

Слово, ставшее судьбой:

Борис Пастернак
и его эпоха



ИИ

Владимир Туманец

Владимир Туманец

Слово, ставшее судьбой:

Борис Пастернак и его эпоха

<https://litres.ru/74657308>

SelfPub; 2026

Аннотация

Можно ли сохранить голос, когда эпоха требует лозунгов — или молчания? Пастернак прошёл через революции, войны и давление власти, но не превратил поэзию ни в хронику, ни в бегство от действительности. Он искал человеческую правду в музыке, природе, любви и памяти.

От московского детства до футуристических поисков, «Сестры моей — жизни», переводов Шекспира и Гёте и «Доктора Живаго» — книга показывает, как складывался его голос и какой ценой он отстаивал независимость. За литературой проступает судьба человека, отвечавшего за слово и молчание.

Для тех, кто хочет глубже понять Пастернака и его эпоху, и для тех, кто только открывает его творчество. Книга помогает увидеть за известными текстами живой человеческий опыт и услышать, как слово становится судьбой.

Книга создана с помощью ИИ. Обложка: GPT Image -
Лицензия

Содержание

Москва рубежа веков: семья Пастернаков и культурная среда	5
Между музыкой и философией: как складывался будущий поэт	13
Первые стихи и поиск собственного голоса	23
Футуристы, «Центрифуга» и поэтический эксперимент	33
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Владимир Туманец
Слово, ставшее
судьбой: Борис
Пастернак и его эпоха

Слово, ставшее судьбой: Борис Пастернак и его эпоха

Владимир Туманец

Москва рубежа веков: семья Пастернаков и культурная среда

Вечер в доме Пастернаков можно представить так: в одной комнате звучат гаммы, в другой шуршит бумага, а между ними проходит чей-то голос — взрослые обсуждают выставку, книгу или знакомого художника. В соседней комнате ребёнок занят своим делом и не обязан понимать разговор. Он просто слышит, как музыка обрывается на трудном месте, как карандаш царапает лист, как взрослый смех вдруг сменяется спором.

Важно оговориться: это не описание конкретного вечера, записанного очевидцем, а сцена-реконструкция, составленная из достоверных обстоятельств семейной жизни. Мы не знаем, где именно находился Борис в такую минуту и что он думал. Но знаем, что он рос в доме, где музыка и живопись были не отвлечёнными словами, а повседневной работой.

Борис Пастернак родился в Москве 29 января по старому стилю, или 10 февраля по новому, 1890 года. Его отец, Леонид Осипович Пастернак, был художником; мать, Розалия Исидоровна Кауфман, — профессиональной пианисткой. В семье уже росли Александр и Жозефина, позднее родилась Лидия. Это были не декорации к биографии будущего поэта, а живые люди со своими делами, привычками и харак-

терами. Художнику нужно было работать, музыканту — заниматься, детям — учиться, играть, спорить и занимать место за общим столом.

Семья жила в Оружейном переулке, в Москве, которая на рубеже веков одновременно сохраняла старинный уклад и стремительно менялась. Дом не был музеем, где всё заранее предназначено для истории. В нём искусство соседствовало с обычными заботами: с уроками, хозяйством, детским шумом, ожиданием гостей. Именно это соседство и важно. Для ребёнка музыка могла быть не «высоким искусством», а звуком, который раздаётся за дверью; рисунок — не музейным экспонатом, а листом, над которым отец провёл долгие часы.

Леонид Пастернак был художником с широкими связями в московской культурной среде. Он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, участвовал в художественной жизни города, работал как портретист и иллюстратор. Особое место в его творческой судьбе занимала связь с Львом Толстым: Пастернак создал его портреты и иллюстрировал роман «Воскресение». Это была работа не только над лицом писателя или книжной страницей. Она приобщала семейный быт к большому разговору о литературе, человеческой ответственности и времени.

Но не нужно представлять Бориса маленьким слушателем, который с первых лет осознавал значение каждого гостя. Детская память устроена иначе, чем музейная экспозиция. В ней могут остаться интонация, жест, блеск света на

крышке рояля, движение руки с кистью — и исчезнуть обстоятельства. Позднее Пастернак вспоминал детство и родителей уже взрослым человеком. Такие воспоминания бесценны, но они не равны стенограмме: в них прошлое освещено знанием того, кем стал вспоминающий.

Розалия Кауфман принесла в дом другой вид художественного труда. Её музыкальная подготовка и пианистская практика означали, что звук требовал времени и дисциплины. Музыка не возникала по волшебству: она складывалась из повторов, из возвращения к сложному такту, из терпения к несовершенному исполнению. После замужества концертная деятельность Розалии отошла на второй план, однако музыка не исчезла из семейной жизни. Рояль оставался не предметом обстановки, а возможностью работать и слушать.

Здесь важно не сводить семейную историю к формуле «отец дал зрение, мать дала слух». Такие формулы красивы, но слишком удобны. Детей не создают по заранее распределённым родительским ролям. Леонид и Розалия не передали Борису готовый набор способностей; они дали ему ранний опыт соприкосновения с разными способами воспринимать мир. Живопись требовала замечать форму и свет, музыка — движение звука во времени. Разговор взрослых добавлял третье измерение: слово, которым можно было спорить, уточнять, рассказывать.

В доме Пастернаков бывали люди искусства, а среди знакомых семьи были крупные художники, музыканты и ли-

тераторы. С кругом Леонида Пастернака связаны Толстой и представители московской художественной среды; музыкальная жизнь семьи пересекалась с именами композиторов, в том числе Александра Скрябина. Здесь лучше не вообразать непрерывный парад знаменитостей. Важнее другое: встреча с известным человеком могла происходить не на сцене и не в учебнике, а в обыкновенной комнате, где нужно подвинуть стул, подать чашку, освободить место для нот или рисунков. Большая культура входила в дом не торжественным маршем, а через повседневность.

Москва того времени сама напоминала комнату, в которой одновременно звучат несколько разговоров. Старые переулки соседствовали с новыми доходными домами; привычный конный транспорт — с электрическим трамваем, появившимся в городе в конце 1890-х; семейные традиции — с ускорением городской жизни. Железнодорожные вокзалы связывали Москву с другими центрами империи, улицы становились многолюднее, новые магазины и театры меняли привычный ритм города. Современники жили не в «старой Москве», застывшей на открытке, а в городе, который ежедневно перестраивал собственное лицо.

Менялась и культурная карта. Третьяковская галерея стала общедоступной после передачи коллекции Москве в 1892 году. Московская консерватория уже давно формировала профессиональную музыкальную жизнь; в 1901 году открылся её Большой зал. В 1898 году начал работу Москов-

ский Художественный театр. В литературе и искусстве сосуществовали разные направления и представления о том, каким должно быть новое искусство: одни художники продолжали пристально смотреть на повседневность, другие искали символ, условность, особую музыкальность образа. Для ребёнка всё это не складывалось в аккуратную карту художественных течений. Но он рос среди людей, для которых искусство было предметом работы, спора и выбора.

Такой дом мог научить не одному «правильному» способу смотреть. Художник спрашивает: что именно видит глаз? Музыкант — как звук меняется от ноты к ноте? Собеседник — можно ли точнее назвать то, о чём спорят? Взрослый ребёнку этого не объясняет, да это и не обязательно. Достаточно, что в повседневной жизни разные занятия предъявляют разные требования к вниманию.

Современные исследования развития навыков позволяют говорить об этом без мистики. Регулярная практика помогает развивать конкретные умения: музыкальное занятие требует различать высоту и длительность звука, удерживать последовательность, возвращаться к трудному фрагменту; рисование упражняет наблюдение за пропорциями, границами и отношениями света и тени. Но никакая домашняя среда не предписывает ребёнку единственную будущую профессию. Она скорее расширяет число доступных ему способов действовать и замечать.

Борис действительно некоторое время всерьёз занимался

музыкой и композицией, в том числе у Рейнгольда Глиэра. Это случилось позднее, уже за пределами раннего детства, и станет предметом следующего разговора. Здесь достаточно заметить: музыка в его судьбе не была случайной метафорой, придуманной биографами задним числом. Она присутствовала в реальном семейном пространстве и оказалась для него возможным путём. Однако будущий поэт вырос не только из материнского рояля и отцовских рисунков. Его формировали город, книги, люди, собственная работа сознания — и случайности, которые невозможно заранее вывести из семейной обстановки.

Чтобы почувствовать, как может складываться такое восприятие, читателю полезно выполнить два коротких упражнения.

Первое: «Слух комнаты». Проведите десять минут в привычном помещении, не включая музыку и не читая с экрана. Запишите три звуковых слоя: самый близкий, самый дальний и тот, который появляется лишь время от времени. Не оценивайте их как приятные или неприятные. Отметьте только, как они меняются. Это упражнение возвращает внимание к тому, что обычно проходит фоном.

Второе: «Один предмет — три искусства». Выберите простой предмет, например чашку на столе. Опишите его одним предложением как художник: форма, свет, цвет. Затем представьте его как музыкальную фразу: какой у него ритм, тембр, пауза? Наконец, опишите его как поэт, не на-

зывая предмет прямо. Задача не в том, чтобы написать шедевр, а в том, чтобы заметить: один и тот же мир допускает разные языки.

Есть и третье упражнение — особенно полезное при чтении биографий. Разделите сведения о детстве на три категории: подтверждённый факт, правдоподобная реконструкция, позднейшее толкование. Например, профессии родителей и московское место рождения — факты; конкретный разговор за домашним столом без свидетельства — реконструкция; утверждение, что именно этот разговор «предопределил» будущего поэта, — уже интерпретация. Такое различие не охлаждает историю. Напротив, оно позволяет воображению работать свободно, не выдавая воображаемое за доказанное.

Если мысленно вернуться к домашнему вечеру, теперь его можно увидеть точнее. Не как тайный ритуал, в котором из ребёнка лепят великого поэта, а как один из множества вечеров, где каждый занят своим делом. Музыка требует повторения. Рисунок удерживает взгляд. Разговор приносит в комнату то, что происходит за её пределами. Ребёнок может не понимать смысла всего услышанного, но живёт среди различий: между звуком и тишиной, линией и пятном, сказанным и недоговорённым.

Так семейная атмосфера не назначила Борису Пастернаку его судьбу, но дала ему ранний опыт мира, в котором искусство не отделено от жизни. Он ещё не писал стихов и не

обязан был знать, что однажды будет поэтом. Он лишь рос в доме, где разные искусства звучали рядом, а Москва за окнами всё время добавляла к ним новые голоса. Его будущий поэтический слух начинался не в одиночестве, а в этом многоголосии.

Между музыкой и философией: как складывался будущий поэт

Подросток сидит за фортепиано и снова проходит трудное место. Пальцы уже знают, куда идти, но этого недостаточно: нужно услышать, как одна фраза вырастает из другой, где напряжение должно задержаться и когда музыка наконец получит право выдохнуть. Рядом лежат листы с собственными набросками. Это не романтическая декорация, придуманная для будущего поэта: Борис Пастернак действительно всерьёз занимался музыкой и пробовал сочинять. Но именно за таким инструментом он постепенно обнаруживал не только своё умение — он проверял, какой способ работы с миром ему по-настоящему необходим.

Разумеется, мы не можем восстановить один решающий вечер, когда юноша будто бы встал из-за рояля и объявил себе, что станет поэтом. Биография не всегда устроена как сцена с репликой и занавесом. Уход Пастернака от музыки был не внезапным озарением и не простой капитуляцией перед неудачей. Это было движение от одного серьёзного призвания к другому, причём прежнее не исчезло: оно стало частью внутреннего слуха, с которым он вошёл в литературу.

Музыка была для него не семейным украшением и не детской прихотью. Его мать, Розалия Исидоровна Кауфман, бы-

ла профессиональной пианисткой. В доме Пастернаков музыка существовала как труд: за исполнением стояли занятия, повторение, внимание к форме. Сам Борис учился играть и сочинять; в начале 1900-х годов, примерно с 1903-го, его композиционными занятиями руководил Рейнгольд Глиэр. Пастернак позднее вспоминал о музыкальном периоде в автобиографической прозе, в том числе в «Охранной грамоте». Между событием и воспоминанием лежали годы, поэтому такие рассказы важны не только как хроника: в них взрослый писатель осмысляет, что именно он тогда выбирал и от чего отказывался.

Не следует представлять юного Пастернака учеником Александра Скрябина в обычном смысле. Скрябин не был его постоянным педагогом. Но его музыка и его присутствие в близком семейном художественном кругу имели для юноши особую силу. Скрябин показывал, что звук может быть не просто красивым материалом, но целым способом вообразить мир: напряжённым, изменчивым, устремлённым за пределы привычного. Для подростка, который сочиняет, это могло стать не готовым образцом, а разрешением искать собственную высоту и собственную меру.

Влияние сильного художника редко действует как инструкция. Оно скорее меняет масштаб возможного. Услышав музыку Скрябина, начинающий музыкант мог почувствовать, что сочинительство требует не только знания правил, но и внутренней необходимости. Однако одного восхи-

щения недостаточно, чтобы стать композитором. Нужны годы освоения ремесла — и способность выдерживать проверку ремеслом.

Работа за фортепиано учит странному сочетанию свободы и подчинения. Исполнитель должен удерживать замысел, следить за движением пальцев, слышать темп и одновременно замечать, куда ведёт музыкальная фраза. Тело делает многое автоматически, но автоматизм не освобождает от внимания: напротив, он позволяет вниманию перейти от каждой отдельной ноты к целому. Исследования музыкального восприятия подтверждают, что слушатель и исполнитель не просто принимают последовательность звуков. Они распознают повторения, ожидают продолжения, чувствуют отклонение от узора и замечают его возвращение. Для музыканта это не отвлечённые термины, а ежедневный опыт: нота звучит сейчас, но её смысл часто определяется тем, что прозвучало прежде и что ожидается дальше.

Сочинение добавляет к этому ещё одну задачу: нужно не только исполнить форму, но и создать её. Пастернак проходил через такую школу. Он знал, что вдохновение не заменяет упражнения, а сильное впечатление само по себе ещё не становится произведением. И всё же постепенно музыка переставала быть единственным ответом на вопрос, как устроено творчество.

Позднее Пастернак связывал свой отход от музыки, среди прочего, с тем, что у него не было абсолютного слуха. Эту де-

таль важно воспринимать бережно и не превращать в медицинский приговор. Абсолютный слух — способность узнавать высоту звука без сравнения с другими звуками — не является обязательным условием композиции. Многие композиторы обходятся без него; гораздо существеннее относительный слух, владение музыкальным языком, воображение и труд. Поэтому упоминание Пастернака нельзя принимать за объективное доказательство, будто музыка была ему «не дана». Перед нами скорее поздняя формулировка собственного выбора: так он объяснял границу между тем, что мог освоить, и тем, чему хотел отдать жизнь.

В этом выборе есть важное различие. Человек может быть способен продолжать путь и всё же перестать считать его своим. Музыкальная подготовка не оказалась впустую: она дала Пастернаку опыт длительной работы над формой, понимание ритма и уважение к точности. Но постепенно его начинал занимать вопрос, который не помещался в музыкальную фразу: каким образом мы вообще понимаем происходящее? Что делает впечатление знанием, а знание — частью жизни? Как язык, мысль и реальность соприкасаются друг с другом?

В 1908 году Пастернак поступил в Московский университет, сначала на юридическое отделение, а затем связал свои занятия с историко-филологическим факультетом и философией. Это не похоже на прямой маршрут из музыки в литературу. Между ними возникла ещё одна строгая школа —

школа понятий. Философия была для него не украшением образованного человека и не коллекцией больших слов. Она давала инструменты, которыми можно было проверять собственное понимание мира: что именно мы утверждаем, на чём держится наше суждение, где привычное объяснение перестаёт работать.

В 1912 году Пастернак отправился в Марбург и занимался у Германа Когена, одного из ведущих представителей марбургской школы неокантианства. Для молодого человека это была возможность оказаться рядом с серьёзной философской мыслью, не только читать её, но и учиться у тех, кто её создавал. Неокантианство, если выразить его сложное содержание кратко, заставляло спрашивать не только о том, что мы знаем, но и о том, как устроены условия знания: какие понятия и способы рассуждения помогают нам упорядочить опыт. Это не означало, что мир сводится к словам или что человек волен выдумать любую истину. Речь шла о более требовательном вопросе: как наше мышление встречается с действительностью и что позволяет отличить понимание от иллюзии понимания.

Марбургский опыт был значительным, но не превратил Пастернака в академического философа. Важен здесь не только итог — он не остался в философской карьере, — но и способ, которым он проходил этот этап. Философия требовала от него другого вида дисциплины, чем музыка. За инструментом можно было проверить фразу слухом и повторе-

нием; философский текст требовал удерживать ход рассуждения, различать близкие понятия, видеть, где мысль перескочила через необходимое звено. Оба занятия не терпели приблизительности, но проверяли её по-разному.

Полезно представить три рабочих места Пастернака — не как три ступени лестницы, где одна отменяет другую, а как три разные комнаты его будущего творчества.

Место работы

Главная задача

Чему учит

За фортепиано

Выстроить движение звуков во времени

Слышать ритм, повторение, напряжение и разрешение

Над философским текстом

Проследить и проверить ход мысли

Различать понятия, замечать допущения, не спешить с
выводом

Над стихотворной строкой

Найти точную речь для пережитого и увиденного

Соединять звучание, образ и мысль, не сводя одно к другому

Эта таблица не объясняет происхождение поэзии — слишком простым был бы такой ответ. Стихотворение не становится музыкой, записанной словами, а философская мысль не превращается в стихотворную строку одним усилием воли. У них разные задачи и разные средства. Но ранние занятия могли подготовить в Пастернаке несколько особенно важных способностей.

От музыки — внимание к тому, как фраза развивается во времени. В стихе значение создаёт не только словарь. Его меняют длина строки, порядок ударений, повтор звуков, перенос мысли через границу строки. Иногда пауза сообщает больше, чем объяснение, а внезапное ускорение меняет смысл уже сказанного. Это не музыкальность в узком смысле, а понимание: речь существует не только на странице, но и в движении читательского дыхания.

От философии — недоверие к готовым формулам. Поэтическое мышление не обязано завершаться выводом, как рассуждение в учебнике, однако оно выигрывает от ясного понимания того, что именно поставлено на карту. Образ не должен быть декоративной дымкой вокруг мысли. Он может быть способом увидеть связь, которую прямое объяснение не удерживает. В таком образе мысль не исчезает, а меняет форму: её можно почувствовать, услышать, увидеть.

Для Пастернака существенно было и другое: эти занятия приучали его не разводить переживание и мысль по разным комнатам. Музыка начиналась со звука, но требовала по-

строения. Философия начиналась с вопроса, но возвращала к опыту. Поэзия могла соединить их — не в качестве суммы двух дисциплин, а как самостоятельный способ познания, где точность мысли не уничтожает чувственности, а чувственность не освобождает от точности.

Попробуем применить этот опыт на практике. Упражнение не предназначено для подражания Пастернаку; его задача — заметить, как разные способы внимания меняют один и тот же материал. Выберите простой звук, который можно услышать рядом: дождь по подоконнику, гул холодильника, шаги в коридоре.

1. Послушайте как музыкант. В течение двух минут отмечайте не то, «что это значит», а как звук устроен. Есть ли в нём повтор? Где он усиливается? Возникает ли пауза? Что меняется, когда звук возвращается?

2. Задайте вопрос как философ. Сформулируйте один вопрос без готового ответа: например, «Когда случайный шум начинает казаться мне ритмом?» Затем спросите, что вы подразумеваете под словом «ритм». Не пытайтесь немедленно разрешить вопрос; проверьте, какие слова в нём требуют уточнения.

3. Напишите несколько строк. Передайте услышанное через один образ, не пересказывая рассуждение. Можно обойтись без рифмы. Важнее сохранить движение звука — повтор, замедление, неожиданную остановку.

4. Перечитайте вслух. Отметьте, где голос сам делает

паузу и где строка торопится. Уберите одно пояснение, если оно лишь повторяет то, что уже показал образ.

Такой маршрут даёт читателю возможность почувствовать три разных вида работы: слуховое наблюдение, проверку понятия и создание образа. Он не утверждает, будто стихотворение обязано возникнуть из упражнения. Наоборот, он помогает увидеть, почему поэтическая работа не сводится ни к спонтанному вдохновению, ни к заранее построенной логике. Строка должна одновременно звучать и выдерживать смысловую нагрузку.

Переход Пастернака к поэзии поэтому не стоит рассказывать как историю о неудавшемся композиторе, который нашёл запасной выход. Музыка не стала для него ошибкой; философия не оказалась бесполезной остановкой. Каждая из этих школ выработала определённый тип внимания. Первая учила слушать, как целое складывается из последовательных движений. Вторая — спрашивать, на каких основаниях держится мысль. Поэзия позволила не выбрать между слухом и вопросом, а искать речь, в которой они могли бы встретиться, не теряя своей самостоятельности.

В этом нет простого правила вроде «музыканты пишут ритмично» или «философы — глубокомысленно». Такие формулы подменили бы живого человека ярлыком. Речь о другом: ранний опыт задаёт человеку инструменты, но не диктует, что именно ими создавать. Пастернак принёс в литературу не музыкальную технику как набор приёмов и

не философскую систему как каркас. Он принёс привычку вслушиваться в развитие, выдерживать напряжение, замечать паузу и не считать первое объяснение окончательным.

В начале 1910-х годов поэтическая работа уже становилась для него всё более настоящей, а в 1914 году вышла его первая книга стихов «Близнец в тучах». Но к этому моменту будущий поэт не просто сменил ремесло. Он подошёл к слову с опытом человека, который долго учился слышать форму и проверять мысль. Что именно из музыки и философии удержится в первых стихах — не готовый стиль, а особая манера воспринимать мир — станет заметно, когда мы прислушаемся к его ранним строкам.

Выбор Пастернака состоял не в том, чтобы забыть фортепиано и закрыть философские книги. Он состоял в том, чтобы перестать требовать от себя ответа только на одном языке. Музыка и философия продолжили жить в его поэзии как скрытые источники: одна — в движении и звучании строки, другая — в настойчивом желании мыслить не отвлечённо, а через образ. Теперь остаётся увидеть, как эта новая речь начинала искать собственный голос.

Первые стихи и поиск собственного голоса

У начинающего поэта часто есть опасное чувство: он уже умеет писать стихотворно, но еще не знает, что именно в написанном принадлежит ему. Стоит положить на бумагу первую строку — и за ней немедленно встают чужие голоса: любимый поэт, школьная хрестоматия, песня, прочитанная вчера книга. Строка звучит, но кто говорит в ней — автор или его память?

Так начинался и поиск Бориса Пастернака. Не с торжественного открытия собственного стиля, а с попыток, сомнений, подражаний, неверных поворотов и работы над словом. Музыка и философия, о которых шла речь прежде, не исчезли, когда он обратился к стихам: они остались способами слышать и мыслить. Но еще предстояло понять, как превратить слух и мысль в поэтическую речь — такую, которую можно узнать.

Не найти голос, а вырастить его

Первые известные стихотворения Пастернака относятся примерно к 1910 году. Это не означает, что в какой-то день он решил стать поэтом и сразу обрел уверенность. В 1912 году он уехал в Марбург заниматься философией. Там перед ним открывалась вполне серьезная академическая доро-

га; поэзия не была заранее назначенной судьбой. Но именно в эти годы стихи постепенно становятся не случайным занятием, а необходимым способом воспринимать жизнь.

В Москве молодого автора окружала литература, уже насыщенная сильными интонациями. Символисты — прежде всего Блок и Андрей Белый — научили читателей слышать в образе не только вещь, но и ее тайный отзвук, а в ритме — не просто размер, но эмоциональное движение. Следующее поколение писало уже после символизма: оно наследовало его музыкальность, но все чаще возвращало стих к осязаемой вещи, улице, телу, разговорной или почти физической энергии слова. «Постсимволизм» — не название единой школы, а удобное обозначение этого сложного времени, когда поэты спорили с унаследованным языком, одновременно продолжая им пользоваться.

У Пастернака этот спор не похож на аккуратное отречение. Он не вычеркивает из стихов музыку, философскую глубину или способность образа намекать на большее, чем он показывает. Но ему мало, чтобы образ служил знаком заранее известной идеи. Он хочет, чтобы слово само стало событием: чтобы от звука, движения, запаха или внезапного соседства вещей менялось наше восприятие мира.

Первой важной остановкой на этом пути стало стихотворение «Февраль. Достать чернил и плакать!». Оно написано в 1912 году, впервые напечатано в 1913-м в альманахе «Лирика», а позднее, в 1928 году, переработано. В 1914-м вы-

шла первая книга Пастернака «Близнец в тучах», в 1917-м — «Поверх барьеров». Уже сама история «Февраля» напоминает: раннее стихотворение — не обязательно мгновенная вспышка, оставленная без изменений. Автор возвращался к нему спустя годы. Голос вырастает не только из вдохновения, но и из пересмотра.

Как погода начинает писать

«Февраль» начинается с порыва: «Достать чернил и плакать!» В этой короткой фразе нет спокойного описания зимы и нет рассуждения о творческом кризисе. Сначала звучит действие. Глаголы «достать», «писать» как будто подгоняют автора; личное «я» не названо, но присутствует в самом жесте письма. Стихотворение не сообщает: «мне грустно». Оно устраивает читателя внутри этой грусти.

Дальше погода не служит фоном для переживания. Она ведет себя как действующее лицо. Слякоть «грохочет», весна чернеет и горит, дождь оказывается шумнее чернил и слез. В выражении «грохочущая слякоть» слышимое соединяется с осязаемым: грязь и вода получают почти музыкальную мощь. Это можно назвать смешением ощущений, или синестезией, но важнее простое наблюдение: у Пастернака погода не столько описана, сколько заставляет себя услышать.

В стихотворении есть и вполне конкретный городской мир: пролетка за шесть гривен, благовест, стук колес, лужи, грачи. Высокое чувство не отрывается от улицы. Поэт не уезжает из обыденности в туманное царство символов: он об-

наруживает, что метафора уже случается среди грязи, движения и звона. Грачи возникают «как обугленные груши» — сравнение одновременно смешное, резкое и зрительное. Птицы не украшение пейзажа. Они срываются с деревьев, обрушиваются вниз, включают в себя и весеннее оживление, и обугленную темноту зимы.

В ритме тоже сталкиваются импульс и сопротивление. Короткий призыв сменяется движением длиннее и тяжелее; многосложное «грохочущая» заставляет произнести строку с дополнительным усилием. Рифма удерживает строфы, но словесные ударения не всегда дают ощущение гладкого шага. Стихотворение словно торопится за дождем и одновременно спотыкается о собственную слякоть. Это не случайная небрежность: ритм помогает пережить описанное телом.

Особенно важна финальная мысль: «И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи...» Она звучит как признание в доверии к неожиданности. Но доверие к случаю — не отказ от мастерства. Чтобы случайное стало точным, поэт должен быть внимателен к тому, что обычно пропускают: к звуку колеса, к цвету лужи, к странному сходству грачей с обугленными плодами. Случай приносит искру; работа помогает ей не погаснуть.

Именно здесь начинается проступать личное качество Пастернака: мир в его стихах не покорно стоит перед наблюдателем, а сам врывается в речь и как будто диктует ей движение. Пока это качество перемешано с интонациями эпохи, с

символистским напряжением, с еще не всегда управляемой густотой образов. Ранний Пастернак местами стремится сказать слишком многое сразу. Но из этого избытка уже видно направление: стих будет не объяснять, как устроена жизнь, а показывать, как жизнь захватывает сознание.

В стихотворении «Определение поэзии», относящемся к раннему периоду и связанного с книгой «Поверх барьеров», этот способ мышления становится почти программой. Поэзия там не получает отвлеченного определения; она складывается из цепочки чувственных и материальных уподоблений. Начало — «Это круто налившийся свист...» — заставляет ощутить слово почти как вещество, набухшее звуком. Для молодого автора это важный шаг: не просто говорить о поэзии, а пытаться сделать ее заметной в звучании и образе.

Миниатюрная мастерская чтения

Теперь сопоставим раннее «Февраль. Достать чернил и плакать!» и гораздо более позднее стихотворение «Во всем мне хочется дойти...», написанное в 1956 году. Между ними — десятилетия работы и перемен. Сравнение не нужно для того, чтобы решить, какое стихотворение «лучше». Оно помогает заметить, что именно меняется в поэтическом голосе.

Сторона стихотворения

«Февраль. Достать чернил и плакать!» (1912)

«Во всем мне хочется дойти...» (1956)

Источник движения

Внешний порыв: погода, дорога, дождь, птицы

Внутреннее стремление добраться до сути

Образный строй

Резкие столкновения ощущений: черная весна, шумящая
слякоть, грачи

Образы выстроены вокруг корней, причин, сердцевины

Синтаксис

Приказы и стремительные переходы; личное «я» почти
скрыто

Мысль развивается через повтор и последовательное
уточнение

Ритмическое ощущение

Поток с неровностями, похожий на весеннюю распутицу

Более собранное, поступенное движение фразы

Поэтический принцип

Случайное может привести к точности

Точность становится сознательным поиском внутреннего
закона

В раннем стихотворении письмо начинается с порыва:
мир сначала шумит, движется, вспыхивает, а человек пыта-

ется за ним поспеть. В позднем — «Во всем мне хочется дойти / До самой сути» — желание сформулировано прямо. Но и здесь перед нами не сухой тезис. Важна грамматическая форма: не жесткое «я решил», а «мне хочется». Поиск звучит не как победное заявление, а как потребность, от которой трудно отказаться.

Синтаксис позднего стихотворения организует мысль иначе. Повтор «до...», движение от «причины» к «корням» и «сердцевине» создают лестницу уточнений. Ранний текст словно подхватывает предметы, которые летят навстречу; поздний собирает их в порядок. Но между двумя способами нет полного разрыва. В «Феврале» поэт доверяет случайно-му, потому что зорко ловит мгновение. В позднем стихотворении он хочет дойти до закона, скрытого внутри явлений. В обоих случаях его занимает не готовая формула, а переход от первого впечатления к чему-то более точному.

Это хороший урок для любого, кто пишет. Собственный голос не обязательно означает «говорить о себе». Иногда он узнается по тому, какие детали автор замечает, как соединяет их и какое движение выбирает для фразы. У Пастернака даже ранняя лирическая исповедь часто начинается не с объяснения чувств, а с чернил, слякоти, колес и птиц. Чувство обнаруживается в том, как мир попал в речь.

Практика: услышать разницу

Попробуйте выполнить три небольших упражнения. Их цель — не сочинить стихотворение «в духе Пастернака», а

научиться замечать, где образец помогает, а где начинает говорить вместо вас.

1. Займите чужую интонацию на минуту. Возьмите короткое стихотворение автора, которого любите, и напишите шесть строк, повторяя не его слова, а только устройство: например, длинная фраза с внезапным поворотом или чередование предметных деталей и размышления. Затем закройте образец и перепишите свои строки, заменив все заимствованные образы подробностями, которые знаете только вы. Сравните версии. Какая привычка осталась от образца? Что изменилось, когда появились ваши детали?

2. Проверьте, что движет строкой. Возьмите собственный текст и подчеркните глаголы. Отметьте, кто или что действует: автор, предмет, погода, звук, память? Если в стихотворении много отвлеченных существительных — «тоска», «время», «вечность», — попробуйте заменить одно из них действием или вещью. Не ради обязательной конкретности, а чтобы увидеть, не оживает ли чувство в наблюдаемом мире.

3. Прочитайте вслух и послушайте спотыкания. Ритм помогает слуху предугадывать продолжение; поэтому повторенный рисунок ощущается как движение, а неожиданное отклонение сразу становится заметным. Прочитайте текст медленно, затем естественным голосом. Где дыхание сбивается? Это сбой, который разрушает мысль, или место, где мысль особенно напряжена? Иногда неровность стоит со-

хранить: она может быть точнее гладкой строки.

В этом упражнении важно не объявлять всякую шероховатость находкой. Пастернаковская неровность ценна не сама по себе, а потому, что помогает передать напор и непредсказуемость увиденного. Если же строка спотыкается там, где ничто не требует спотыкания, возможно, ее стоит пересмотреть. Слух не заменяет анализа, но подсказывает, где анализировать.

Первые тексты Пастернака стоит читать без снисхождения и без поклонения. Они еще не обладают ровной ясностью поздних стихов, но их трудность — не только признак ученичества. В ней идет поиск соединений: между мыслью и вещью, звуком и образом, привычной интонацией и новым опытом. Поэт не освобождается от влияний одним жестом. Он учится ими пользоваться — принимать ритм, сопротивляться готовому образу, возвращаться к собственной строке и менять ее.

Так появляется голос, который нельзя свести к набору узнаваемых слов. Его первые признаки — в способе видеть: случайная городская деталь получает право войти в стих, образ не поясняет чувство, а рождается рядом с ним, фраза несет в себе движение мира. В 1912 году эти признаки только намечены; позднее они станут частью зрелой поэтики. Но путь к ним начинается именно там, где начинающий автор перестает спрашивать только «как правильно писать?» и задает более трудный вопрос: «что я действительно услышал?»

Ответ Пастернака не был отступлением от традиции. Он возник внутри нее — из музыки символистского стиха, из новых споров о слове, из личного слуха и упорной работы. Следующим испытанием станет встреча с теми, кто хотел не просто обновить стих, а радикально изменить его устройство: с футуристами и «Центрифугой». Но прежде чем войти в этот шумный круг, важно запомнить: чужая интонация становится материалом собственного голоса лишь тогда, когда автор учится слышать в ней и притяжение, и сопротивление.

Так складывался ранний Пастернак: не как последователь одной школы, а как поэт, для которого путь к собственному слову начинался с внимательно-го вслушивания — в музыку стиха, в движение мысли, в живую связь между словом и миром. Первые опыты еще хранили следы чужих голосов, но уже обнаруживали его особую примету: стремление уловить не готовую картину, а сам процесс ее рождения — напряжение, движение, внезапность.

Поиск не завершился обретением устойчивой манеры. Впереди было столкновение с теми, кто требовал ломать привычные формы и заново определять возможности поэтического слова. Встреча с футуристами и «Центрифугой» станет для Пастернака не отказом от пройденного, а проверкой найденного слуха на прочность и новым шагом к собственному голосу.

Футуристы, «Центрифуга» и поэтический эксперимент

Представьте мокрую московскую улицу: трамвай режет лужи, колёса звенят на стыках рельсов, прохожий прячет газету под пальто. Для одного поэта это просто непогода. Для другого — готовое стихотворение, если суметь услышать, как дождь спорит с колёсами, как лужа отражает вывеску, а бумага под пальто превращается в маленький парус. В начале XX века молодые авторы всё чаще проверяли именно это: можно ли написать не о мире, а так, чтобы мир сам ворвался в строку — шумом, скоростью, неожиданным соседством вещей?

Футуристы отвечали: можно, если перестать считать привычный язык неприкосновенным. Но футуризм не был одной школой с единым уставом и не сводился к громкому вызову публике. Эпатажные жесты — от манифестов до вызывающих выступлений — бросались в глаза, однако за ними стоял серьёзный вопрос: как говорить о современности, если старые поэтические формулы кажутся слишком гладкими и слишком медленными?

Футуристический эксперимент мог начинаться с нового слова, с непривычного ритма, с синтаксиса, который будто спотыкается и тут же ускоряется. Он мог состоять и в том,

чтобы поставить рядом вещи, которые прежде не встречались: дождь и чернила, ветер и крик, городскую улицу и живую, почти растительную природу. Смысл не исчезал — он возникал в движении между образами.

Не одна школа, а несколько дорог

Русский футуризм был неоднороден. У кубофутуристов, связанных с кругом «Гилея», были свои знаменитые декларации и свой способ разрушать привычные нормы. В 1912 году Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Алексей Кручёных и Владимир Маяковский выпустили манифест «Пощёчина общественному вкусу». Их знаменитый призыв сбросить Пушкина и других классиков с «парохода современности» был не аккуратным планом отмены прошлого, а жестом, призванным разбудить читателя. Даже вызов традиции означал: литература не должна жить одним лишь почтением к собственным памятникам.

Был и эгофутуризм Игоря Северянина — со своим артистическим блеском, культом индивидуальности и иной интонацией. Между группами существовали пересечения и споры, но нельзя превращать их в одно движение с одинаковой эстетикой. Русский футуризм вообще не был механической копией итальянского, начавшегося с манифеста Филиппо Томмазо Маринетти 1909 года. Русские поэты по-своему отвечали на новую городскую жизнь, на перемены в искусстве и на усталость от готовых литературных языков.

В Москве важную роль сыграла «Центрифуга». В 1914 го-

ду вокруг неё объединились Сергей Бобров, Николай Асеев и Борис Пастернак. Этот круг вырос из московской литературной среды, связанной, в частности, с группой «Лирика», но «Лирика» и «Центрифуга» — не одно и то же: это разные этапы и объединения. Важно и другое: «Центрифуга» не была филиалом петербургской «Гилеи» и не требовала, чтобы каждый участник писал одинаково.

Само название словно подсказывает принцип движения: слово не стоит в центре, как предмет в музейной витрине, а разгоняет вокруг себя ассоциации. Это не значит, что у каждого текста группы была одна формула. Скорее, «Центрифуга» давала пространство для спора, совместной издательской работы и проверки новых приёмов. В подобной среде поэт мог рискнуть — и увидеть, что риск бывает разным: одним помогает найти собственную интонацию, другим остаётся лишь эффектным жестом.

Пастернак вошёл в этот круг не как человек, которому требовалось выдать готовый футуристический паспорт. Он уже искал собственную речь. В 1914 году вышла его ранняя книга «Близнец в тучах»; в 1917-м — «Поверх барьеров». Эти книги важны не как свидетельство того, что молодой автор сразу стал мастером, а как след его работы в напряжённой среде. В ранних стихах есть смелость, но есть и избыток: образов порой больше, чем читатель успевает связать; фраза может показаться перегруженной. Поэт ещё не всегда выбирает, какие из найденных возможностей действительно

работают.

Здесь особенно легко ошибиться и назвать Пастернака подражателем футуристов. Он усваивал опыт авангарда, но не обязан был повторять чужие манифесты или превращать каждую строку в демонстрацию новизны. В его стихах важнее не слом ради слома, а изменение самого восприятия: знакомая вещь вдруг оказывается частью цепи, которую читатель раньше не замечал.

Как февраль становится стихотворением

Для такого чтения подходит раннее стихотворение «Февраль. Достать чернил и плакать!». Оно было написано до оформления «Центрифуги» — и это существенно. Значит, эксперимент Пастернака нельзя объяснить одним только членством в группе. Групповая среда могла поддержать и обострить уже существовавший поиск, но не создала его с нуля.

Стихотворение начинается не с описания природы, а с действия: «Достать чернил и плакать!» В одной короткой команде соединяются письмо и чувство. Чернила нужны, чтобы писать; слёзы — чтобы плакать. Но здесь они почти становятся родственными материалами: оба темны, оба текут, оба оставляют след. Перед нами не украшение, прикреплённое к мысли, а способ сцепить письмо с февральской погодой.

Дальше образ движется, не задерживаясь в одной точке. Слякоть грохочет; весна горит чёрным; ливень звучит гром-

че чернил и слёз. Потом возникают грачи, сравнимые с обугленными грушами, и лужи, куда они срываются. Затем ветер оказывается «изрыт» криками. В финале природная сумятица связывается с рождением стихов: случайность, как выясняется, может вести к точности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.