

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

Екатерина ЗЕЛЕНКОВА

С. БОБРОВ О ПАСТЕРНАКЕ:
НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ
«КАЗНАЧЕЙ ПОСЛЕДНЕЙ ПЛАНЕТЫ»

В архиве Сергея Павловича Боброва, поэта, прозаика, переводчика, стиховеда, основателя футуристического объединения «Центрифуга», хранится большое количество материалов, представляющих несомненную ценность для истории литературы. Это стихотворения, исследования, воспоминания самого Боброва, а также сочинения и письма его друзей и коллег, например, в архиве сохранились статьи Пастернака об Асееве и Маяковском, фрагменты переписки участников «Центрифуги», стихи Асеева, Пастернака, Аксенова и др. К таким материалам относится и статья Сергея Боброва «Казначей последней планеты»¹, посвященная анализу второй опубликованной книги стихов Бориса Пастернака «Поверх барьеров». Боброва и Пастернака связывала не только многолетняя дружба. Асеев, Бобров и Пастернак входили в символистское поэтическое объединение «Лирика», из состава которого вышли (достаточно скандальным образом) и образовали футуристическую группу «Центрифуга», просуществовавшую около четырех лет. Основным идеологом и теоретиком группы являлся именно Бобров, под руководством которого вышли два сборника «Центрифуги» и собраны материалы для третьего сборника, публикация которого так и не состоялась.

Статья Сергея Боброва названа по первой строке вошедшего в сборник «Поверх барьеров» (1916) стихотворения Бориса Пастернака «Как казначей последней из планет...», впервые опубликованного в 1915 г. в футуристическом сборнике «Взл». Следует отметить, что уже в середине 1914 года в творческих взаимоотношениях Боброва и Пастернака наблюдается значительное расхождение. В условиях борьбы за «истинный» футуризм, в которую активно вмешалась «Центрифуга», выпустив свой «Руконог», основным отличием которого была острая полемическая направленность в отношении «Первого журнала русских футуристов», Пастернак резко критикует стратегию Боброва, тяготея групповой направленностью, о чем свидетельствует его переписка с последним². Пастернак признает Маяковского первым и

¹ РГАЛИ ф. 2554 оп. 2 ед. хр. 103

² См., напр., письмо Боброву от 6 и 14 июля 1914г (Пастернак Б.Л. Полное

истинным футуристом, что противоречит мнению Боброва, который называл таковым покончившего с собой Ивана Игнатьева. Сразу после выхода «Руконога» и известной встречи, «сшибки»¹, издательств «Центрифуга» и «ПЖРФ» Пастернак, с середины 1914, сотрудничает вместе с Маяковским в различных кубофутуристических сборниках. В начале 1916 года Пастернак возобновляет свое общение с Бобровым, под маркой «Центрифуги» выпускает свой второй поэтический сборник «Поверх барьеров», пишет для «Второго сборника Центрифуги» теоретическую статью «Черный бокал», в которой высказывает свои соображения о футуризме и о возможности новизны в поэзии.

Статья Боброва была задумана в 1916 году, и первоначальный вариант был закончен уже к концу того же года (на автографе черновика стоит дата — 6 декабря 1916 г.). Статья предназначалась для третьего сборника «Центрифуги». Однако ввиду невыхода последнего осталась неопубликованной. Об этой работе Боброва знал Пастернак — в письме от 8 февраля 1917 года Пастернак пишет: «Много жду от 3-ей ЦФГи... Не обо мне ли статья твоя «Казначей последней планеты». Если да — глубоко тронут — спасибо, Сергей! Если даже и нет, спасибо за сочувствие к моему реченью»². Также в третьем сборнике «Центрифуги» Пастернак планировал поместить сказку о Карпе, две статьи — о Маяковском и об Асееве, а также стихотворение «Два посвящения», которое позже настоятельно хотел заменить на стихотворные фрагменты, которые отправил Боброву под названием «Наброски к фантазии «Поэма о ближнем»», сохранившиеся в архиве Боброва.

В 1921 году Бобров вновь возвращается к своей статье, дополняя и частично перерабатывая ее. Можно предположить, что поводом к переработке послужил готовящийся выход (в издательстве Гржебина) и безоговорочный успех третьей книги стихов Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь». В архиве Боброва хранится машинопись, датированная январем 1921 года. Наличие машинописи и характер включенных в нее дополнений может свидетельствовать о том, что Бобров готовил статью для публикации. Впрочем, в это время — 1921 год — издательство «Центрифуга» окончательно перестало существовать, а многочисленные попытки Боброва получить государственную поддержку издательства (в том числе планировалось издание Пушкина³)

собрание сочинений: в 11 т. М., 2005. Здесь и далее — ПСС с указанием тома и страницы: ПСС, 7, С.181, 186).

¹ Пастернак Б. Люди и положения // ПСС, 3, 332.

² ПСС, 7, С. 324. Еще раз упоминается в письме от 11 февраля 1917 (ПСС, 7, С.328).

³ В архиве Боброва сохранились прошение и телеграмма наркому

не увенчались успехом. Также, по предположению Л.Н. Флейшмана, если до 1921-1922 гг. Бобров, Асеев и Пастернак фигурировали в читательском сознании как центрифугисты, то после появления книги Пастернака ситуация стала резко меняться.¹ Очевидно, что одной из задач статьи как раз и являлось — напомнить читателю групповую принадлежность Б. Пастернака.

Вернемся к названию. К поэтическому образу поэта как казначея Пастернак обращался не раз, в частности, в письме к родителям от 7 февраля 1917 г., где излагается замысел статьи об искусстве как казенной палате, которая ведает ревизиями податного сословия человечества, Пастернак писал, что «чувства живые <...> которые каждый носит в себе <...> находятся на содержанье у человечества», которое облагается ревизиями в пользу искусства, и «чиновник» этой казенной палаты — казначей «рад / Душеизнурительной цифре затрат, / <...> На содержанье трагедий, царств и химер».² Этот образ Пастернака Бобровым воспринимается как центральный, делающий обе книги единым целым.

Следует отметить, что Пастернак очень дорожил мнением Боброва, о чем неоднократно писал. Пожалуй, одна из самых исчерпывающих характеристик подобного рода дана в выше цитировавшемся письме к родителям: «Вас может быть удивит (он ведь ходячая карикатура на самого себя), что мнением его я дорожу больше, чем чьим иным из мне известных, — ты понимаешь, папа, во всем, что касается специальных тонкостей и глубин нашего цеха; в оценке, — все — дилетанты перед ним. <...> Сергей Бобров с поразительной и неожиданной (по идеологии его) — меткостью выделял, превозносил, в вещах моих всегда то, что и лично для меня, в воспоминанье, связано было с — фактом так-то и так-то пережитого вдохновенья...».³ Этот фрагмент из письма дает представление о том, насколько значимой была оценка Боброва для Пастернака, и делает неопубликованную статью Боброва особенно интересной (тем более, что свидетельств о чтении ее Пастернаком — нет).

Хотя формально работа посвящена второму сборнику Пастернака, первая часть представляет собой анализ первой книги поэта — «Близнец в тучах». Бобров упоминает критические статьи, вышедшие

А.В.Луначарскому о разрешении выпустить книгу «Пушкину-Центрифуга» и ускорить рассмотрение сметы (от 29 января — 7 февраля 1919 г.) (ф. 2554 оп. 1 ед. хр. 94).

¹ История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. М., 2006. С. 543.

² ПСС, 1, С. 354.

³ ПСС, 7, С. 321-322.

на эту книгу, в частности, статью Мариэтты Шагинян, имеющую разгромный характер, и написанную, по мнению того же Боброва, под влиянием бывших соратников по «Лирике».¹ При этом автор не стесняется в выражениях: «... писанная умница Мариэтта Шагинян на каком-то ростовском заборе с высоты своего забора...» (Л. 9)². Особенно Боброва оскорбляет сравнение Пастернака с Шершеневичем, история письменных взаимоотношений с которым заслуживает отдельного обсуждения (ведь именно он, фактически, стал адресатом критики в «Руконоге»³, и именно он спровоцировал критику «Лирики» и всех ее изданий на страницах «ПЖРФ»⁴). В целом же, Бобров заявляет, что «книжку проглядели» (Ibid.), а виной этому — символистские «смирение и богопочитание», распространившиеся с «молниеносной быстрью» (Ibid.). Именно повсеместное распространение и многократное воспроизведение одного и того же, по мнению Боброва, и стали причиной того, что «неожиданность» книги Пастернака никто не оценил по достоинству. И это при том, отмечает Бобров, что «Близнеца в тучах» отличает «сравнительно простой ритм и сравнительно простой словарь» (Ibid.), ставящие, однако, читателя «в недоуменную позу — своей фразеологией, метафорическим стилем, необычными ассоциациями, сравнениями, где большую роль играла противоположность, а не сходство и той особенной хваткой, которая <...> объявила окрестность живописными средствами автора» (Ibid.).

На протяжении всей статьи Бобров выстраивает некий ряд преемственности, в который вписывает Пастернака, постоянно сравнивая художественный метод последнего то с символистами, то с футуриста-

¹ «Вышла первая книжечка Бори, Мариэтта Шагинян встретила ее отборной руганью. Это нам мстили через ее голову оставленные друзья» (Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // ПСС, 11, С. 67). Следует отметить, что эта рецензия на книгу стихов Пастернака появилась лишь спустя полгода после выхода самой книги.

² Здесь и далее статья С. Боброва «Казначей последней планеты» цитируется по машинописи 1921 г. с указанием листа в единице хранения.

³ Пастернак Б. Охранная грамота // ПСС, 3, 215.

⁴ По поводу критики «Лирики» Б. Лившиц вспоминает, что это не входило в изначальный замысел ПЖРФ, а было спровоцировано Шершеневичем, наблюдавшим за делом библиографии и критики: «Что произошло вслед за тем в Москве, каким образом удалось «мезонинцам» сблизиться с Маяковским и Бурлюком, чем руководствовался «отец российского футуризма», доверяя одному из «табуна молодых людей без определенных занятий» переиздание «Дохлой Луны» и наблюдение за выпуском «Первого журнала русских футуристов», — не знаю» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 459)..

ми и имажинистами. Что же касается первой книги стихов, то Бобров постоянно подчеркивает, как далек этот сборник от символистской «Лирики», в издательстве которой вышел. И это притом, что в воспоминаниях 1960-х гг. Бобров признавался: «В начале мы были все уверены, что мы символисты. Так Асеев и писал о Боре. А Боря сам писал о символизме и бессмертии, я же воспевал символизм как что-то вроде открытия нового мира».¹ В 20-е же годы Бобров уверен: «... у него (Пастернака. — Е.З.) был вкус к большому и высокому... правда, его высокое не превращалось в высокопоставленное, как у современников-символистов» (Л. 10). Что же касается имажинизма, то, именуя приверженцев данного направления не иначе, как «безродные сластолюбцы» (Ibid.) (опять, очевидно, адресуя высказывание Шершеневичу), Бобров возводит всю метафорику имажинизма к пастернаковскому «Близнецу в тучах». Несколько раз Бобров подчеркивает, что поэтические учителя Пастернака — И. Коневской и И. Анненский, которые «создали Пастернака первой книги» (Л. 13), а также «чуть ... наметился Гейне, легче, еще незаметнее влияние символистов (Белого, вероятно), стих в некоторой мере зависел от Фета (Вл. Соловьева), и немного Лермонтова отражалось на взбаламученной этой глади» (Ibid.).

Критически рассматривая первую книгу стихов Пастернака, Бобров большое внимание уделяет заглавному образу человека, «нового Адама» (Л. 10), «голового живого троглодита» (Л. 11), который явился в мир, чья «адская привередливость и ужасающая конкретность давили на соседа символиста» (Л. 10). Бобров подчеркивает, что Пастернак также видит мир в символах: «Глушь расклеенного только что символотекой мира лезла в очи страшным виденьем» (Л. 11), однако это видение, которому «анакреонтический лад ... дик и несвойственен» (Ibid.). Говоря о художественном мире поэзии Пастернака, Бобров использует термин «лирический простор», представляющийся в стихах Пастернака «страшным» (Ibid.), ведь поэт, по мнению Боброва, «оперирует душевными конкретностями» и констатирует «хаос мира» (Ibid.). Отсюда основные черты книги — «большая откровенность и стремительная выразительность» (Л. 12).

«Лирический простор», лиризм вообще — наиболее ценные для Боброва категории, о которых он рассуждает в своей книге «Лирическая тема», вышедшей в 1914 году. «Лирический простор», в терминологии автора, — особое пространство, создающееся между поэтом и читателем. Бобров выстраивает своеобразную лестницу от поэта через стихотворение к читателю. В книге также говорится, что категория лиричности способствует переходу от «хаотического

¹ Бобров С. О Б. Л. Пастернаке // ПСС, 11, С. 63-70.

содержания, данного в переживании»¹ к «внешнему для поэта его оформлению» (Ibid.). Именно лиричность, лирика — «единственный пафос, которым живет и которым творится поэзия».²

Еще два важных для Боброва-теоретика термина — «лирическое движение» и «лирическое возвращение» — также упоминаются в связи с первой книгой стихов Пастернака. «Лирическое движение» — связь и переход из одного в другое — эпитета, метафоры и образа — развитие и движение образа — осуществляется уже в «Близнеце...» (Л. 11). Бобров пишет: «...совершилось освобождение разутого Адама. Он выбежал... как бешенный... в опустошенное пространство мира» (Л. 12). В этом движении, раскрытии образа, по мнению Боброва, и есть залог перехода к следующей книге — «Поверх барьеров»: «мир оглянулся на своего детеныша» (Л. 13). И вместе с новым методом (обращение к футуризму, под влиянием Хлебникова написанное для «Руконога» стихотворение «Об Иване Великом», теоретическое обоснование футуризма и задачи поэта как «солдата абсолютной истории», как «упаковщика», «укладчика с особым душевным складом»³) — «стих Пастернака развивается в крепчайшую выразительность», появляется «общий всем футуристам экспрессионистский метод описания» (Л. 14). Однако от футуристов, по мнению Боброва, Пастернака отличали не только практическое отсутствие «формального пафоса» (как у Крученых и Коневского, оказавшихся «недоразумением» из-за «полной ненужности ничем не нагруженного аппарата, эффектно работающего на холостом ходу» (Ibid.)), поэт также лишен «арлекиниады» (Ibid.) (которую Бобров приписал Маяковскому, не смотря на возражения Пастернака⁴). Вообще же, что касается Маяковского, то, по мнению Боброва, «от Маяковского до Пастернака еще неблизкий путь» (Л. 18). Ведь для Пастернака характерно «синтетическое восприятие, которое «... является таким лишь в методе, а не в результатах, — разлагаясь в поэме процессуально, оно является типичным описанием. Ряд механических приемов скручивает эту образную метелицу в поэму... грубыми и нарочито жесткими системами повторений» (Ibid.). Так Бобров выходит еще к одному термину — «лирическое возвращение», т.е. постоянное движение слов и эпитетов «по всему пространству стихотворения — которое есть... его лирическая жизнь»⁵. Такое движение, по мнению Боброва, присутствует не толь-

¹ Бобров С. Лирическая тема. СПб, 1914. С. 6.

² Ibid. С. 8.

³ ПСС, 5, С. 16.

⁴ См., напр., письмо Боброву от 26 ноября 1916 г. (ПСС, 7, С. 284-285).

⁵ Бобров С. Лирическая тема. СПб, 1914. С. 21.

ко в отдельном стихотворении, но и в творчестве поэта, мировой поэзии в целом. Более четко эта мысль высказана Бобровым в статье под названием «Чужой голос», в которой автор размышляет о сущности поэзии и о возможности нового в поэзии. Повторяя тезисы своей работы «Лирическая тема», Бобров писал: «Поэзия базируется истинно на лирическом повторении. Поэтому она требует оригинальности. Повторяя чужое, мы ссылаемся на чужие лирические построения. <...> Поэзия есть вечное строение. — Невозможна эволюция формы. Нельзя говорить о какой-либо перемене содержания, — ценность его ничтожна... <...> Но лирические движения известной поэзии (известной — может быть русской, может быть, вселенской) идут далее и далее. Их завоевания бесконечны. Некоторые точки парабол Вольтера, Державина, Жуковского, Батюшкова, Байрона, Шекспира — дали Пушкина; некоторые точки Пушкина, Языкова, Баратынского, Ломоносова, Державина — дали Тютчева; некоторые точки Тютчева, Пушкина, Метерлинка, Вл. Соловьева, Фета — дали Блока. Так до бесконечности. Тут нелепо говорить о воле поэта. Он сын такого-то — и ведет свою родовую линию».¹ Бобров отмечает «бесконечные, очень сложные повторения Пастернака», говорит о преемственности поэзии второй книги по отношению к тому же Коневскому, Анненскому, Гейне и Стринбергу (Л. 14). Эти мысли почти через два года повторит Б. Пастернак в статье «Черный бокал», специально им подготовленной для второго сборника «Центрифуги»: он именуется футуристов бакалаврами первого выпуска школы символистов, научившимся у старших «упаковывать» переполненный земной шар в компактные спрессованные образы.²

Подобное повторение-развитие, по мнению Боброва, происходит с образом «близнеца», «вырывающегося в мир кричать и метаться за человечество» (Ibid.). Усиливается также тенденция к «полному и очевидному закреплению переживания», наметившаяся в первой книге, а подчеркнутая музыкальность речи («что-то от музыкальных живописаний»), «смесь внутренних рифм и повторений, метающихся со своими определениями от одного объекта к другому» создают особое «единое» настроение «поэта-читателя» (Ibid.).

Еще одна черта поэтического языка Пастернака, отмеченная Бобровым, — антиномичность тона и темы, образного способа выражения и «наиразговорнейшего» языка (Л. 15). Однако в этом, по мысли Боброва, заключается и слабость второй книги стихов поэта, так как из-за указанного несоответствия «здравомыслие автора ка-

¹ Бобров С. Чужой голос // Развороченные черепа. СПб, 1913. С. 5-6.

² Пастернак Б. Черный бокал // ПСС, 5, С. 12.

жется другой раз несколько натянутым, поскольку его существование нуждается <...> в сложной системе доказательств» (Л. 16).

Завершая свой обзор, Бобров упоминает и о третьей книге стихов Пастернака, находящейся в печати: «... в этой книге автор вырос, разросся, возмужал, — стих его стал тоньше, гармоничней, мир в его изложении — ближе, роднее, мягче» (Л. 18). И это, по мнению Боброва, и есть новая поэзия, обещание которой дал Пастернак в 1915 году (и вся «Центрифуга»). Новое искусство, заявляет автор, пойдет не по линии мещанской драмы, «а по пути живого человека, оживающего в живом мире» (Л. 19).

Итак, эта сравнительно небольшая, 11 машинописных листов, статья, дает достаточное представление о взгляде Боброва на поэзию Пастернака. Более того, на материале двух поэтических сборников Пастернака Бобров развил собственные теоретические положения о лирической теме и лирическом возвращении, на котором базируется поэзия. Очевидны и прагматические цели статьи — успех третьего сборника Пастернака, невозможность продолжения работы «Центрифуги» вынудили Боброва напомнить общественности, что Пастернак — часть футуристической «Центрифуги», а его творчество — реализация идей самого Боброва.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Бобров С. Лирическая тема. СПб., 1914.
- Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. XI. С. 63-70.
- Бобров С. Чужой голос // Развороченные черепа. СПб., 1913. С. 5-8.
- Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989.
- Пастернак Б. Люди и положения // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. III. С. 295-345.
- Пастернак Б. Охранная грамота // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. III. С. 148-238.
- Пастернак Б. Черный бокал // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. V. С. 12-16.
- Пастернак Б. Письма 1905-1926 // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005.
- Флейшман Л. История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 521–543.