

УДК 821.161.1

ББК 84(2Рос=Рус)6-44

П19

Дизайн серии *Владислава Воронина*

Предисловие *Д.С. Лихачева*

В оформлении переплета использованы
фотографии из архива *Е.Б. Пастернака*

Издательство благодарит *Е.В. Пастернак*
за помощь в подготовке книги

Пастернак, Борис Леонидович

П19 Воздушные пути / Борис Пастернак; предисл. Дм. Лихачева. — М.: Издательство АСТ, 2020. — 368 с. — (Люди, эпоха, судьба).

ISBN 978-5-17-120583-6

Марина Цветаева когда-то очень точно сказала о Борисе Пастернаке: «лучший поэт современности». Поэтом он был и в своей прозе, будь то роман, повесть, рассказ, очерк или статья. Поэтическое и прозаическое соединял он в единое искусство слова и наполнял его музыкальной мелодией.

В настоящий сборник вошла художественно-биографическая проза Пастернака, в которой он рассказывает о детстве, юности, взрослении, вхождении в литературу, знакомстве с Рильке, Цветаевой, Маяковским, Скрябиным и другими, а также о революционных годах России. В статьях размышляет о творчестве Клейста, Верлена, Шекспира, Шопена.

УДК 821.161.1

ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-120583-6

© Б.Л. Пастернак (наследники), 2020

© Д.С. Лихачев (наследники),
предисловие, 2020

© ООО «Издательство АСТ», 2020

Звездный дождь

Проза Б. Пастернака разных лет

Читая прозу Б.Л. Пастернака, мы узнаем его стихи. «Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари» («Охранная грамота», ч. 1; 2). Иногда в прозе Пастернак прямо говорит стихами: «В силках снастей скучал плененный воздух». Это о прошлом Венеции («Охранная грамота», ч. 2; 16).

Мелькают образы его будущих стихов...

О соотношении стихотворного романа «Спекторский» (1924–1930) и «Повести» (1934) сам Б. Пастернак писал в журнале «На литературном посту» (1929, № 4–5): «Между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой (имеется в виду «Повесть». — *Д.Л.*) разноречья не будет: это — одна жизнь».

Почему так? Разве не лежит пропасть между прозой и поэзией? У Пастернака этой пропасти нет. Он объединял поэзию и прозу как единое искусство слова. В заметке 1919 г. «Несколько положений» Пастернак писал: «Неделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид (речь идет о прозе. — *Д.Л.*), что нашла его среди современности. Начала эти (поэзия и проза. — *Д.Л.*) не существуют отдельно». Поэтому он едино и поэтично характеризует Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого. Будничный «сор жизни», как и живую разговорную речь, Пастернак воспринимал поэтически. Поэзия начиналась в прозе. Поэтому, по свидетельству его сына Е.Б. Пастернака, поэт Пастернак восхищался живой разговорной речью письма Ксении Годуновой как прямым предвестием поэтического языка Пушкина, легшего в основание русской литературы. На Первом съезде писателей Б. Пастернак говорил: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокушности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т.е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как

все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрившись испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия». Обратите внимание на это последнее утверждение. Оно особенно важно. Оно говорит о том, что поэзия требует наиболее ясного, отчетливого отпечатка жизни во всей ее прозаической «первородной напряженности». И проза и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то, и в другое входит действительность; действительность, правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существовании пастернаковской художественности.

Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделенное искусство. И на мир он смотрит не только глазами поэта или прозаика, но и музыканта, и художника. Не случайно он сын знаменитого художника и европейски известной пианистки. В письме к М.А. Фроману от 17 июня 1927 г. («Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 103) Б. Пастернак пишет: «...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общежитии оно для меня от рождения слилось с обиходом. Как размноженное явление оно для меня не выделено из обиходности цеховым помостом, не взято в именные кавычки, как для большинства. Размежевывающей строгой нотой сопровождается у меня только моя собственная работа».

Музыкальному композиторству Пастернак учился и даже получил признание у Скрябина. Остались три законченных его произведения, из которых одно издано в 1979 г. («Соната для фортепьяно», изд. «Советский композитор». М., 1979).

Но кроме искусств Пастернак много занимался философией. Философию Скрябин считал необходимой основой творчества. Пастернак слушал лекции по философии в Московском университете, в частности у Г.Г. Шпета, который первым из представителей феноменологического направления обратился к истории и к философии языка. Историческую науку Г. Шпет воспринимал как «чтение слова» и придавал огромное значение истолкованию документов, или герменевтике (см.: *Шпет Г. Внутренняя форма слова*. М., 1927). При этом — что особенно важно для понимания творчества Б. Пастернака — он

превыше всего ставил действительность. В неопубликованной работе «Герменевтика и ее проблемы», хранящейся в архиве Г. Шпета, он писал: «Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешать эту загадку через осмысление действительности, через усмотрение разума в самой действительности, реализованного и воплощенного» (с. 248—249). В дальнейшем мы увидим, насколько это положение важно для уяснения поэтики творчества Пастернака.

Стремление прикоснуться к основам европейской философии побудило Пастернака поехать на два месяца в центр тогдашней философской мысли — Марбург, где тогда преподавали Г. Коген, П. Наторп и Н. Гартман. В «Охранной грамоте» (ч. 1; 9) Пастернак выделяет реалистический подход Марбургской школы и говорит о ней как о теоретической философии интеллекта, основанной на знании и критическом чтении источников. Несмотря на положительное отношение к нему профессоров (и в частности Когена), Пастернак оставил философию, главным образом не выдержав воздержания от искусства и осудив академическое, нетворческое безучастие подражателей и учеников Когена, о чем он писал в письме к А.А. Штиху от 19 июля 1912 г.: «Что меня гонит сейчас? Порядок вещей? Понимаешь ли ты меня? Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм грозы также привлекателен им. Можно ли говорить о таких вещах на трех строчках? Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном (страдательном залоге. — Д.Л.) Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма».

Что значит это обвинение марбургских философов в том, что они «не спрягаются в страдательном» залоге? Объяснение этому во всей философии художественного творчества Пастернака. Деятельность художника — вся в «страдательном залоге». И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика.

Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии. Пастернак пишет: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» («Охранная грамота», ч. 2; 7). И еще об искусстве в том же роде: «Будучи запримечена, природа расступается послушным простором повести,

и в этом состоянии ее, как сонную, тихо вносят на полотно» («Охранная грамота», ч. 2; 17). «Я узнал далее, — пишет Пастернак, — какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения... Надо видеть Веронезе и Тициана, чтобы понять, что такое искусство» («Охранная грамота», ч. 2; 17).

В какие отношения вступает действительность с художником, требуя от него собственного отображения? Вот как отвечает на этот вопрос Пастернак: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» («Охранная грамота», ч. 2; 7).

Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия, самая праздничная, самая богатая неожиданностями, самая торжественная, слагается из обыденностей, но в их необыденном положении — в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта. «Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии», — пишет Пастернак («Охранная грамота», ч. 1; 6).

Окружающее всегда активно, во всех его формах, фактах и проявлениях. Когда автора постигает горе, он пишет: «Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить» («Охранная грамота», ч. 2; 5). А далее: «Я должен был где-то в будущем отработать утро его доверие» (там же). Это в описании постепенного исцеления автора от обрушившегося на него несчастья. Все приходит извне; даже доброта природы, исцеление.

Вторжение во внутренний мир всегда внезапно, всегда победительно и производит решительные изменения. Поэтому так часты и в поэзии, и в прозе выражения и слова вроде следующих: «с разбега», «опрометью», «во всю мочь», «неслыханный», «напролет» или «поверх»...

И, как Маяковский, Пастернак говорит об искусстве как о пощечине равнодушию: «...равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству» («Охранная грамота», ч. 2; 17).

Факты действительности сгорают в художественном творчестве. Их мало, но они вспыхивают метафорами (они названы), превращая действительность в фейерверк поэтической праздничности.

Образы Пастернака неожиданны, ибо факты внешнего мира вообще неожиданны и даже случайны по отношению к внутреннему миру поэта. Поэтому они врываются в сознание поэта, они диктуют ему мысли, как поэтические поступки... и, больше того, диктуют ему стихи и прозу.

Факты из действительности вторгаются в земной мир поэта как метеориты, так же внезапно и «случайно», вспыхивают и сгорают, но этот момент вспышки надо успеть запечатлеть стихами, прозой — чем угодно. Его надо запечатлеть, ибо он прекрасен и мгновенен. Поэт торопится, ему некогда, ибо он запечатлевает мир в движении, в его вторжениях. Сравнение Пастернаком поэзии с губкой, впитывающей окружающий мир, следует расширить — губка слишком мала. Нет, поэт — это околоземная атмосфера, окружающая огромный внутренний мир поэта, в нее-то тысячами и вторгаются метеориты фактов.

Говоря о вторгающейся в поэтическое сознание Пастернака действительности, мы должны представить себе — что такое действительность Пастернака. Это не только природа, но и само искусство, — искусство, вышедшее из веков. Оно становится активным фактом, также входящим в поэзию извне. «Италия кристаллизовала для меня,— пишет Пастернак, — то, чем мы бессознательно дышим с колыбели. Ее живопись сама доделала для меня то, что я должен был по ее поводу додумать, и пока я днями переходил из собрания в собрание, она выбросила к моим ногам готовое, до конца выварившееся в краске наблюдение» («Охранная грамота», ч. 2; 18).

Действительность — это и история. «Имена городов,— пишет Пастернак про места, через которые он ехал поездом по Германии, — становились все громче. Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь. Я находил названия этих откатывающихся волчков на карте» («Охранная грамота», ч. 1; 9). И еще: «Исконное средневековое открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал. Лязгая знаковыми именами, как голой сталью, путешествие вынимало их одно за другим из читанных описаний, точно из пыльных ножен, изготовленных историками» (там же).

Воспоминания заключают в себе для Пастернака самостоятельную и обогащенную ценность. Поэтому он пишет без документов. Ему важно мелькнувшее впечатление о прошлом. Оно полно свежести, извлечено из пыли, будь

это воспоминание об истории человечества или о своей собственной жизни. Прошлое для него целиком в настоящем. Поэзия рождается и там, где прошлое вторглось через воспоминание в настоящее, влетело в него падающим дождем звезд. И потому, может быть, в искусстве Пастернака (и в поэзии, и в прозе) так много атмосферных явлений, полного ночного света или дневной темноты. Поэтому он так любит черную воду венецианских каналов, отблеск света в стекле, в воде, в росе, так часты в его произведениях дождь и снег, ветер по всей земле. Для него нет остановок, как не могут остановиться в воздухе падающие дождем метеориты. Умерший Маяковский для него лишь спит, и спит «со всех ног», и весь он со всей своей поэзией врезается «с наскоку в разряд преданий молодых».

И традиция культуры для него жива, движется, летит в пространстве, постоянно влетает в его поэзию цитатами и образами предшествующей поэзии. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить» («Охранная грамота», ч. 1; 2). Традиция и привязанность к ней — это любовь к людям, далеким и близким, уже умершим и с ним живущим рядом (как, например, Маяковский которого он так любил). «Отчего же, — спрашивает Пастернак, — большинство ушло (от традиции. — *Д.Л.*) в облике сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети» (там же). А Пастернак остался ребенком до конца. Он сохранил свежесть впечатлений от мира, от прошлого, от той традиции, в которой важен не шаблон, а необычное и индивидуальное.

И вместе с тем он требует знать цветы по Линнею, через ботанику. Всегда активная природа рвется к словам, к имени, к названиям, «точно из глухоты к славе»¹. Человек, вооруженный словом, — сознание природы. Действительность открывается через обращение к науке. «Культура в объятия первого желающего не падает» («Охранная грамота», ч. 3; 2).

¹ О сочетании в поэте ребенка и ученого Пастернак пишет так: «...как... десятилетку (ребенку десяти лет. — *Д.Л.*) открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам («зрачкам» цветов. — *Д.Л.*), безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе» («Охранная грамота», ч. 1; 2).

Как часто проносится в поэзии и прозе Пастернака (особенно, может быть, именно в прозе) образ поезда, навстречу которому летит природа, история, станции, вокзалы, перроны: «...в тот же миг поезд проносился мимо, судорожно бросаясь вверх, вниз и во все стороны сразу. Снопы его барабанного света попадали в хозяйские кастрюли» («Охранная грамота», ч. 2; 1). Это поезд проносится мимо кухни немецкой хозяйки, в квартире которой живет Пастернак. Но чаще всего сам Пастернак в поезде проносится мимо мира, истории, стран, городов, перронов, дебаркадеров, грачей, придорожной пыли: «...под крыши перронов вкатывались спящие города» («Охранная грамота», ч. 1; 9).

Внезапно, неожиданно появляются образы, метафоры, сравнения. Отсюда его торопливый лаконизм: «жарко цвели яблони», «выжидательно чирикали птицы» («Охранная грамота») <...>

Отсюда же его поразительные суждения и определения, похожие на афоризмы, но крепко вплетенные в содержание того, о чем он говорит: про метаморфозы XIX века он говорит: «...века, пустынного, как зевок людоеда» («Охранная грамота», ч. 2; 1). Разве это не метко? Ведь за девятнадцатым веком последовал двадцатый... «Венеция — город, обитаемый зданиями» («Охранная грамота», ч. 2; 15) и далее: «Пустых мест в пустых дворцах не осталось — все занято красотой» (там же). Ведь так сказать можно было только о Венеции. «Пустые дворцы» — пустые от их бывлых обитателей, но «занятые красотой». И афоризмы эти крепко впаяны в текст. Картина Венеции в «Охранной грамоте» точно принадлежит Кандинскому: и тот, и другой открыли в Венеции черный цвет ее воды. Один перенес его в свои абстракции, другой — в его густо насыщенную образами прозу. Вот он говорит о венецианских каналах, где полощется «маслянисто-черная вода»: «В высоте попереки черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело небо, и все куда-то уходило» («Охранная грамота», ч. 2; 13). Или как необыкновенно сказано у Пастернака о Библии, когда он знакомился с картинами итальянских художников на библейские сюжеты: «Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества». И в свете сказанного Пастернаком можно понять, что искусство во все века человечества вписывает в эту тетрадь каждый раз новое, свое понимание библейских тем. Как это верно! А разве не верно такое необыкновенное суждение Пастернака: «Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привыкают, они становятся основаниями хорошего тона» («Охранная грамота», ч. 2; 16). Это суждение,

равно верное для всех веков, сказано по самому конкретному поводу: увиденной им «львиной щели», куда венецианское правительство сбрасывало не угодных ему лиц. Сравните и то, что он пишет далее: «...мало-помалу стало признаком невоспитанности упоминание о лицах, загадочно провалившихся в прекрасно изваянную щель, в тех случаях, когда сама власть не выражала по этому поводу огорчения» (там же). Или вот что он говорит о властном духовнике Елизаветы Венгерской: «тиран, то есть человек без воображения» («Охранная грамота», ч. 2; 1), или опять-таки о взаимоотношениях их обоих, когда Елизавете пришлось уступить духовнику: «Так приходится иногда природе отступать от своих законов, когда убежденный изувер чересчур настаивает на исполнении своих» (там же).

Художественные открытия Пастернака разнообразны до чрезвычайности. Вот что он пишет о колокольном звоне мелкого колокола: «...юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат» («Охранная грамота», ч. 1; 2). И вот тут же, в той же «Охранной грамоте», через две-три страницы о звоне больших колоколов в Великий пост: «Сонной дорогой в туман погрузались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди» («Охранная грамота», ч. 1; 3).

Графика этих образов по своей остроте и тонкости напоминает графику метеоритного дождя: стальной иглой до яркой меди прочерчен рисунком черный лаковый фон.

Читать прозу Пастернака — это промывать золото в золотоносном песке. Золото в изобилии, но его надо добыть. Но и сам этот труд по добыванию золота становится драгоценностью. Читателя, который хоть немного любит труд чтения, начинает бить «золотая лихорадка» — безудержное стремление к духовному и словесному обогащению.

Золото... но оно не одно. И наряду с ним есть и явные неудачи. Эти неудачи надо понять, чтобы они не засорили чтение. Они от чрезмерности впечатлений.

Бывают драгоценные камни «в рубашке» — коктебельский сердолик, например. «Рубашка» эта — чуждая камню простая порода, стягивающая или облепляющая драгоценность. Таких простых неудач у Пастернака немало. Вот несколько фраз, вкрапленных в великолепное описание московской весны: «Там, отдуваясь, топтались облака и, расталкивая их толпу, висел поперек неба сплывшийся дым несметных печей. Там линиями, точно вдоль набережных,

окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома. Там утлую невзрачность прозябанья перебирали тихими гитарными щипками пьянства, и, сварясь за бутылкой вкрутую, раскрасневшиеся степенницы выходили с качающимися мужьями под ночной прибой извозчиков, точно из гогочущей горячки шаек в березовую прохладу предбанника» («Охранная грамота», ч. 1; 6). Не хочется продолжать и приумножать примеры, — количество таких нарочитостей не следует преувеличивать, даже если их и найти несколько на одной странице.

Когда Пастернак возмужал как художник, «внутренняя атмосфера его души» стала не такой экзальтированной по отношению к вторжению в нее фактов внешнего мира. Метеориты перестали сгорать в метеоритном дожде в таком чрезмерном изобилии метафорического их восприятия, но звездный дождь его поэзии и прозы не стал от этого менее прекрасен. Пастернак стал простым, но не менее изумительным в своей праздничной простоте:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

В ранней прозе Пастернака господствует до времени праздничная сложность, перерабатывающая обыденность. Простота эта «всего нужнее людям»,

Но сложное понятней им.

Почему сложное «понятней»? Потому, что жизнь сложна, если в нее поэтически вникнуть. Сложное интенсивнее пробуждает духовное начало, заставляет всматриваться, вслушиваться, вдумываться. Сложное будит сознание, будит понимание.

Не спите днем...

В письме к отцу в Берлин от 25 декабря 1934 г. Пастернак пишет о вторичной простоте своего творчества последних лет: «А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился,

и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но по счастью я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. Я бы мог сказать то же самое по-другому». Характерна эта последовательность, которую намечает себе Пастернак в переменах к простоте: сперва — проза, потом — поэзия.

Простота идет от прозы, как от прозы идет и поэзия. Но одновременно в поэзии наметки прозы. В «Замечаниях к переводам из Шекспира» Пастернак пишет: «Стихи были быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе». Опять мы констатируем: поэзия и проза в творчестве Пастернака едины. Они идут одним галсом. Но в какой-то момент своего относительно позднего творчества он им командует: «Поворот “Все вдруг!”» Поворот к конечной простоте.

Пастернак всегда сознательно культивировал в себе свежесть и непредвзятость взгляда впечатлительность и верность воспоминаниям детства. Пастернак воспринимал мир с какой-то особой детскостью, которую в нем отмечала Анна Ахматова в своих разговорах о нем с пишущим эти строки. И эту свою детскую, праздничную отзывчивость на все вторжения действительности неоднократно отмечал в себе сам Борис Леонидович. Он писал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» («Несколько положений», 1919). В журнале «На литературном посту» (1927, № 5—6) Пастернак отмечал: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики». Но и к концу своего творчества он уже более отчетливо формулировал свое стремление не только к простоте и непосредственности восприятия, но и к простоте выражения. Говоря о Маяковском, Асееве и себе на вечере в университете в 1944 г., Пастернак заявлял: «Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собою лишь одну-единственную цель поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом».

Лирика Пастернака тоскует по эпосу, как она тоскует по широко понятой действительности. Поэзия Пастернака тоскует по прозе, по прозаизмам, по обыденности. Пастернак пишет, что «эпос внушен временем» (журнал «На литературном посту».1927. № 2–4. С. 74). Он сам стремится быть всегда открытым времени. Он ищет возможности в лирике перейти к эпосу, в поэзии перейти к прозе. Но эпос его остается лиричен, а проза — поэзией. Это бунт против всего косного и неподвижного. Это восстание против устоявшихся жанров и разграничений. И поэтому Пастернак — сын своего времени, времени трех революций, когда рушились не только старое государство и старый общественный строй, но все перегородки и когда все пришло в движение. Пастернака нельзя понять вне его времени, вне революций и войн. «Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими», — пишет Пастернак в письме к отцу от 25 декабря 1934. г.

Очень рано в словесном искусстве Пастернака появились «бастующие небеса», «солдатские бунты и зарницы».

Здания прошлого становятся снарядами в будущее. Московский Кремль в 1918 году.

Несется, грозный, напролом,
Сквозь неистекший в девятнадцатый...

Революционной становится сама природа: «В это знаменитое лето 1917 г., — пишет он, — 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» (архив Н.В. Банникова).

След ветра живет в разговорах
Идущего бурно собранья
Деревьев над кровельной дранью.

Возражая существу поэзии Хлебникова, Пастернак писал: «Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» («Охранная грамота», ч. 3; 8).