаго», когда Юрий Андреевич разговаривает о бессмертии с Анной Ивановной Громеко, поводом к разговору становится отказ Живаго от отцовского наследства — ср. отказ от наследства в I строфе первой главы «Онегина».

Путешествие героя романа на Урал также отчасти уподобляется обстоятельствам пушкинской биографии и его текстам. Когда поезд останавливается на занесенных снегом путях, говорится, что «В местности было что-то замкнутое, недосказанное. От нее веяло пугачевщиной в преломлении Пушкина, азиатчиной Аксаковских описаний» [Там же: 228], а в библио-

теке в Юрятине Живаго заказывает материалы по истории Пугачевского бунта<sup>8</sup>.

Непосредственно о Пушкине больше всего говорится в 9-й части романа «Варькино». Последовательно в нескольких главах там приводятся записи Живаго, среди которых едва ли не главное место отводится Пушкину. Во 2-й главе описано семейное чтение вслух: «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» [Пастернак: IV, 279], и через одну главу почти что теми же словами: «без конца перечитываем “Евгения Онегина” и поэмы. ... бесконечные разговоры об искусстве» [Там же: 280]. Собственно вся четвертая глава за этими начальными словами оказывается своеобразной декларацией, объясняющей, что такое с точки зрения Живаго искусство (именно здесь говорится: «Присутствие искусства на страницах “Преступления и наказания” потрясает больше, чем преступление Раскольникова» [Там же: 281]).

В шестой главе Живаго в своих записях вновь возвращаются к Пушкину:

Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине. Разбирали лицейские стихотворения первого тома. Как много зависело от выбора стихотворного размера!

В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием.

Но едва с подражаний Оссиану или Парни или с «Воспоминаний в Царском Селе» молодой человек напал на короткие строки «Городка», или «Послания к сестре», или позднейшего кишиневского «К моей чернильнице», или на ритмы «Послания к Юдину» в подростке пробуждался весь будущий Пушкин.

В стихотворение, точно через окно в комнату, врываются с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы

---

<sup>8</sup> «Он попробовал затребовать еще два труда по истории Пугачева» [Пастернак: IV, 289].

внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и насадея завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонной выстраивались по краям стихотворения.

Точно этот, знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования, подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки<sup>9</sup> <тут, очевидно, Пастернак играет на многозначности слов 'стопа' и 'размер'. — К. П.> или называют номер перчатки для приискания ее по руке, в пору [Пастернак: IV, 282–283].

В предварительных набросках второй части романа эти рассуждения об эволюции Пушкина, о Пугачеве и о связи русской жизни и четырехстопного ямба приводились при описании дороги на Урал:

<...> в часы досуга напишет он две работы. Одну он напишет о здешних местах, о Пугачеве Пушкина и вообще о Пушкине. О том, что Пушкин более чем верно соответствует русской жизни, это она сама, горячая ее проба, зачерпнутая наугад, как берут пробу шей из общего котла. Что это сама русская действительность, ее размер и номер, ее мерка, ее рост.

Пятистопник и шестистопный стих уже тогда были не в пору истинной жизни, велики ей. Если это чувствовалось везде, в Германии и Англии, то в России в особенности, всегда такой чувствительной ко всему деланному, ненастоящему. Когда в Лицейских стихах Пушкин нападает на эти мешковатые, маскарадные размеры (кажется, что они с плеча дядюшки Василия), реальное содержание покидает их. Оssiан, славянизмы, Жуковщина наполняют эти формы, болтающиеся, как платье на вешалке. Но стоит размеру сократиться до четырехстопного или в три стопы, картина меняется. Предметы, предметы, предметы вламываются в короткие строки, глаголы и прилагательные вламываются в короткие строки, глаголы и прилагательные уступают место рифмующимся существительным, как в стихотворениях порядка «Городка» и «К моей чернильнице». Перед нами бог наблюдательно-

<sup>9</sup> Известно свидетельство А. Синявского о словах Пастернака, что «надо писать ногами» [Синявский: 135].

сти и меткости Пушкин, Пушкин будущий и Пушкин вечный в лицеисте-подростке Пушкине, перед нами это чудо стремительности, налетающей на суть и вещественность, как на добычу.

А «Домик в Коломне»? А «четырёхстопный ямб мне надоел»? Юрий Андреевич отмахнулся от этой мысли и продолжал думать в прежнем направлении [Пастернак: IV, 611].

Здесь Пастернак вкладывает в записки своего героя определенное представление о литературной эволюции Пушкина, связанное с изменением языка поэта. Эти наблюдения были близки к работам о стиле Пушкина В. В. Виноградова, который в своей работе цитировал строчку из рецензии в «Современнике» 1836 г., близкую пушкинскому принципу, описанному здесь Пастернаком<sup>10</sup>.

Кроме того, здесь дается ключ к одной из важнейших смысловых точек романа — оценке героем революции, описание которой согласуется с утверждением, что «пушкинский четырёхстопник» был «меркой ... русского существования».

С восхищением отзываясь об октябрьском перевороте, Живаго видит в нем не только «великолепную хирургию», но и явление творческое, связанное в первую очередь с Пушкиным: «В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невяляющей верности фактам Толстого» [Там же: 193]. Спустя несколько лет после произнесения этих восторженных слов, сбежав от партизан и вернувшись в Юрятин, Живаго читает наклеенные на стене декреты и вспоминает свое давнее восхищение:

---

<sup>10</sup> Пушкинские идеи о «нагой простоте», тяготение Пушкина к строгим и точным предметным обозначениям достаточно известны. В «Современнике» (1836 г., № 2), в рецензии на поэму Эдгара Кинэ «Napoléon», развивались стилистические принципы, родственные пушкинским: «Роскошь красок, фигур, сравнений, прилагательных — все это легче дается, нежели положительная мысль, простое чувство, голые существительные, которые должно одеть и украсить верностью и свежестью выражения» [Виноградов: 279].

Эта печать состояла из газетных статей, протоколов речей на заседаниях и декретов <...> у Юрия Андреевича закружилась голова от нескончаемости этих однообразных повторов <...> Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более нежизненных, неудобопонятных и неисполнимых? Неужели минутою слишком широкой отзывчивости он навеки закабалил себя? [Пастернак: IV, 378]

Этот язык «шалых выкриков» и «однообразных повторов» — есть тот самый язык «трескучих фраз»<sup>11</sup>, о которых также Живаго пишет в своих записках, объясняя, почему он не может одновременно писать и заниматься медицинской практикой:

Что же мешает мне служить, лечить и писать? Я думаю не лишения и скитания <...> а господствующий в наши дни дух трескучей фразы, получившей такое распространение, — вот это самое: заря грядущего, построение нового мира, светочи человечества. Послушать это, и поначалу кажется, — какая широта фантазии, какое богатство! А на деле оно именно и высокопарно по недостатку дарования.

Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин [Там же: 284].

На этом рассуждения Живаго не кончаются. Их продолжение, очевидно, описывало литературную позицию самого Живаго в сопоставлении с авторами предыдущего века:

Какое славословие честному труду, долгу, обычаям повседневности. Теперь у нас стало звучать укорительно: мещанин, обыватель. Этот упрек предупрежден строками из «Родословной»:

«Я мещанин, я мещанин».

И из «Путешествия Онегина»:

Мой идеал теперь — хозяйка,

<sup>11</sup> Говоря об «измерительных» свойствах пушкинских стихов, Пастернак затем продолжает о «ритмах Некрасова», который писал о «литературе с трескучими фразами» [Некрасов: II, 104].

Мои желания — покой,  
Да шей горшок, да сам большой.

Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, а за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и, подобно снятым с дерева созревающим яблокам, сама доходит в преемственности, наливаясь все большим сладостью и смыслом [Пастернак: IV, 284].

То, что Живаго называет здесь артистическим призванием Пушкина и Чехова, проживанием жизни как личной, никого не касающейся частности, то, что позволяло им сохранить неприкосновенность своей «частной жизни», вероятно, в судьбе героя романа Пастернака воплощено в способности прожить «частную жизнь» в первой трети XX в., сознательно устранившись от участия в «общих делах» эпохи — войне, революции, гражданской войне, сохраняя при этом пушкинскую «тайную свободу».

Последний фрагмент записей Живаго, касающийся Пушкина, представляет описание одного из важнейших принципов поэзии самого Пастернака — принципа построения текста не только по смысловым, но и по звуковым аналогиям:

В седьмой главе «Евгения Онегина» — весна, пустующий за выездом Онегина господский дом, могила Ленского внизу, у воды, под горою.

И соловей весны любовник,  
Поет всю ночь. Цветет шиповник.

Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме того — рифма к слову «шиповник». Но звуковым образом не сказался ли также былинный «соловей-разбойник»? [Там же: 285]

Многие писавшие о Пастернаке приписывали ему самому этот принцип разворачивания текста на звуковых аналогиях, таким образом, здесь присутствует своеобразная автохарактеристика через Пушкина (или достраивание логики пушкинского текста по собственному опыту).

В выписках из «Онегина» тот же принцип звуковых аналогий ложится у Пастернака в основу преемственной связи Пушкина и Толстого:

Из Евг Он VII стр. 172

Там соловей весны любовник

Всю ночь поет цветет шиповник

Из VIII гл Евг Он стр 6

Написать стихотворение об этом Найти в звуке выражение

Как окна распахнувшихся пространств

Тождество деревянного дома и леса. Соловей все время напоминает, открылось, началось, совершается. Не спит человек, не спят звезды. Поет, чтобы через весь лес его было слышно в доме. Во всеуслышанье. Раскатный. Заросль. Зорька.

Из Евг Он VIII стр 212. О тоне принятом у замужней Татьяны на приемах

Хозяйкой светской и свободной

Был принят тон престопаходный

Здесь всего ближе Евг Он подходит к Толстому: Нина Воронская. Это уже Вронский. Здесь Татьяна незаметно переходит в Наташу Ростову [Пастернак: IV, 692].

И, наконец, быть может важнейшая из точек романа, позволяющая вспомнить о Пушкине — это смерть главного героя. Живаго умирает — начав задыхаться в трамвае. Пастернак не мог не помнить знаменитую предсмертную речь Блока «О назначении поэта», произнесенную на торжественном собрании в годовщину смерти Пушкина 1921 года:

И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. **Его убило отсутствие воздуха.** С ним умирала его Культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — **вздохи культуры пушкинской поры.**

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И **поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем**; жизнь потеряла смысл [Блок 1936: VIII, 144].

Собственно эти же слова потом многократно вспоминали уже по отношению к самому Блоку после его смерти. Таким образом, смерть Живаго оказывается символической параллелью к смертям обоих поэтов. Для Пастернака, очевидно, было существенно, что Блок говорил о завершении вместе с Пушкиным его культурной эпохи, так же и смерть самого Блока для современников Пастернака отчетливо обозначила границу еще одной эпохи. Смерть Живаго для Пастернака была связана с еще одним рубежом литературной эпохи — концом какой бы то ни было автономии литературы от государственной власти. Начиная писать роман, он многократно подчеркивал, что его герой умрет в 1929 году. Именно этот год Пастернак называет в телефонном разговоре со Сталиным по поводу Мандельштама в 1934 г., ответив, что хлопотами об арестованных литературные организации не занимаются с 1929 года.

По-своему с центральными положениями о бессмертии искусства и «тайной свободой» речи Блока «О назначении поэта» связаны и финал прозаической части романа, и стихотворная часть, собственно роман завершающая. В последней главе эпилога Гордону и Дудорову, друзьям Живаго, читающим в послевоенной Москве тетрадку его стихов, кажется,

что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся... И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение [Пастернак: IV, 514].

Здесь идет речь именно о внутренней свободе, которой обладает поэт и которую сохраняет его творчество. «Будущее, в которое вступили» читатели, как будто воплощает строки Блока из «Пушкинскому дому»:

Что за пламенные дали  
 Открывала нам река!  
 Но не эти дни мы звали,  
 А грядущие века.  
 Пропускали дней гнетущих  
 Кратковременный обман,  
 Прозревали дней грядущих  
 Сине-розовый туман.  
 Пушкин! Тайную свободу  
 Пели мы вослед тебе... [Блок: V, 96]

Это место отзывается в других строках из того же описания встречи Гордона и Дудорова:

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание [Пастернак: IV, 514]<sup>12</sup>.

Тетрадь же стихов, которая «знала все это», помещенная в качестве последней части романа «Доктор Живаго» после смерти героя, становится одним из главных символов бессмертия в романе, оказываясь иллюстрацией к словам Блока о Пушкине из той же речи: «Мы умираем, а искусство остается» [Блок 1936: VIII, 145].

Таким образом, в романе Пастернака, как в цикле «Тема с вариациями», Пушкин и Блок оказываются в какой-то степени

---

<sup>12</sup> Стоит подчеркнуть, что Гордон и Дудоров именно о Блоке говорят в предыдущей главе Эпилога: «Возьми ты это Блоковское “Мы, дети страшных лет России”, и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» [Пастернак: IV, 513].

дополняющими и дублирующими друг друга фигурами, воплощающими представление о свободе и назначении поэта<sup>13</sup>.

Собственно же в романе «Доктор Живаго» биография и тексты Пушкина оказываются одновременно средством описания и эпохи, и судьбы героя, и собственных поэтических особенностей, но в итоге связываются с главной темой романа — темой свободы и победы над смертью.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Баевский: *Баевский В. С.* Б. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
- Барнс: *Барнс К.* Пушкин и Пастернак // *Континент*. 1999. № 102.
- Блок 1936: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 12 т. Л., 1936. Т. 8.
- Блок 1997: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997—.
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 2. М.; Л., 1936.
- Гаспаров, Поливанов: *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. М., 2005.
- Комментарии: *Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.* <Комментарии> // Пастернак Б. Избр.: В 2 т. М., 1985. Т. 1.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
- Сененко: *Сененко О. В.* Пушкинская традиция в цикле Б. Пастернака «Тема с вариациями» // *Русская словесность*. 2007. № 3.
- Синявский: *Синявский А. Д.* Один день с Пастернаком // *Синтаксис*. Париж. 1980. № 6. (Перепечатано — Юность. 1990. № 2).

---

<sup>13</sup> С темой свободы, смерти и назначения поэта сопрягается и судьба еще одного персонажа романа. Мадемуазель Флери идет рядом с трамваем, в котором едет умирающий Живаго, то обгоняя его, то отставая, получать разрешение на выезд во Францию. Мадемуазель «обогнала Живаго и пережила его». Кажется, здесь можно увидеть отзвук безуспешных попыток добиться для Блока разрешения на выезд лечиться за границу летом 1921 г. Ср. известный факт биографии Пушкина, ни разу не покидавшего пределов Российской империи.