

CENTER FOR THE STUDY OF SLAVIC
LANGUAGES AND LITERATURES
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

Л.ФЛЕЙШМАН
СТАТЬИ
О
ПАСТЕРНАКЕ

K-PRESSE

STUDIEN UND TEXTE

11-12

■ In Verbindung mit dem CENTER FOR THE STUDY OF SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES (The Hebrew University of Jerusalem) herausgegeben von FRANK BOLDT und INGE PAULMANN (Techn. Redaktion Günter Rosahl)

■ erscheinen mindestens zweimal jährlich in unregelmäßigen Abständen

■ Preis des Einzelheftes 5.-DM (Doppelheft 8.-DM), im Abonnement 4.- (bzw. 7.-)DM

■ Einzelhefte können über den Buchhandel bezogen werden, ABONNEMENTS NUR DIREKT VOM VERLAG K-PRESSE

■ Mitglieder der *Konstanzer Hus-Gesellschaft* erhalten die Hefte zu einem ermäßigten Sonderpreis.

■ Alle Rechte beim VERLAG:
COPYRIGHT [c] 1977  D-28 BREMEN 1
PRESSE Vagtstr. 1

Bankverbindung:

Sparkasse in Bremen 11203064
Postscheck Hamburg 313868-201

Л. ФЛЕЙШМАН

СТАТЬИ О ПАСТЕРНАКЕ

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

[L . FLEISHMAN

AUFSÄTZE ÜBER PASTERNAK]

(STUDIEN UND MATERIALIEN)



БОРИС Л. ПАСТЕРНАК
Рисунок Ю. Анненкова [1921 г.]

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
К характеристике раннего Пастернака	4-61
Примечания	41-61
История "Центрифуги"	62-101
Примечания	85-101
Автобиографическое и "Август" Пастернака	102-112
Примечания	109-112
Приложения. Новые тексты Пастернака	113-137
Тезисы доклада "Символизм и бессмертие"	116-117
Семь фрагментов из "Детства Люверс"	118-129
"Диалог"	130-137
Библиографическая справка	138
Указатель имен	139-149

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ РАННЕГО ПАСТЕРНАКА

Если связать взгляд Пастернака на искусство, как на восхищенное воспроизведение образца, с разговором о самом пастернаковском творчестве, то ограничение настоящей работы "ранним", "начальным" периодом (охватывающим 1913-1918 г.г.) не будет нуждаться в снисходительном оправдании. С этой точки зрения, напр., переделка Пастернаком своих ранних стихов, предпринятая впервые в конце 20-х г.г., столь же мало знаменует собой п е р е л о м в художественном мышлении поэта, сколь убедительно характеризует его общие - и скорее "этические", чем "эстетические" - установки. Это "восхищенное воспроизведение", а не переделка. С этой же точки зрения разговор о "раннем" Пастернаке тождественен разговору о пастернаковском творчестве вообще, которое - в этом смысле - отмечено не "эволюцией", а круговой цикличностью поэтической биографии.

Вопрос о философских валентностях раннего Пастернака затуманен. Отчасти это объясняется той загнипнотизированностью исследователей его поездкой в Марбург и кратковременными занятиями там летом 1912 г., которая стимулирована и оправдана автобиографическими признаниями поэта¹ и свидетельствами мемуаристов.² Однако сопоставление идей Марбургского неокантианства с философскими заявлениями Пастернака дает мало красноречивого материала. Поэтому наиболее глубокие характеристики пастернаковского творчества³ обходились без приурочивания его к школе Когена. Знаменательно, что сам Пастернак, указав на притягательные особенности Марбургской школы (обращение к первоисточникам и историзм), уклонился от характеристики содержания философской платформы Когена.⁴

Широко известный факт предложения Когена Б. Пастернаку остаться для сдачи докторского экзамена при кафедре - факт, подтверждаемый пастернаковской перепиской 1912 г.⁵ - фиксирует не только высокую оценку Когеном философских способностей непутевого студента из России, - но и неоспоримый, по Когену, рецепт добропорядочной научной карьеры. Однако он никак не отражает философских концепций, во власти которых находился будущий поэт, и служить надежной философской характеристикой воззрений последнего не может.

"Марбургская тема" у Пастернака продиктована экстрафилософскими событиями и по отношению к философской его биографии оказывается маскирующим, "метоническим" ходом - как и (поведенчески) самая поездка 1912 г. Вообще же - развивая идею известного сопоставления творческих обликов Маяковского и Пастернака в основополагающей работе Р.О. Якобсона⁶ - биографию Пастернака - в противовес творческому характеру идейно-философского развития - можно рассматривать как цепь метонимических скачков: от музыки к философии, от философии к поэзии, от поэзии к прозе, вхождение в те или иные литературные группы и разрывы с ними и т.д.⁷

Незванный замаскированный философский статут раннего Пастернака может быть восстановлен из анализа тезисов доклада "Символизм и бессмертие". Это первое публичное (если не считать чтение стихов в "пьяном обществе"⁸ музыкантов и поэтов "Сердарда") философско-литературное выступление поэта состоялось 10 февраля 1913 г. в студии скульптора К.Ф. Крахта⁹, где с осени 1909 г. собиралась муссагетская молодежь, входившая в руководимый Эллисом кружок по изучению символизма в ис-

кусстве. "... Там поднимались пути посвящения; и читались рефераты, взывающие к отысканию Мон-Сальвата и Китежа", - вспоминал А.Белый.¹⁰ К.Ф.Крахт был введен в московские литературные круги Эллисом и вместе с ним явился инициатором занятий по истории символизма. Кроме эллисовского Пастернак входил в философский кружок, собирающийся под руководством риккертianца Ф.Степуна,¹¹ но, по-видимому, совершенно не интересовался третьим младомусагетским - ритмическим - кружком, созданным Андреем Белым.

Содержание доклада до сих пор было известно лишь по позднему изложению в автобиографии 1956 г.: "Доклад основывался на соображении о субъективности наших восприятий, на том, что ощущаемым нами звукам и краскам в природе соответствует нечто иное, объективное колебание звуковых и световых волн. В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, что эта субъективность человеческого мира, человеческого рода. Я предполагал в докладе, что от каждой умирающей личности остается доля неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которую он участвовал в истории человеческого существования. Главной целью доклада было выставить допущение, что, может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действия и главное содержание искусства. Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произ-

ведениям.

Доклад назывался "Символизм и бессмертие" потому, что в нем утверждалась символическая, условная сущность всякого искусства в том самом общем смысле, как можно говорить о символике алгебры".¹²

Обращение к тексту тезисов¹³ не только восстанавливает важный эпизод в творческой биографии Пастернака, но и дает ключ к суждению о философской ориентации поэта. Учение о "безличности" субъективности, о субъективности без субъекта - пронизывающее пастернаковское поэтическое мышление - связано с философской системой Э.Гуссерля и целиком находится в плоскости философской проблематики последнего.

Философия Гуссерля ознаменовала собой радикальный перелом в философской культуре в нач. XX в. В противовес "критической" философии она переключила внимание с проблемы познания на проблему познаваемого бытия, а проблему бытия - в отличие от прежней "позитивной" философии - понимала как проблему бытия познающего субъекта. Это означало отказ от разделения процесса познания на субъект и объект, отказ от истолкования предмета познания как противостоящего субъекту. Стихотворный цикл "Сестра моя жизнь" и запланированный одновременно с работой над "Сестрой моей жизнью" цикл "Статей о человеке" (из которых была написана только первая - "Несколько положений")¹⁴ - равно как и наброски "Поэмы о ближнем" - следует рассматривать именно в контексте этой философской революции.¹⁵ Парадоксальная - и особенно привлекательная для Пастернака - черта раннего Гуссерля (периода "*Logische Untersuchungen*") заключалась в лозунге "философии

как строгой науки", наукоучения, философии как "признанной *учительницы* вечного дела человечности".¹⁶ Напомним, что именно строгая научность выдвигалась Пастернаком в "Охранной грамоте" как наиболее привлекательная черта марбургского направления. Возникает странная картина: музыкант, покончивший с музыкой ради философии, и философ, расстающийся с философией во имя поэзии, - ищет в философии строгую научность. Если понимать под этим "марбургский вариант" с его пафосом последовательного критицизма, систематичности и методологизма, то - независимо от вопроса о правомерности подобного предположения - парадоксальность сочетания художественных интересов и философских будет выводить нас за пределы художественного мышления Пастернака и выдвинутое Р.Миллер-Будницкой обвинение в разрыве (у Пастернака) между образным мышлением в искусстве и научным, логическим мышлением¹⁷ окажется справедливым. Совсем иное дело, если мы предпочтем гуссерлевский вариант. Тогда - если, вслед за Гуссерлем, под наукой понимать "строгую науку философии", а не естественные науки - интуитивное знание окажется присущим равно и научному познанию, и искусству, а различие между "образным" мышлением и "логическим" потеряет смысл, - как снято оно в художественном мышлении Пастернака, тяготеющим к строго логическому оформлению самых "алогичных" рассуждений. "Она только что проснулась, следовательно - утро",¹⁸ - так сочетается "нелогичное" и "логичное".

Предметом феноменологической философии стал анализ структуры процесса переживания "бессмысленных" истин (процесса, понятого как непрерывный поток). При этом "фетишизму деятельности" (по терминологии Э.Гуссерля

во 2-м томе "Logische Untersuchungen ") она противопоставила понимание истины как самораскрытия бытия. Истолкование истины как самораскрытия бытия, а процесса познания - в соответствии с этим - как созерцания бытия (а не деятельности) - пронизывает все поэтическое мышление Пастернака. Отсюда - та фундаментальная особенность пастернаковской поэзии, которая отмечена А.Д.Синявским: "Пастернак мало говорит о себе и от себя, старательно убирает, прячет свое "я". При чтении его стихов подчас возникает иллюзия, что автор отсутствует даже как рассказчик, как свидетель происходящего, и природа начинает объясняться от собственного имени.

Воздух седенькими складками падает.
Снег припоминает мельком, мельком:
Спатки - называлось, шепотом и патокою
День позападал за колыбельку.

Пастернак предпочитает, чтобы "снег" или "дождь" говорил за него и вместо него. Это приводит к тому, что природа, переняв роль поэта, повествует уже не только о себе, но и о нем самом - "не я про весну, а весна про меня, не я про сад, а сад про меня":

... У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Но именно потому, что природа рассказывает о поэте, а он, перестав занимать центральное место, растворился в ней, образы Пастернака лиричны".¹⁹

Метод феноменологического анализа - интеллектуальная интуиция, "усмотрение сущности" (Wesensschau). Как говорил Г.Шпет, "интели-

гибельная" интуиция дает уразуметь "подлинное в его подлинности, цельное в его цельности, и полное в его полноте".²⁰ Интуитивное познание сохраняет предмет в его подлинности. Человек не совершает акт познания, а живет в нем.²¹ Не я должен говорить о вещи, бытии, - а вещь, бытие должны сами говорить о себе. Этот поворот "к самой вещи" выразил на философском языке тот пафос обращения "к самому предмету", который в живописи получил воплощение в исканиях Сезанна и кубистов, в музыке - во вторжении "живых" звуков действительности в партитуру ("Парад" Э.Сати), в поэзии - у Рильке, в "вещном мире" постсимволистских направлений.²² Такая установка снимала - в понятии "феномена" - кантовский дуализм "явления" и "вещи в себе" принципиально иначе, чем он снимался в марбургском неокантианстве. Если в Марбурге "вещь в себе" не существует *вне сознания*, вопрос о "непознаваемости" вещи в себе снимается представлением об отношении явления и вещи в себе как отношении заданных в сознании средства и цели, - то у Гуссерля все разнообразные виды сознания сведены к потоку феноменов.

"Феномен" - это непосредственная данность предмета сознанию. Эта данность предмета сознанию выводится уже из самой мысли, что предмет есть, существует и он должен *сам* проявиться в сознании.²³ Сознание есть всегда "сознание о". Таким образом, из непосредственной открытости мира сознанию выводится понятие феноменологической философии - интенциональность сознания, его направленность вовне, его открытость. Под интенциональностью - в отличие от Ф.Брентано - понимается не только характеристика сознания, но и характеристика предмета, бытия. "Чистая"

предметность и "чистое" сознание - это одно и то же, одна и та же реальность, только получаемая путем очищения двух разных сфер: очищения объекта - в результате феноменологического "эпохе" - приводит к "чистой объективности", а очищение субъекта - в ходе феноменологической редукции - приводит к "чистой субъективности". Чистая объективность (предметность) и чистая субъективность (интенциональность) совпадают.²⁴

Именно это отношение "объективного" и "субъективного", именно это представление о "свободной", "безличной", "объективной" субъективности легло в основу пастернаковского доклада "Символизм и бессмертие" - и, в дальнейшем, всей поэтической системы Пастернака. "Чувство бессмертия сопровождает пережитое,²⁵ когда в субъективности мы пытаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность категориальный признак качества: в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно). Качества объята сознанием, последнее освобождает качества от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности, и само проникается этим направлением".

В понятии "субъективность объективного" Пастернак - поэт постоянно ставит двойной акцент: это и *субъективность* объективного - когда "даль упасть боится" - и субъективность *объективного*, субъективность "природы", т.е. того, что обладает в глазах Пастернака и поэтических традиций, на которые он опирался, презумпцией "объективности", всеобщности и, как сказал бы Гуссерль, интересубъективности.

Перекличка пастернаковских философско-поэтических воззрений с феноменологическим учением вполне объяснима и биографически. Уже самое место в московских учено-литературных кругах Г.Г.Шпета²⁶ делает само собой разумеющимся знакомство Пастернака с учением Гуссерля - в том, по меньшей мере, виде, в каком оно было доступно по первому тому *"Логических исследований"* и статье в *"Логосе"*.²⁷ Поворот в философских увлечениях "московских юношей" от "Когена" к "Гуссерлю" зафиксирован в воспоминаниях А.Белого.²⁸ При этом Геттинген и Марбург, Наторп и Гуссерль сходились в борьбе с психологическим направлением - и здесь Пастернак был солидарен с обоими - см. стихотворный набросок *"Закливание"*, высмеивающий ведущего представителя психологизма в логике Теодора Липпса:

Разум [сгинь] , навек рассыпья
Без тебя задвижем челюсть
Что за прелесть, что за прелесть
Нажеваться вдоволь Липпса...²⁹

Антипсихологический пафос объясняет тщательное "стирание" лирического "я" в лирике Пастернака, отказ от сюжетного столкновения различных психологических обликов в прозе (в противовес "реалистической" прозе XIX века) и все структурные черты пастернаковского творчества в целом. Так, тезис об отчуждении "живой души" у поэта прямо конструирует метонимический ход, при котором пейзаж замещает личную жизнь.

"Единство значения" отчуждаемых у личности "живых содержаний души", их неподвластность времени и подвластность бессмертию есть, по Пастернаку, "фазис эстетический". Именно в

этом смысле "эстетики не существует"³⁰, и именно в этом смысле ставится вопрос о том, является ли символизм — поучающий о символичности всякого искусства — искусством. Здесь пересекаются пути Пастернака и символистических полемик 900-х г.г. Достаточно напомнить, что вопрос об "искусности" искусства был затронут в юношеских спорах Белого и Блока³¹ и что позже он трансформировался в прения о реалистичности символизма и о религиозной сущности его. Пастернак опирается здесь на взгляды Эллиса, Белого и Вяч. Иванова, хорошо известные по журнальным выступлениям 900-х г.г. и оразившиеся в младомусажетских семинарах, — но решает проблему принципиально иначе.

Именно тезис о "свободной субъективности" придает трактовке поставленных в литературных дискуссиях 900-х годов проблем "символичности искусства", "реалистичности символизма" и "религиозности символизма" совершенно самостоятельный характер. Здесь обнаруживается неожиданная перекличка с концепцией футуризма в "Черном бокале"³² со словами Веденяпина: "жизнь символистична потому, что она значительна"³³ и с объяснением реалистичности и символичности искусства в "Охранной грамоте": "Искусство реалистично как деятельность и символистично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело".³⁴ Следовательно, по Пастернаку, искусство символистично потому, что жизнь — бессмертна. Реалистичен символизм потому, что искусство соответствует поведению предметов вокруг, поискам действительностью "свободной субъективности". Системе символизма присущ религиозный характер потому, что бессмертие сопровождает жизнь.

Определение "свободной субъективности" как "безумия", а поэзии — как "безумия без безумца"³⁵ восходит, во-первых, к культу безумия в литературной традиции, берущей начало в немецком романтизме, а во-вторых, связано с идущим от восприятия позднего скрябинского творчества³⁶ (а возможно, и собственной авторской трактовки его — в ницшеанском ключе) специфическим истолкованием жизни артистической³⁷ — или, по терминологии Кьеркегора (в "Или-или")³⁸ "эстетической" — личности как существования экстатического. Отсюда слова Юрия Живаго: "... сколько ни припомните, вы всегда заставляли себя в наружном, деятельном проявлении [...] Человек в других людях и есть душа человека" (том I, часть III). В этом ключе определяется жизнь "артиста":

Дома из более чем антрацитных плиток,
Сады из более чем медных мозаик,
И небо более паленое, чем свиток,
И воздух более надтреснутый, чем вскрик,

И в сердце, более прерывистом, чем "Слушай"
Глухих морей в ушах материка,
Врасплох застигнутая боле, чем удушьем,
Любовь и боле, чем любовная тоска!

("Скрипка Паганини", 2)³⁹

Представление об экстатичности жизни художника проецируется в "Символизме и бессмертии" на антитезу "культура-природа", снимаемую здесь же в понятии "бессмертие". В бессмертии сливаются природа и культура. Отсюда, природа и культура сливаются в поэзии, а человек искусства представляет собой соединение "культурного" и "естественного" — естественного и неестественного.⁴⁰

Контрастные разновидности "эстетического" человека представлены в "Апеллесовой Черте" и "Письмах из Тулы" - при том, что и там и здесь этот образ расщеплен на "актера" и "поэта". Так, "поэт" Гейне наделяется (в глазах Камиллы) характеристиками "странствующего комедианта", "изолгавшегося актера", а жизнь его приравнивается подмосткам и зрительному залу. В "Письмах из Тулы" понятия "поэт" и "актер" даются одновременно как антонимы (в "рассказе в рассказе") и как синонимы (в "рассказе"). "Письма из Тулы" обладают "зеркальной" композицией. Сюжетно - это три "матрешки", два "рассказа в рассказе": малая матрешка - сами письма, средняя - их обрамление (I-я главка в целом), большая - 2-я главка, по отношению к которой вся гл. I служит "рассказом в рассказе".⁴¹ В I-й части герой - "поэт", "автор писем к любимой" - противопоставляется "странствующим" актерам, кочующим между кинематографическими съемками⁴² и ресторанным столиком ("Как странно видеть свое на посторонних"⁴³). Во 2-й части "старик", "автор" рассказа I-й части внезапно преображается - он ведет себя "неестественно" и разыгрывает сцену - то ли из собственной пьесы, то ли из старинного репертуара, то ли из собственной жизни:

"Старик встал. Он преобразился. Наконец-то. Он нашел. Ее и себя. Ему помогли. И он бросился пособлять этим намекам, чтобы не упустить *обоих*, чтобы не ускользнули, чтобы впитаться и замереть. Он достиг двери в несколько шагов, полузакрыв глаза и размахивая рукою, спрятав подбородок в другую. Он вспоминал. Вдруг он выпрямился и бодро пошелся назад, не своим, чужим шагом. По-видимому, он играл.

"Ну и метет, ну и метет же, Любовь Петровна", произнес он и откашлялся и сплюнул в платок, и вновь: "Ну и метет, ну и метет же, Любовь Петровна", - произнес он, - и не стал кашлять и теперь это вышло похоже.

Он стал шевелить руками и бросаться воздухом, будто пришел с непогоды, раскутывается, скидывает шубу. Он подождал, что ему ответят из-за переборки и, будто не дождавшись, спросил: "Разве вы не дома, Любовь Петровна?" - все тем же чужим голосом, и вздрогнул, когда, как это *полагалось*, на расстоянье двух с половиной десятков лет услышал за *той* перегородкой милое, веселое "до-о-ма". Тогда опять и на этот раз всего сходней, с иллюзией, которая составила бы гордость иного его брата в таком положении, он протянул, как бы возясь в табаке, и косьм поглядываньем по переборке расстраивая части речи: "М-м-а виноват, Любовь Петровна, - а Саввы Игнатьевича что ж - нету?"

Это было уж слишком. Он увидел обоих. Ее и себя. Старика душили беззвучные рыдания".⁴⁴

Если в I-й части - в рассказе, написанном героем второй - происходит прорыв сцены ("безобразничающие актеры") в жизнь ("ресторан"), - то с автором рассказа первой части, героем 2-й - происходит обратное: прорыв жизни на сцену. Все - актеры, поэт (автор писем), автор рассказа - сродни (все - "бреют усы"), 1-е лицо трансформируется в третье⁴⁵ - поэт наблюдает *себя* на безобразничающих актерах, - а третье лицо - в автора: "автор рассказа" (= автор 2-й части) "наблюдает себя" на возмущающемся богемным развратом "поэте". "Жизнь" разыгрывается на "сцене", но эта же "сцена" оказывается "жиз-

ню". Автор, актер и зритель сливаются в одном лице, и наблюдающий свою игру, и здесь же, на глазах репетирующий, отделяющий правдоподобие, старик, - плачет от потрясения увиденным. Свое и не-свое, свое и чужое, свое на чужом и чужое на своем, естественное и бутафорское пронизывают и поступки героев, и их речь. Вызванная бутафорией "кинематографических съемок" на лужайке потребность в истинной, "трагической человеческой речи"⁴⁶ удовлетворена странным "долгим горловым звуком", издаваемым ночью за горизонтом и помогшим "старик" обрести речь - и тогда, когда он лицедействует перед самим собой, и тогда, когда сочиняет ночью рассказ о письмах поэта к далекой любимой и его разрыве с "театральностью". "Письма из Тулы" - это трактат об искусстве и о рождении искусства, как "втором рождении" действительности. Это рассказ о - зеркальных - превращениях не - искусства в искусство и искусства в не - искусство и о зеркальных отражениях внутри самой действительности, в которой происходят встречные движения "оттуда" и "туда" - так поезд и мост плывут навстречу друг другу,⁴⁷ а ночь, когда приближается утро, идет вспять, навстречу предыдущему ("необычному") дню.

"Театральная тема" у Пастернака вписывается в круг театральных экспериментов и дискуссий конца 900-х - начала 910-х годов, когда оживленно муссировался вопрос о "кризисе театра" в плоскости, прямо соответствовавшей пастернаковской проблематике. Театр, говорил Ю. Айхенвальд в своих выступлениях нач. 10-х г.г., обречен на умирание - потому что он "слишком жизненен", он "осколок жизни", он пред-искусство, а не само искусство. "Искусство - над временем. Театр, как и жизнь, которой он представляет часть, - во времени. Он умирает,

как умирает жизнь. Текущий, мимолетный, прозрачный, он из ничего переходит в ничто".⁴⁸ Актер "следует чужой указке", он "лишен инициативы", - "а можно ли мыслить художника без инициативы, без почина и своеволия, художника несвободного?" "Актеру повелевает книга", "он прислушивается к суфлеру - автору", у актера "нет своих слов". "Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказывают?" - восклицал Айхенвальд.

Взгляды Ю. Айхенвальда противостояли не столько современной ему театральной практике, сколько имели адресатом знаменитый лозунг "театрализации жизни", провозглашенный Н. Евреиновым. В отделении театра от искусства и сближении его с жизнью Айхенвальд и Евреинов, идя с противоположных сторон, сходились, но сопровождали эту акцию противоположными оценками. Главное в театре, - утверждает Н. Евреинов, - театральность, т.е. "пафос преображения". Это пафос преображения пронизывает насквозь нашу жизнь. Человеку присущ инстинкт трансформации. В театре главное, чего я хочу, - это быть не собою, а в искусстве - как раз наоборот, найти себя. В театре человек выходит за собственные пределы (экстатичен), в театре человеку удаётся "самому стать произведением искусства".⁴⁹ Отрицание же театра Айхенвальдом основывалось именно на том, что "сейчас" самое важное - найти себя, а не быть другим. Если же человеку становится тесно в самом себе - то он преодолевает собственное "я" в беседе, в контакте, в задушевности (которую Евреинов приравнивал к "мещанству")⁵⁰.

Пастернаковская концепция поэтического творчества прямо сближается с еврейновской философией театральности как выхождения чело-

века за собственные пределы.⁵¹ При этом она совпадала - но без осудительного оттенка - с характеристикой театра, данной у Ю. Айхенвальда: у поэта, - как и у актера - нет "своих" слов, он следует "чужой" указке, - но именно в этом отчуждении субъективности и состоит бессмертие театра. Замечательно, что связывание "театра" и "бессмертия" проводится в юношеском докладе Пастернака в момент, когда "смерть" театра объяснялась невозможностью запечатления театрального действия. Проблема фиксации театрального искусства перед лицом вечности переживалась настолько остро, что Л. Л. Сабанеев выступил с предложением изобрести специальные ноты для записи спектакля.⁵² Нужно было записать как раз то, что Айхенвальд считал не-искусством и дублированием жизни - *все* в театральном действии, что остается "за вычетом" словесного текста пьесы. Надо было зафиксировать то, что в различных направлениях русского театра 1900-1910-х г.г. стало выдвигаться как "самое главное" в спектакле. Защищая театр от обвинений в литературности, Вл. Немирович-Данченко подчеркивал, что актер интересуется не "словами", а тем, что "скрыто" за ними: при работе над спектаклем "театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица, - их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосредоточивая все внимание на том, что лежит за этими словами или, вернее сказать, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей им мимике и интонации той или иной реплики."⁵³ О самых словах пока никто еще и не думает. Но вот, наконец, спектакль готов. На репетиции артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впер-

вые театр вспоминает, наконец, о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному залу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятной. [...] Можно ли же теперь сказать, что все происходящее на сцене — только наглядное иллюстрирование артистами диалогов, вложенных автором в уста действующих лиц? И не вернее ли сказать совершенно наоборот, что, разыгрывая на сцене заданную автором драму, артисты пользуются словами для пояснения, т.е. иллюстрирования разыгрываемой драмы? Не являются ли слова, данные автором, иллюстрацией игры, которая есть создание актеров, а не автора, хотя канва этой игры и исходит от него".⁵⁴

Итак, слово иллюстрирует игру актера, а не игра актера — авторское слово. Игре актера, драме — слова не нужны. Они нужны только для того, чтобы игра была "показана", ясна зрителю, зрительному залу. Понятно поэтому, напр., что поиски театрального реализма в Камерном театре — выдвинувшем в центр внимания игру актера — начались в пантомимы ("Покрывало Пьеретты" А.Шницлера — Э.Донанди), с работы над молчанием, паузами. "... Пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова; пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие".⁵⁵

В этом смысле чрезвычайно показательным, что в "Символизме и бессмертии" слово связывается с поэтом не непосредственно, а через театр. "Слово — духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления."⁵⁶ Слово не может быть воспринято иначе, как

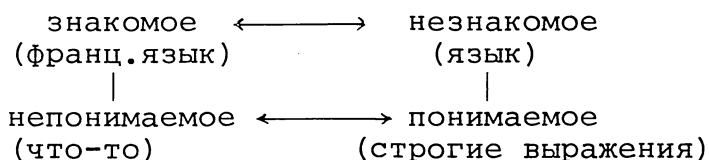
"около театра". Тема "около театра" для Пастернака не менее важна, чем тема "театра". В "Апеллесовой Черте" в ответ на замеченное Камиллой зрелище разбушевавшегося дома в "лиловом зареве" "около театра" "Гейне" отвечает: "Да это поэзия сама..."⁵⁷ "Около театра" - это "место" смерти. Перед театром гибнут нелепой смертью Цветков в "Детстве Люверс" и гобоист в "Безлюбье".⁵⁸

Слово у Пастернака - одновременно "театрально" - и "околотеатрально". И это градации не только "естественности-неестественности", но и публичности, наглядности, "зрелищности" в нем. Отсюда понимание слова как "объявления" в "Детстве Люверс", - но отсюда же и отказ от "зрелищной" концепции биографии поэта.⁵⁹ Поэт - как суфлер - незаметен, а слово выступает как "заявление". Зрелищная концепция слова замещает зрелищную концепцию поэта. Слово - многолико, и многоликость его соответствует многоличности и псевдонимности театра, отказу актера от собственной личности.⁶⁰

Отсюда - центральный в творчестве Пастернака - мотив несовпадения "слова" и "вещи", названия и называемого.

Четыре ранние беллетристические произведения Пастернака, объединенные в сборнике "Воздушные пути" (1933), можно интерпретировать под углом темо- и сюжетообразующей функции имени (называния): в "Апеллесовой Черте" - мотив смены имен ("но Рондольфина и Энрико, свои бывшие имена бросив, их сменить успели на небывалые доселе: он - "Рондольфина!" - дико вскрикнув, "Энрико!" - возопив она"⁶¹), в "Воздушных путях" - фабульная трагедия сводится к невозможности

отгадки имени за псевдонимом, в "безымянной" "Повести" изложение обрамлено попыткой главного героя вспомнить фамилию (Лемох). Если сюжет "Детства Люверс" представить в виде маршрутной линии, конечными пунктами которой явятся "полнота" имени (Мотовилиха) - в начале - и "впечатление без имени" - в конце,⁶² то содержание "Детства Люверс" в принципе сведется к сопоставлению имени и называемого объекта, а стержневая тема - взросление героини⁶³ - окажется неоднаправленным движением между непониманием и пониманием, узнаванием и неузнаванием, названием и неназыванием, причем соотношение эпистемологических и вербальных категорий будет нефиксированным: понимание может повлечь за собой равно и называние, и невозможность назвать, - точно так же, как и непонимание (узнавание же может быть связано с непониманием - и наоборот). Отсюда неназывание становится столь же значащим актом, как и называние,⁶⁴ а "знак" истолковывается как их результата. Неполнота соответствия слова и вещи трактуется динамически и утверждается как неустойчивость семантических параметров по отношению к объекту, к произносящему (или репродуцирующему, или воспринимающему слово) субъекту, к другому слову с тождественным или нетождественным значением. Отсюда обыгрывание полисемичности: "Потом на знакомом ей французском языке, незнакомым языком было что-то сказано: строгие выражения"⁶⁵, т.е. поляризация типа:



Эта поляризация в слове представима как:
название (смысловое совпадение с вещью) ↔
название (несмысловое совпадение с вещью) ⁶⁶
название (совпадение с вещью) ↔ название
(несовпадение с вещью); название (совпаде-
ние, несовпадение) ↔ не-название и т.д.
Не-название может столкнуть в себе "опре-
деленное" описание и "неопределенное"; ес-
ли на фабулярном уровне "Детства Люверс"
имя и объект (Цветков) идентифицируются, то
на сюжетном уровне мы имеем дело с неназы-
ванием и отказом от названий.

Градации (не)называния и (не)тождественно-
сти слова предмету (идее, описанию) обус-
ловливают построение текста в виде после-
довательной цепи эквивалентных и квази-эк-
вивалентных уравнений (составные элементы
которых подвергаются свободному конверти-
рованию) - ср., напр., поиски эквивалент-
ности между г-жей Люверс и дворничихой Ак-
синьей, реконструкция гибели Цветкова; ср.
также сквозные мотивы, переходящие друг в
друга: "хромание" Цветкова, "валкая поход-
ка" "человека вообще" и "изменившаяся по-
ходка" Жени; "колыхание" толстяка в ваго-
не и лимона в стакане - во время болезни
Жени, "болезнь" Жени и г-жи Люверс с не-
сомненной "палингенетической" символикой
рождения, равного двум смертям - Цветкова
и новорожденного брата Жени.

"Детство Люверс" - это повесть о "феномено-
логическом" прояснении познаваемого - через
заблуждение, через туманное познание, о про-
цессах "приведения к ясности". От по-дет-
ски успокоительного значения "Мотовилихи"
Женя идет к поискам "смысла" за явлением.
Этот поиск "смысла" явления означает в то
же время познание "общих" категорий ("че-

ловека вообще"), протекающее в *дискретных* актах интуитивного прозрения, "схватывания", — противопоставленного дискурсивному мышлению. В соответствии с этим и повесть строится как ряд несвязанных фабульно эпизодов.

Соединение в слове названного и неназванного, названного и показанного обуславливает особое положение речевых характеристик у Пастернака. Пастернак исходит из антикоммуникативности слова — слово (как название) говорящего отгорожено непреодолимой "рампой" от "слушателя" ("зрителя") — даже тогда, когда зритель (слушатель) и актер совпадают в одном лице. Вместе с тем некоммуникативность — и даже "бессловесность" общения, беседы и есть залог понимания чужого "я". В изъятых фрагментах "Детства Люверс" мы встречаем по этому поводу характерное рассуждение: "Люди раздельны и одиноки. Свойственно думать, что чем глубже уходят в себя индивидуальные души, тем раздельнее они, [тем индивидуальней], тем дальше друг от друга. Между тем наблюдение это обратимо. Часто в беседе двух, очень несхожих, наступает минута, когда одному должно с необходимостью показаться, что, говоря о себе, другой собственнo, имеет в виду его самого. Иллюзия эта непреоборима. Она появляется всегда в момент так или иначе сказавшегося самопрозрения у одного из говорящих. Основание его лежит в том, что в состоянии крайнего проникновения в себя мы поражаем другого все больше самым [фактом этой откровенности и самопроникновения, а не тем, во что проникаем и что открываем мы:] *светом в душе*, а не тем, что встает в его *освещение*; делом, а не его плодами. Проникновенье же

в себя - вещь общая всем. Голую эту деятельность знает каждый. Толчок к отождествлениям дан. Противостоять ему невозможно. Это и есть та кульминация обостренных одиночеств, которая дает начало сказке про "второе "я", здесь друг запекает другу о непостижимых сходствах духа и любящие поражаются душевным сходством. Люди, мы все так устроены, что не *принять* света в чужой душе *за свой собственный мы никак не можем*".⁶⁷

"Свое" и "чужое" слово в "Детстве Люверс" дано диффузно. Это проявляется, прежде всего, в разнообразных видах стиховых форм и реминисценций - редупликации лексем:

"Т а к с т р о и т с я , с т р о и т с я
и п е р е с т р а и в а е т с я Урал".

Или:

"И разве это она хотела, [...] чтобы сапоги им отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их б е л ы х рубах, б е л ы х палаток и б е л е й ш и х офицеров".

В повторе на стыке абзацев:

"Но все октябрь еще только.
Но все еще только октябрь"

В цитации из собственных стихотворных текстов - ср.:

"...и сыпались искры с точильного
круга"⁶⁸

и

"С точильного камня не сыпались искры,
А сыпались - гасли, в лучах догорев",⁶⁹

а также в интервенции чужой стиховой фразы: "Между тем Терек, прыгая, как львица с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, точно ли на спине, не на хребте ли это все совершается. Справиться с книгой было лень, и золотые облака из южных стран, издалека, едва успев проводить его на север, уже встречали у порога генеральской кухни с ведром и мочалкой в руке"⁷⁰

Инкарнация ("детской") речи центрального персонажа в авторскую обычно не обозначена (пунктуационными, графическими, лексическими) границами (правда, эта привилегия касается лишь слова "центрального персонажа"). Вместе с тем слитный речевой массив может подвергнуться неожиданному расщеплению и выделению ("объявлению") отдельных элементов:

"На что ж так зазевалась Женя? На свое открытие, которое занимало ее больше, чем люди, помогшие его сделать.

Там лавочка, стало быть? За калиткой, на улице. На такой улице! "Счастливые", позавидовала она незнакомкам. Их было три".

Вот пример перебоя повествования изолированной репликой: "И как там на кухне клокочет кран, как ... - Ну вот, барышня... - но она еще чуждалась новенькой и не желала слушать ее, - ... как, - додумывала

она свою мысль, - внизу под ними знают и, верно, говорят: "Вот во второй номер господина нынче приехали".

Диалог в "Детстве Люверс" строится так, чтобы его *видели* - точно так же, как читателем должен быть увиден словесно описываемый пейзаж.⁷¹ Он должен быть изображен в ролях, чтобы быть понятым, и услышан должен быть не только "актер", но и "суфлер" произносимых слов.⁷² Он тяготеет к превращению из "обмена репликами" в "диалог" (по терминологии Ю.М.Лотмана⁷³) между репликой и ситуацией, между произнесенным и произнесением, к такому перераспределению материала, когда "прямой" речи поручаются внешне случайные, обрывочные и "бессодержательные" слова (вплоть до простой фиксации речевых аномалий - вроде образцов беспомощного овладения Негаратом русским "еры"), тогда как ситуативно содержательные и развернутые фразы передоверяются косвенному ("авторскому") изложению. Вот описание ужина Люверсов:

"Родители уже отужинали, но сидели еще в столовой, поторапливая замешкавшихся детей. Их не винили, ужинали раньше времени, собираясь в театр. Мать колебалась, не зная, ехать ли ей или нет, и сидела грустная - грустная. При взгляде на нее Женя вспомнила, что и ей ведь, собственно говоря, вовсе не весело, - она расстегнула наконец этот противный крючок, - а скорее грустно, и, войдя в столовую, она спросила, куда убрали ореховый торт. А отец взглянул на мать и сказал, что никто не неволит их и тогда лучше дома остаться.

- Нет, зачем же, поедем, - сказала мать, - надо рассеяться, ведь доктор позволил.

- Надо решить.

- А где же торт? - опять ввязалась Женя и услышала в ответ, что торт не убежит, что до торта тоже есть что кушать; что не с торта же начинать, что он в шкапу; будто она только к ним приехала и порядков их не знает.

Так сказал отец и, снова обратившись к матери, повторил:

- Надо решить.

- Решено, едем. - И, грустно улыбнувшись Жене, мать пошла одеваться".

Даже при учете того, что ситуация в процитированном отрывке - как и текст повести в целом - строится как увиденная глазами Жени, - отражение в прямой и косвенной речи произнесенных и услышанных реплик с точки зрения их значимости представляется произвольным.

Крайний случай - запись речи одного из участников диалога при полном или частичном отключении речи собеседника. Так дан телефонный разговор "Гейне" в "Апеллесовой Черте": читатель слышит только "Гейне" и не слышит редактора газеты "Vосе". В "Детстве Люверс" рассказ Негарата проводится через недоуменные реплики перебивавших его слушателей - т.е. протоколируются перерывы в рассказе и не протоколируется рассказ:

"Она случилась за столом в тот вечер, когда он объявил маме, что должен ехать в Дижон на отбывку какого-то сбора.

- Как же вы в таком случае еще молоды! - сказала мать и тут же ударилась на все лады его жалеть.

А он сидел понуря голову. Разговор не клеился.

- Завтра придут замазывать окна, - сказала мать и спросила его, не закрыть ли.

Он сказал, что не надо, вечер теплый, а у них не замазывают и на зиму.

Вскоре подошел и отец. Он тоже рассыпался сожалениями при этой вести. Но перед тем, как приняться сетовать, он приподнял брови и удивленно спросил:

- В Дижон? Да разве вы не бельгиец?

- Бельгиец, но во французском подданстве.

И Негарат стал рассказывать историю переселения "своих стариков" так занимательно, будто не был их сыном, и так тепло, будто говорил по книжке о чужих.

- Простите, я вас перебую, - сказала мать.
- Женюра, ты все-таки притвори окошко. Вика, завтра придут замазывать. Ну, продолжайте. Однако этот дядя ваш порядочный негодяй! Неужели так, б у к в а л ь н о под присягой?

- Да.

И он вернулся к прерванной повести!

Этот прием может быть осложнен его инверсией: дана речь одного участника диалога, но дается она дискретно и воспроизводит одно-

временно собственные паузы и подлежащие реконструированию встречные ответы протагониста:

"Да, да. Понимаю. Да. Понимаю, понимаю", - благодарно и машинально твердила девочка.

- Зачем ехать так далеко? Будьте солдатом тут, у ч и т е с ь, где все, - поправилась она, ярко представив себе луга, открывшиеся с монастырской горки.

"Да, да. Понимаю. Да, да, да, - опять зарядила девочка".⁷⁵

Если монолог в "Детстве Люверс" стремится - на субтекстовом уровне - к раскалыванию в диалог, а диалог - на текстовом уровне - к сокращению в монолог, то пастернаковский полилог подчеркнуто аддитивен: это мозаика разнонаправленных "диалогических" реплик, нескоординированных друг с другом. Эти манипуляции с формами речевого поведения невозможно объяснить вне пастернаковской концепции "свободной субъективности".

Так же, как перебивается повествование прямой речью, Пастернак перебивает повествование "эпистолярными" фрагментами, а эти последние разрежает повествовательными ремарками. Вот Ковалевский в "Безлюбье" пишет брату - дается письмо без начала, с середины.

"словом, лучше нельзя, дай Бог дальше так. Теперь перехожу к главному. исполни все в точности. В передней, Костя говорит, на Машином сундуке, остался сверток с моей не-легальщиной. Разверни, и если среди брошюр найдешь рукописное (воспоминания, органи-

защ. границы, шифрованн. корреспонд. периода конспир. квартиры у нас и побега Кулишера и т.п.), то заверни все, как было, и при первой же верной оказии запечатай и перешли на мое имя в Москву, в адрес Теплорядской конторы. Смотри, разумеется, по обстоятельствам.

Ты ведь и сам не дурак и при изменившейся...

"Пожалуйста кофе пить, - шаркнув и отшаркнувшись, осторожно шепнул хозяин. Вам, молодой человек, - еще осторожнее пояснил он Гольцеву с почтительным умолчаньем в сторону манжеты Ковалевского, целившейся в нужное выражение и застывшей над бумагой, в ожидание его пролета.

Мимо окна прошли, беседуя и на ходу сморкаясь, три пленные австрийца. Они шли, обхаживая образовавшиеся лужи.

- при изменившейся -

Ворона, взлетевшая при появлении австрийцев, тяжело опустилась на прежний сук.

- при изменившейся конъюнктуре -

обрел недостававшее Ковалевский - свертка в Москву не посылай, а припрячь в передней" и т.д.⁷⁶

На другом полюсе - письма (в "Письмах из Тулы") обособляются от авторского повествования, зато в текст их вводятся "зачеркивания слов", исправления, недописанные фразы. Здесь та же "изобразительная" функция, что и в репетировании "автора = актера = зрителя" 2-й части рассказа. Нужно столкнуть повество-

вание с изображением, название с показыванием. Способ наиболее наглядного сталкивания названия и показывания – собственное имя; поэтому в "Письмах из Тулы" собственное имя выступает только со "сцены", и идентификация Саввы Игнатьевича со "стариком" есть идентификация зрительного зала с подмостками. Пастернаковское понимание слова как объявления, подход к слову как к чувственному и наглядному образованию выростали из истолкования действительности (предмета) как проявляющейся, открывающей себя. В этом смысле предмет обнаруживает себя в слове, а не слово называет предмет. "Показывание предмета" Г.Г.Шпет считал функцией изобразительного искусства, называя ее "номинативной": "Это – язык, слова которого суть "собственные имена", и где нет слов для обозначения общих понятий: "человек вообще", "природа вообще".⁷⁷ Отсюда – ориентация на художественные достижения современной живописи.⁷⁸ При этом корни Пастернаковской "изобразительности" – не "показывание" вещи в живописи, – а столкновение "показывания" с "называнием" – ср. многочисленные опыты по представлению на живописном полотне "вывески", по внесению в живописное пространство названий изображаемых предметов или включению в "изображение" (полотно, лист) словесного названия его – например, у Пикассо "Basse", или "Journal", или "Valse", или "Ma Jolie" и т.д. Здесь слово трактовано, как объявление, вывеска, витрина, как означающее и означаемое одновременно: "буквы, надписи, наклейки из различных материалов имеют целью показать, что изображенное в картине находится дальше в глубине ее, чем эти наклейки; они отодвигают изображение вглубь от плоскости холста и таким образом углубляют картину. Прозрач-

ные и полупрозрачные плоскости создают добавочный план, промежуточный между зрителем и изображенными за этими плоскостями формами", - такова, по И.В.Клюну, функция словесно-буквенных элементов в картине, как "означаемого".⁷⁹ Концепция слова, как "объявления", - настойчиво проводимая в "Детстве Люверс", соответствует "вывесочности," как фиксированному сопоставлению слова и вещи,⁸⁰ и отражает футуристическую интерпретацию слова как "вещи".

Словесное изображение вывески Пастернак ввел в текст "Детства Люверс"⁸¹, с обыгрыванием звукового повтора: турок-курит-трубку. По-видимому, здесь реминисценция из "Театральных инвенций" Н.Н.Евреинова: "Защатный тород Недригайлов... Лавка, где продается и табак. Вывеска в старинном духе, - теперь больше таких не делают... Я стоял и смотрел на этого турку, который, легко подвернув ногу с явно показным вывертом, сидел на бархатной софе в красном фигаро, расшитом золотом, "шикарной" чалме, желтых атласных шароварах и, держа в руке, осыпанной рубинами, топазами и изумрудами, эффектную трубку кальяна, пускал задумчиво синие кольца послушного дыма... О, сколько в детстве я видел таких турок и турчанок, одна наряднее другой... Есть что-то безумно влекущее в этих турках, совсем не вяжущихся с улицей, чрез которую они смотрят далеко-далеко туда, где они не только сидят и курят, но и ходят, едят, пляшут, участвуют в торжественных процессиях, рубят головы своими кривыми саблями, протягивают усталые ноги для омовения лилейными руками черноокой красавицы, таинственно входят в луной освещенные покои гарема, выражают любовь словами: "газель моей души"

или чем-нибудь вроде этого и, в случае непослушания, красиво-безжалостно отсчитывают удары по подкрашенным нежным подошвам. А сейчас этот турка только курит и думает ... О чем, о чем он думает? О серости окружающей его жизни, об этих тусклых городах гуляк, не умеющих или стыдящихся так вырядиться, как он, и так же ловко подвернуть ногу с демонстративным вывертом? О том, что люди разлюбили сказки жизни, разлюбили праздничное, нарочное и погасили все яркие краски, распрямили все эффектно подвернутые ноги? Или о том, что скоро и в Недригайлове снимут этот милый образ задумчивого турки, на который устало молится согбенный дух прохожего, снимут, унесут, возьмут известки, замажут, и на том покойницком саване напишут черной, траурной краской: "Здесь продается табак и папиросы" ... О, поставили бы заодно крест, большой черный крест над всеми радостями жизни, над всем, что в ней "театр", над всем, что дорого нашей фантазии, вечно жаждущей игры, сказки, турок с подвернутыми ногами и таинственных чар бесконечных преобразений!"⁸²

Подобно тому, как граница между речью и молчанием, между своей и чужой речью, между истиной и ошибкой - проведена внутри слова и слово называет не один полюс, а оба вместе⁸³, - сняты границы *оценочности* в словах. Оценочное слово - т.е. слово гипертрофированно субъективное, специфически "ограниченное" - превращается в надоценочное, индифферентное. Такая позиция соответствует феноменологическому "*эпохе*" (воздержанию от суждений), в результате которого выпадает субъективность в виде субъекта, - и хайдеггеровскому отказу от "суждения", поскольку оно исходит от субъекта, а не от объекта, искажает позна-

ние, разводит познание и познаваемое в разные стороны. Освобождение слова от оценочности получает философское обоснование в пассаже, подытоживающем сюжетное обыгрывание номинационной проблематики: "... в ее жизнь впервые вошел *другой* человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви".⁸⁴ Так, "пейоративные" слова в "Письмах из Тулы" заменяются "густыми зачеркиваниями". Ликвидируется "анонимность" оценочного слова, оно сопровождается оговоркой об адресанте: "Бальц, подлец (как это у него внутренне назвалось) ..." ("Повесть").⁸⁵

Превращение слова в надоценочное совершается двояким способом: 1) включением оценочного слова в принципиально безоценочный, описательный контекст: "Утро встало пасмурное и трясущееся. Серая мокрая улица прыгала, как резиновая, болтался и брызгал грязью *гадкий* дождик, подскакивали повозки ..."; или: "... она повернулась и побежала в кухню через столовую, где посуды стало меньше, но еще оставалось *изумительное* масло со льдом на потных кленовых листьях и сердитая минеральная вода", - где "изумительное масло" с двойным ослаблением оценочности: не "авторское слово", а слово Жени, и не *слово* Жени, а *повторение* оценки, принадлежащей матери; 2) оксюморонной аннигиляцией определений: а) с противоположными знаками ("замечательно омерзительная снимка", "они были упоительно ужасны, эти царства")⁸⁶; б) с одинаковыми знаками: "В доме стало чудно хорошо".

Подобное удвоение обусловлено тем, что

"оценка" для Пастернака – не оценка, а "метонимия", т.е. она внутренне разложена, содержит в себе внутренне контрастные ингредиенты.⁸⁷ Она определена установкой на истолкование человека как цельного: "Надо заходить к человеку в те часы, когда он – целен".⁸⁸ С другой стороны, она вытекает из "релятивистской" интерпретации принципов поэтической номинации. Н.Н.Вильмонт вспоминает, что то, что он определял как "панметафоризм", сам Пастернак называл "всеобщей теорией поэтической относительности" и выводил из учения А.Эйнштейна. С последним Пастернак мог ознакомиться не только по его работам (по свидетельству Вильмонта, Пастернак признавался, что ему не хватает сил для овладения математическим аппаратом) и научной эйнштейниане (возможно, что в число прочитанных книг вошла и работа "марбуржца" Э.Кассирера), но и по рефлексам эйнштейновских идей на русской литературной почве – например, в творчестве В.Маяковского и В.Хлебникова.⁸⁹

Метонимия (в устойчивой терминологии Пастернака – "метафора", основывающаяся на ассоциации по смежности⁹⁰) обыгрывает название предмета как "имя собственное", т.е. сталкивает "называние" и "показывание", сохраняя в каждом из них потенцию "сдвига". Двойной принцип "теории поэтической относительности" – наименование как разлучение слова с предметом и "переименование" как точное "воспроизведение" реальности, – соответствует основному противоречию авангардистского искусства, обострившего одновременно "знаковый" и "незнаковый" (картина = вещь) аспекты художественного знака.⁹¹ Понятие "сходства" не только вытеснено из арсенала приемов поэтической конструкции

("Вассерманова реакция"), но и в "системе тождеств" педализирован факт контраста.⁹² Об этом говорил С.П.Бобров в связи с выходом русского перевода "Авроры" Беме: "Беме часто повторяет такой ход: "дыхание знаменует воздух, да и есть воздух" - такими фразами изложена вся символика тела. ("Сердце человека знаменует зной ...да и есть зной" - "Печень знаменует стихию воды, да и есть вода" и т.д.). Было бы, конечно, много проще, вместо того, чтобы говорить "а знаменует б да оно и есть б", просто сказать: "а есть б", но, нисходя к такому виду убедительности, форме голого факта, речение превращается ни во что. Это с одной стороны; с другой, мы имеем дело с более тонким расчетом: с чистым противоречием уподоблению. Уподобление всегда вообще ирреально, центр его стойкости в том, что оно разрушает ранее всего - свою отправную точку. Знаменованье чем-либо чего-либо есть знак, что оба предмета эти различаются существенно, иначе нет знаменования, уподобления [...] указание же на то, что оба предмета не только различаются, но равняются друг другу, есть вновь сильнейший оксюморон".⁹³

Если, как название, слово у Пастернака отделено от вещи, то в акте переименования вещная функция акцентирована. Автономизация "свойств" вещи (по отношению к ней самой) явилась одним из фундаментальных открытий кубизма. Так, стекло в рельефе Татлина дается метонимически - как "прозрачность", а последняя дается вырезыванием в жести плоскости и покрытием ее сеткой.⁹⁴ Пастернаковскому "Зеркалу" (метафора познания - по многовековой культурной традиции, восходящей к Платону и ап. Павлу) передаются атрибуты отражающейся в нем среды⁹⁵

- вплоть до запахов. Зеркало - часть комнаты - оказывается больше ее, включает в себя выход в мир, "в сад, бурелом и хаос". Комната, в которую помещены зеркало и не отраженный в нем лирический субъект, становится частью "гипнотической отчизны". Сталкиваются видимое и невидимое, неназываемое и называемое. Граница между видимым и невидимым миром - "стекло" - релятивизируется ("трясет и не бьет стекла").⁹⁶ Как обратил внимание А.Д.Синявский, "Зеркало" первоначально называлось "Я сам"⁹⁷ - в сборнике "Мы" (где это заглавие было обращено не только к тематике стихотворения, но и к содержанию сборника) - и в рукописных ранних редакциях книги "Сестра моя жизнь", в которых, между прочим, это и следующее стихотворение - "второе трюмо" - "Девочка" соединялись либо запятой, либо значком отражения.⁹⁸ Мотив невозможности отделения отражающего от отражаемого опирался на выдвинутый в докладе 1913 г. тезис о "свободной субъективности".

Этот же тезис определил характер социальных воззрений Пастернака. Наиболее четко они изложены в утопическом трактате "Диалог".⁹⁹ Сюжетный стержень "Диалога" - противопоставление "естественного" права и юридических норм "западной" демократии. Пастернаковская концепция "естественного права" несет отпечаток воздействия "Лекций по энциклопедии права" Е.Н.Трубецкого, который считал вопрос о "естественном праве" центральным в философии права и существование естественного права выводил из "психической" природы правовых норм. "Все писанные и неписанные кодексы права могут претендовать на обязательное значение лишь во имя естественного права человеческой личности. Как только мы

отвергнем это право, как только личность перестанет быть для нас ценною, весь правовой порядок тем самым падает во прах".¹⁰⁰ "Требования естественного права не могут не сообразоваться со свойствами тех разнообразных препятствий, которые полагаются деятельности человека внешней природой и с теми средствами, коими в каждое данное время и в каждом данном месте человек располагает для борьбы против внешней природы".¹⁰¹

Противопоставление "естественного" и "положительного" права в пастернаковском "Диалоге" накладывается на цепь антитез, выдержанных в русле "толстовского" направления в русской культуре XIX в.¹⁰² Так, "Субъект", олицетворяющий собой "свободную субъективность", совпадает по функции с традиционным образом "естественного человека", попадающего в "цивилизованную среду". Антитеза "славянского" и "западного" (представленного казенно-полицейским воплощением правовых порядков) начал восходит к славянофильским традициям¹⁰³ и к "скифству" Иванова-Разумника,¹⁰⁴ популяризированному Блоком в стихотворении 1918 г, позднее сомкнувшимися с евразийской доктриной, с филологическими представителями которой – Н.С.Трубецким и Р.О.Якобсон – Пастернак был биографически связан.¹⁰⁵ Герой "Диалога" поставлен в ситуацию, коррелирующую с проблематикой прозаических вещей раннего Пастернака: и здесь "свободная субъективность" снимает границы между "своим" и "чужим". Не подлежит сомнению, что сюжет "Диалога" построен на реминисценциях из Прудона ("Что такое собственность?").¹⁰⁶ По-видимому, в идеях утопического социализма следует искать корни и позднейших социально-философских высказываний Пастернака (в том числе в

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Борис Пастернак. *Охранная грамота*. Издательство писателей в Ленинграде, 1931. Цит. по изд.: Б.Пастернак. *Проза 1915-1958. Повести, рассказы, автобиографические произведения*. Ann Arbor, [1961].
2. Напр., мемуарной книгой К.Г.Локса в Рукописном отделе ГБЛ.
3. В первую очередь назовем вступительную статью А.Д.Синявского к изданию: Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., "Советский писатель", 1965. ("Библиотека поэта. Большая серия"),
4. Стоит обратить внимание, что в "Охранной грамоте" не назван один из, возможно, важных толчков к философскому путешествию в Марбург: летний семестр 1912 года был *последним* семестром престарелого Когена перед его уходом в отставку и последней для Пастернака возможностью познакомиться с лекциями прославленного профессора. См.: "Логос", 1912-1913, кн. 1-я и 2-я, стр.415-416.
5. См. письмо А.Л.Штиху, "Вопросы литературы", 1972, №9, стр. 142-143.
6. R.Jakobson. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. "Slavische Rundschau", Berlin-Prag, 1935, Jg. VII. Nr. 6, SS. 357-374. Ср. изложение новейших

работ Ю.М.Лотмана и Ю.Н.Чумакова о биографии поэта как художественном конструкте. См.: В.Никитин. *Пушкин, его биография и личность: новые проблемы*. - "Вопросы литературы", 1973, №3, стр. 307-308. Сходная концепция лежит в основе освещения биографии Маяковского в "Охранной грамоте" Б.Пастернака и в статье Р.О. Якобсона "О поколении, растратившем своих поэтов" (1931).

Понимание "метонимического" характера должно помочь при комментировании Пастернака. Так метонимия содержится в рассказе о философских кружках Москвы начала века: "Последователи Марбургской школы были лишены руководства и, предоставленные самим себе, объединялись случайными разветвлениями личной традиции, шедшей еще от С.Н.Трубецкого" ("Охранная грамота", стр. 220). Здесь, на самом деле, должен быть назван брат С.Н. - Евгений Николаевич Трубецкой. Ср. воспоминания А.Белого о переломе, произошедшем с появлением Е.Н.Трубецкого в Московском университете - Андрей Белый. *Воспоминания о Блоке*. - "Эпопея", №4, Берлин, 1923, стр. 70 и далее. Приведем другой пример. В первом варианте "Высокой болезни", напечатанном в "Лефе", 1924, №1 (5), имелись строки:

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад

(Борис Пастернак. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., 1965, стр. 654.)

Должен быть назван не Гегель, а Фр.Шлегель ("Фрагменты").

8. *Охранная грамота*, стр. 212.
9. По сведениям, почерпнутым Г.Г.Суперфином из неопубликованной монографии Д.С.Недовича "*Ваятель К.Ф.Крахт. Его образы и ритмы*" (1928) и любезно сообщенным им мне в 1967 г., Константин Федорович Крахт (26.4.1868-22.5.1919) был по образованию юрист, до 1901 г. занимался юридической практикой, а с 1901 г. - скульптурой. Учился в Париже у М.Аронсона и К.Менье. С 1907 г. поселился в Москве на Большой Пресне. Доклад Д.С.Недовича о творчестве К.Ф.Крахта в апреле-мае 1928 г. был зачитан в Комиссии по философии искусства Философского отделения Гос. Академии Художественных наук. См.: "*Бюллетень ГАХН*", №8-9, М., 1927/28, стр.22. Ср.: А.Белый. *Между двух революций*. Л., 1934, стр. 374.
10. А.Белый. *Воспоминания о Блоке - "Эпопея"*, №4, стр. 182. Ср. характеристику Эллиса как теоретика символизма в статье П.А.Флоренского "*Symbolarum (словарь символов). Предисловие*", - "*Труды по знаковым системам*". В. Тарту, 1971, стр. 524.
11. А.Белый. *Воспоминания о Блоке*, стр.182; А.Белый. *Между двух революций*, стр.383; А.Тургенева. *Андрей Белый и Рудольф Штейнер*. - "*Мосты*", №13-14, Мюнхен, 1968, стр.240. Ср.: Ф.Степун. *Бывшее и несбывшееся*. т.1, Нью-Йорк, 1956, стр.282.
12. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.25-26.
13. См. в разделе "*Приложения*", в наст.издании. Ср.: "*Russian Literature*", 12(1975), pp. 114-115.

14. Л.Флейшман. *Неизвестный автограф Б.Пастернака.* - Тартуский университет. *Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика.* Тарту, 1971, стр. 34-37.
15. Ср. определение замысла "Охранной грамоты" как "рода автобиографической феноменологии" в письме Пастернака к С.Д. Спасскому от 3 января 1928 г. - *"Вопросы литературы"*, 1969, №9, стр.166.
16. Э.Гуссерль. *Философия как строгая наука.* "Логос" (Русск. изд.) 1911, кн.1, М., "Мусагет", стр.2 = Edmund Husserl. *Philosophie als strenge Wissenschaft.* - "Logos", Band. 1. 1910/1911. Heft 3, Tübingen, 1911, S. 290.
17. Р.О.Миллер-Будницкая. *"Философия искусства" Б.Пастернака и Р.М.Рильке.* - "Звезда", 1932, №5, стр.160-168.
18. "Детство Люверс". Цит.по изд.: Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.94.
19. А.Меньшутин, А.Синявский. *Поэзия первых лет революции. 1917-1920.* М., 1964, стр. 393; А.Синявский. *Поэзия Пастернака*, в кн.: Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы.* М.-Л., 1965, стр.20-21.
20. Г.Шпет. *Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы.* М., 1914, стр.6.
21. Эдмунд Гуссерль. *Логические исследования, ч.1. Прологомены к чистой логике.* Спб., 1909, стр. 201.

22. Л.Гинзбург. *О лирике*. М.-Л., 19641, 19732. К. Piwocki. *Husserl i Picasso*. - "Estetyka", 3 (Warszawa, 1962), s. 3-22 (= К. Piwocki. *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*. Wrocław, 1970, s. 69-84); Z. Mathauser. *Mezi stylistikou a ontologií. (K problematice ruského symbolismu a futurismu)* - in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague - Paris, 1973.
23. Э.Гуссерль. *Философия как строгая наука*, стр.13.
24. П.П.Гайденко. *Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции*. - в сб.: *"Современный экзистенциализм"*, М., 1966, стр.77-108. Ср.: *"Субъективная объективность - наш путь"*. - А.Крученых. *Новые пути слова*. - в сб. *"Трое"*, Спб., 1913, цит. по изд.: *Манифесты и программы русских футуристов*, Hrsg. von V. Markov. München, 1967, S. 71.
25. Здесь несомненный "обратный" рефлекс хлебниковского истолкования смерти, как постоянного спутника жизни от рождения до смерти.
26. "Среди символистов был свой он; среди философов - "их"; он порою лукаво раздваивался" - А.Белый, *Воспоминания о Блоке*. "Эпопея", №4, стр.78. См. также: Вяч.Вс.Иванов, Г.Г.Шпет, - *Краткая литературная энциклопедия*, т.8, М., 1975, стр.782-783; Вяч.Вс.Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*. М., 1976, стр. 267-270; В.В.Виноградов, *Из истории изу-*

чения поэтики (20-е годы.) Публикация В.Д.Левина. - "Известия АН СССР, серия литературы и языка", том 34 (1975), №3, стр.265.

27. Другим проводником гуссерлевских идей могло послужить творчество Рильке. Ср.: Käte Hamburger. *Philosophie der Dichter. Novalis - Schiller - Rilke*. Stuttgart u.a., 1966, S. 179 ff.; K.Hamburger. *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*. - in: *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart u.a., 1971.
28. Андрей Белый. *Начало века*. М.-Л., 1933, стр.350.
29. *Первые опыты Бориса Пастернака*. Публикация Е.В.Пастернак. - "Труды по знаковым системам". IV. Тарту, 1969, стр.264.
30. Б.Пастернак. *Несколько положений*. - "Современник", М., 1922, №1. Цит. по изд.: Б.Пастернак. *Стихи 1936-1959. Стихи для детей. Стихи 1912-1957, не собранные в книги автора. Статьи и выступления*. Ann Arbor, 1961, p. 154.
31. См.: Александр Блок и Андрей Белый. *Переписка*. Ред., вступ. статья и комментарии В.Н.Орлова, М., 1940, стр.3-14.
32. "Субъективная оригинальность футуриста - не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать, как категорию самой лирики, - Оригиналa в идеальном смысле" - Борис Пастернак. *Черный бокал*. - "Второй сборник Центрифуги", М., 1916, стб. 41. Б.Пастернак. *Стихи 1936-1959*, стр.149.

33. Б.Л.Пастернак. *Доктор Живаго*. Paris, 1959, стр.82.
34. "*Охранная грамота*", стр.243.
35. Здесь имеется в виду отсутствие поэта в поэзии.
36. О первом знакомстве с творчеством Скрябина см.: А.Пастернак. *Лето 1903 года*. - "*Новый мир*", 1972, №1, стр.203-211.
37. Понятие "артистической" личности созвучно вагнеровско-блоковской символике художника, а, возможно, перекликалось у Пастернака и с теорией "актерской души" Ф.Степуна. Федор Степун выделял три типа душевной организации: мещанство, мистицизм и актерство, *principium divisionis* было "разрешение проблемы единогодушия и многодушия". В мещанстве эта проблема разрешается в пользу "единогодушия"; мистическое единогодушие "утверждает полноту и богатство человека, все сложное человеческое многодушие, но лишает это многодушие жала противоречий"; артистизм же - "всецело покоится на равномерном утверждении в душе человека обоих полюсов, на утверждении человека и как рассыпающегося богатства, и как строящегося единства". В артистизме "одушевляются" и вещь, и дух. "Из всех трех душевных укладов - уклад артистизма единственный исполненный живой любви к конкретной человеческой душе. Этой любви нет ни в мещанстве, подменяющем душу человека вещью, ни в мистицизме, подменяющем ее духом". - Ф.Степун. *Природа актерской души*, - в его кн.: *Основные проблемы театра*. Берлин, "Сло-

во", 1923, стр.9-58. Как сообщалось в литературной хронике, статья эта была оглашена в виде доклада "Стихия актерской души" 7 марта 1923 г. в берлинском "Клубе писателей", причем в прениях выступили А.Белый и Б.Пастернак ("Новая русская книга", 1923, №2, стр. 40).

38. К теме "Пастернак-Кьеркегор" см.: Вяч. Вс.Иванов. *Категория времени в искусстве и культуре XX века*, в кн.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974, стр.55. Ср. упоминание о чтении Кьеркегора у Бриков - Л.Ю.Брик. *Из воспоминаний*, - "Альманах с Маяковским", М., 1934, стр.63, а также факт переводов из Кьеркегора Ю. Балтрушайтисом (опубл. в "Северных сборниках", кн.4, Спб.1908).
39. Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы*, стр.517. Главка 7 "Нескольких положений", первоначально носившая название "Чистая поэзия", связывает "безумие" с экзатичностью, поэзией, естественностью и естественным стремлением к "чистоте": "Безумье - доверяться здравому смыслу. Безумье - сомневаться в нем. Безумье - смотреть вперед. Безумье - жить не глядячи. Но заводить порою глаза, и при быстро поднимающейся температуре крови, слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанию отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уж чистое, это во всяком случае - чистейшее безумье!" (Здесь - автокомментарий

к "Грозе, моментальной навек").

40. Ср.: Angela Livingstone. *Pasternak's Early Prose*. - AUMLA, 22 (November, 1964), p. 251.
41. Ср.: Michel Aucouturier. *Pasternak par lui-même*. Paris, 1963, p. 49. Michel Aucouturier. *The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak*. - *Studies in Short Fiction*, vol. III, Nr 2 (Winter 1966), pp. 225-235.
42. В этом мотиве отразилось высокомерное отношение к кинематографу, как к фальсификации театра, бытовавшее в начале века.
43. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.77.
44. *Там же*, стр.81-82.
45. Ср. слова Мейерхольда: "Актер должен обладать способностью все время мысленно себя зеркалить". - А.Гладков. *Мейерхольд говорит*. ("Новый мир", 1961, №8, стр.216).
46. Ср. о "тревожности" поэтической речи в "Нескольких положениях".
47. Ср. хрестоматийный пример с поездом во всех изложениях теории относительности.
48. Ю.Айхенвальд, *Отрицание театра*. (Публичная лекция, прочитанная под заглавием "Литература и театр", в Москве 16 марта 1913 г.) - сб. "В спорах о театре". Сб. статей. М., Кн-во писателей, 1914, стр.15.

49. Цит. по изд.: Н.Евреинов. *Театр, как таковой*. 2-е изд. Берлин, 1923, стр.62. Можно допустить, что идея литературности, выдвинутая Р.О.Якобсоном в монографии "Новейшая русская поэзия", 1921 и ставшая краеугольным камнем научной платформы ОПОЯЗа, прямо восходит к еврейновскому лозунгу "театральности", впервые выдвинутому в его статье "Апология театральности" (газ. "Утро", 1908 8 сентября), вошедшей в книгу "Театр как таковой".
50. Ю.Айзенвальд, *ук. соч.* стр. 34.
51. К Евреинову же, несомненно, восходят слова "Гейне" из "Апеллесовой Черты" о естественности как одной из ролей художника, а также "монодраматичность" прозаических вещей Пастернака ("Детство Люверс", "Повесть").
52. Л.Сабанеев. *О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции.* - "Мастерство театра. Временник Камерного театра". 1922, №1, декабрь, стр.17: "Театральные ноты" - вот к чему идет настоящий театральный момент. Ср.: Н.Иванов. *Опыт создания "театральной семейографии"*. - "Театральный Октябрь", сб. I, Л.-М., 1926, стр. 167-175.
53. В этом смысле "старик" в "Письмах из Тулы" разыгрывает всю драму, а не отдельные реплики.
54. Вл.И.Немирович-Данченко. *Искусство теа-*

тра. Речь, сказанная в ответ Ю.И. Айхенвальду на его лекции. - в сб.: В спорах о театре, стр. 77-78.

55. А. Таиров. *Записки режиссера*, - в его кн.: *О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М., ВТО, 1970, стр. 91. Театральные симпатии Пастернака в середине 1910-х г.г. были, как и симпатии "Центрифуги" в целом, отданы театральной платформе Камерного театра. В этом Пастернак сходиллся со своим наставником не только в области музыки, но и в философии - действительным членом Московского психологического общества (см.: Список членов Психологического общества, состоящего при Имп. Московском Университете, по 1-ое апреля 1913 года. - *"Вопросы философии и психологии"*, 1913, кн. 117 (II), март-апрель, стр. 270, 2-я пагинация) А.Н. Скрыбным, не терпевшим "представленчества" и презиравшем театр - но не пропустившим ни одной премьеры Камерного театра. См.: Л. Сабанеев. *Воспоминания о Скрыбине*. М., Госиздат, 1925, стр. 239.

В письме Пастернака к С.П. Боброву за сентябрь 1916 г. мы находим следующий критический отзыв об актерах Камерного театра: "Был вчера в Камерном на "Виндзорских проказницах" [3 строки зачеркнуты]. Прости за мазню - в этом больше Виндзорские виноваты. Слабо как играют! Работы Экстер очень мне понравились. Хороши Лентуловск[ие] ширмы - но театр, "как таковой"! О, ужас! А может быть и мы таковы. Сколько таланта надо, чтобы хоть крупицу нового в оборот ввести. Тогда оно действительно ново. Если

есть природа первая, и есть вторая натура - привычка, то гениальность - натура третья. И в одной из этих природ - должен найти человек свою природу соответственно своей собственной" (ЦГАЛИ, ф. 2554, оп.1, ед.хр.55, лл.55-56). Ср. в письме к В.Э.Мейерхольду 26 марта 1928: "Я мало знаю театр, и меня в него не тянет. Достаточно сказать, что прожив всю жизнь в Москве, я ни разу не был в Малом и Камерном", - в кн.: В.Э.Мейерхольд. *Переписка*. 1896-1939. М., 1976, стр.277.

56. Здесь образцом был принцип замены декорации табличкой со словесным обозначением места действия - в шекспировском театре. Ср. словесные ремарки в *немом* кинематографе: "Пробегает изречений вялый поток" (Цитата из стихотворения С. Боброва (Мара Иолэна) "Кинематограф", *"Второй сборник Центрифуги"*, М., 1916, стб.4. Оценку Пастернаком этого стихотворения см. в *"Вопросах литературы"*, 1972, №9, стр.149).
57. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.70.
58. Газ. *"Воля труда"*. Орган центр. комитета партии революционного коммунизма, 1918, №60, 26 ноября.
59. См. "Охранную грамоту" и "О скромности и смелости".
60. "Актер" - "личность" безличная, *свое* реальное лицо покидающая за кулисами, в своей уборной, и выносящая на сцену, хотя *свое же*, но не реальное, а художественное лицо и свою "роль" воображаемого

лица . - Г.Шпет. *Театр как искусство.* - "Мастерство театра". *Временник Камерного театра.* 1922, №1, декабрь, стр.41.

61. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.55.
62. *Там же*, стр.135-136.
63. Имя ее явно этимологизируется у Пастернака в связи с 'женщина'.
64. Ср.: М.Цветаева о Пастернаке: "Черного и белого не покупайте, да и нет не говорите", "тайнопись". - М.Цветаева. *Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак.* - "Новый град", VI, VII (1933).
65. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр. 90.
66. Напр., случаи звукового или "вкусового" подобия слова вещи - так, для Сережи "класс" - кисло-сладкий на вкус; для Жени "нарзан" - "сердитая минеральная вода" с двойным несмысловым совпадением: языковым - по фонетическому оформлению слова, и внеязыковым - по шипению воды. Общую характеристику "философско-лингвистической" проблематики "Детства Люверс" см. в работе: A.Livingstone. *The Childhood of Luvers.* - "Southern Review", I(1963), pp. 77-84.
67. См. "Приложения".
68. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.99.
69. Стихотворения и поэмы, стр.190.
70. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.103.

У Лермонтова:

И Терек, прыгая как львица
С косматой гривой на хребте,
Ревел, - и горный зверь, и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вед его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали...

71. Ср. цветаевскую характеристику: "Пастернак в стихах *видит*, а я *слышу*" - М. Цветаева. *Письма к Анне Тесковой*. Прага, 1969, стр.62. Ср.: Ю.М.Лотман. *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста*. - "Труды по знаковым системам". IV, Тарту, 1969, стр.227-229.
72. Ср. стих. "Ты так играла эту роль!"
73. См.: Ю.М.Лотман. *К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту)*. - "Пушкин и его современники", Псков, 1970, стр.101-110.
74. Ср.: E.Mossman. *Pasternak's Prose Style: Some Observations*. - "Russian Literature Triquarterly", №1, 1971.
75. За "кулисами" остается противопоставление русского и французского языков.
76. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.326-327. Название "Безлюбье" восходит, по видимому, к неологизму из стихотв. И. Анненского "Моя тоска" ("Кипарисовый ларец", 1910). О знакомстве с творчест-

вом Анненского см. Автобиографию 1956 г.
- *Проза 1915-1958*, стр.23.

77. Г.Шпет. *Проблемы современной эстетики*.
- "Искусство", 1923, №1, стр.77-78. См.
проблематику "Детства Люверс" ("другой
человек, третье лицо").
78. Честь постановки вопроса об аналогии
поэтического метода Пастернака с живо-
писными открытиями XX в. принадлежит
Р.О.Якобсону. См. указ. в примечании 6
работу. См. также: Miroslav Drozda. *Па-
стернак и левое искусство*. - "Českoslo-
venská rusistika", XII, 1967, seš. 4,
str. 221-226; Моймир Грыгар. *Кубизм и
поэзия русского и чешского авангарда*,
в сб.: *Structure of Texts and Semiotics
of Culture*. Ed. by J. van der Eng and
M. Grygar. The Hague - Paris, 1973; К.
Pomorska. *Russian Formalist Theory and
Its Poetic Ambiance*. The Hague - Paris,
1968.
79. И.В.Клюн. *Кубизм, как живописный метод*.
- "Современная архитектура", 1928, №6,
стр.196; ср.: И.А.Аксенов. *Пикассо и
окрестности*. М., "Центрифуга", 1917,
стр.40-42, 55; Н.Харджиев, В.Тренин.
Поэтическая культура Маяковского, М.,
1970, стр.36.
80. Ср. у Манделъштама - "вывеска, изобра-
жая брюки, дает понятие нам о человеке".
81. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.117.
82. Н.Евреинов. *Театр как таковой*. Берлин.
"Academia", 1923, стр.104-105. Ср. еще
с этим: "Перестав быть поэтическим пус-

тячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт." ("Детство Люверс" - Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.100).

83. "Мы, - вспоминает К.Локс о встречах с Пастернаком 1912-13 г.г., - много говорили о Флобере, но в то же время было ясно, что флоберовское понимание слова, как точного соответствия реальности, не исчерпывает проблемы, особенно для поэта. Все дело заключается в том, что для Пастернака слово было не смысловой или логической категорией, а, если так можно выразиться, полифонической. Оно могло пленить его своим музыкальным акцентом или же вторичным и глубоко скрытым в нем значением. Помню, ему как то раз очень понравилось слово "сащердотальный", которое я как-то раз употребил в разговоре" - К.Г.Локс. *Повесть об одном десятилетии*. Рук.отд. ГБЛ.

84. Б.Пастернак. *Проза 1915-1958*, стр.135.

85. *Там же*, стр.187. Ср. у Бабея употребление пейоративного слова как ласкового.

86. Ср. у Маяковского ("Следующий день", 1916):

...и только
по домам прокатывается:
"Ах,
какой прекрасный мерзавец!"

87. Это связано с "вывесочностью" слова;

ср. обыгрывание "оценочности" вывески ("скупердяй") у Шагала - оценивающая точка зрения дана в полете.

88. См. *Семь фрагментов из "Детства Люверс"*, фрагм.1 - в "Приложениях".
89. Н.Харджиев, В.Тренин. *Поэтическая культура Маяковского*, стр.119-121. С ссылкой на свидетельство П.Митурича Н.Харджиев сообщает о письме Эйнштейна В.Хлебникову с поддержкой языковых элементов русских футуристов. Ср.: И.Аксенов. *К ликвидации футуризма*. - "Печать и революция", 1921, №3, стр.86-87; J. Faryno. *Wybrane Zagadnienia poetyki Borisa Pasternaka*. - "Slavia orientalis", XIX (1970), Nr. 3, s. 287-288.
90. См.: Б.Пастернак. Вассерманова реакция. - в кн.: *"Руконог"*, М., 1914, стр.33-38; перепеч. в кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. Hrsg. von V. Markov. München, 1967, SS. 112-117. Ср. интерпретацию "метафор" как "собственных имен материи" в рецензии Пастернака на "Простое как мычание" - см.: *"Литературная Россия"*, 1965, №13 (117), 19 марта (Публикация Е.Б.Пастернака).
91. М.Грыгар, op. cit.
92. Ср. в "Охранной грамоте" об интерпретации "предела" как "контраста".
93. С.Бобров. *Слова у Якова Беме*. - *Второй сборник Центрифуги*. М., 1916, стб. 47-48.

94. См. об этом: Иван Пуни. *Современная живопись*. Берлин, б.г., стр.30.
95. "В слове, как в зеркале, опрокидываются реальности, получая в них новый порядок и новое бытие". - Божидар. *Метафорический сад*, в кн.: *Второй сборник Центрифуги*, стб.59. Ср.: "Я в зеркале не отражаюсь". - А.Крученых. *Лакированное трико*, в кн.: А.Крученых. *Избранное*. Ed. by V. Markov. München, 1973, S.234. См. также: Géza Róheim. *Spiegelzauber*. Lpz. - Wien, 1919; G. F. Hartlaub. *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München, 1951.
96. Стекло как "видимое" и "невидимое в видимом" проанализировано Б.Пастернаком в "Детстве Люверс" - в сцене, когда Женья следит за вокзалом ("комнатой, по которой двигаются паровозы") - и П.Флоренским в исследовании обложки его книги "Мнимости в геометрии" (М., 1922), выполненной В.А.Фаворским. П.Флоренский - фигура, метонимически близкая к Пастернаку. Он присоединился к футуристическому (невьшедшему) журналу "Слововед", организованному литературным союзником "Центрифуги" - группой "Лирень". Завербовал Флоренского в журнал, по-видимому, В.Хлебников. Один из его визитов к Флоренскому описан Дм. Петровским в "Воспоминаниях о Велемире Хлебникове" ("Леф", 1923, №1, стр.145-147 и отд изд.). Отражением контактов участников "Лирени" с Флоренским служит посвящение ему стихотворения Г.Петникова "Голубь" (опубл. в "Северном изборни-

ке", М., 1918, стр. 23). В 1922 г. центрифугисты (в том числе Пастернак) примкнули к журналу группы "Маковец"; идеологом "Маковца" был П.А.Флоренский. Изложение художественной платформы "Маковца" см. в кн.: В.М.Лобанов. *Художественные группировки за последние 25 лет.* М., 1930, стр.114-115.

97. А.Синявский. *Поэзия Пастернака.* - Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы*, стр.21.
98. В рукописи, подаренной Л.Ю.Брик, знак перехода сопровождается ремаркой: "(без передышки)".
99. Газ. "Знамя труда". Орган Центрального комитета партии левых с.- р. 1918, №203, 17(4) мая, стр.2. См. перепечатку в "Приложении".
100. Кн.Е.Н.Трубецкой. *Лекции по энциклопедии права.* М., 1917, стр.59.
101. Там же, стр.64-65.
102. См.: Ю.Лотман. *Истоки "толстовского направления" в русской литературе 1830-х годов.* - "Труды по русской и славянской филологии". V, Тарту, 1962; З.Минц. Ал. Блок и Л.Н.Толстой. - Там же; Ю.Лотман и З.Минц. "Человек природы" в русской литературе XIX века и "цыганская тема" у Блока" - "Блоковский сборник", Тарту, 1964.
103. По свидетельству С.М.Соловьева, П.Н.Миллюков объявил в 1917 г. революционные события торжеством славянофильского

учения. См.: Свящ. Сергей Соловьев. *Демон сантимиентальности и бесчестия*. - "Народоправство", М., 1918, №20, 8 января, стр.7.

104. Иванов-Разумник вместе с Е.Г.Лундбергом вел литературный отдел "Знамени Труда". Он объединил вокруг себя Белого, Блока, Есенина, Клюева; центрифугисты были приглашены в редакцию Лундбергом. О "скифстве" Иванова-Разумника см.: Е.Г.Лундберг. *Записки писателя*. т.1, Берлин, 1922, стр.118-119.
105. Ср. свидетельство Б.Пастернака в письме к С.Д.Спасскому 3 января 1928 г. о восторженной оценке евразийцами "905 года". См.: *"Вопросы литературы"*, 1969, №9, стр.166.
106. Сохранившиеся конспекты Б.Пастернака по курсу истории философии свидетельствуют о знакомстве его с учением Прудона уже в университетские годы. (Эта справка предоставлена нам Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернаком).
107. Ср. в письме Пастернака к Ю.Юркуну от 14 июня 1922 (ГПБ им. Е.М.Салтыкова-Щедрина, Рукоп.отд., ф.400 (М.Кузмин), оп.1, ед. хр. 148, л.7-8): "О моей партийности Вам нечего говорить. Но знаете, чем я такой народ *теперь люблю ошарашивать? Я серьезно и запальчиво заявляю им, что я - коммунист, неопределенных разговоров не вожу, а

*Такой разговор был у меня с Полонским.
(Примеч. Б.Пастернака).

затем уже раздраженной скороговоркой прибавляю, что коммунистами были и Петр, и Пушкин, что у нас, - и слава богу, Пушкинское время и как ни дико быть Петербургу в Москве, ему было бы легче этот географический парадокс осилить, если бы все эти "люди революции" не были личными врагами памятника на Тверском бульваре и *следовательно*, - контр-революционерами." Ср. сходную формулировку в письме Пастернака к В.Я. Брюсову от 15 августа 1922 (РО ГБЛ, ф. 386 (Брюсов), картон 97, ед. хр. 37. Публикация этого письма подготовлена Г.Г. Суперфином и Р.Д. Тименчиком). Ср. фразу Цветаевой в беседе осенью 1921 г., записанной Ф. Степуном: "О, с Пушкиным ничто не страшно." - см.: Ф. Степун. *Бывшее и несбывшееся*, т. 1, Нью-Йорк, 1956, стр. 274.

ИСТОРИЯ ЦЕНТРИФУГИ

Изучение раннего Пастернака ставит исследователя перед рядом трудных проблем, группирующихся вокруг поэтического самоопределения Пастернака внутри Центрифуги. Несмотря на то, что общая характеристика Центрифуги и ее продукции содержится в книге В.Маркова¹, ряд звеньев истории группы остается неясным.

Отличительной особенностью Центрифуги было ограничение ее деятельности издательской областью - в противовес разнообразным "карнавальным" формам, использованным кубо- и эго-футуристами. Поэтому, в первую очередь приходится говорить об издательстве и инициативном ядре внутри него². С этой точки зрения история Центрифуги включает в себя как реализованную продукцию, так и нереализованную. Обширный материал для анализа нереализованных планов Центрифуги содержит хорошо сохранившийся архив лидера группы С.П.Боброва³. Значение этого материала возрастает в связи с тем, что единственным историком и мемуаристом группы был - на протяжении 40 лет - Пастернак⁴. Исследователю приходится считаться с особенностями мемуарных свидетельств Пастернака. С одной стороны, Пастернак был единственным - кроме Боброва - участником Центрифуги, замешанным во все ее коллективные начинания и не отошедшим от нее до конца ее деятельности. С другой - антигрупповая направленность литературной позиции Пастернака четко сформировалась одновременно с созданием Центрифуги, и в этом отношении Пастернак сразу же заявил о себе как об антиподе С.Боброва.

История Центрифуги освещалась Пастернаком дважды. Не вдаваясь сейчас в проблему функциональности дуавтобиографизма внутри пастернаковской поэтической системы /несомненно, находящего себе аналогию в общей тенденции к "бинарному" построению литературной

биографии, в наличии "двойной" разработки сюжетов - параллельно в прозе и в стихе/, заметим лишь, что на оба этих свидетельства наложены отпечаток различия в их полемической направленности: в противовес "Охранной грамоте" с ее полемическим противопоставлением Маяковского футуристическому "тиражу"⁵ в автобиографии 1956 г. творческий путь Пастернака последовательно переориентирован с "Маяковского" /и футуризма/ на "Блока" и реализм. Это обусловило, во-первых, смену знака в оценке литературных явлений /напр., Анисимова и его кружка/, а во-вторых, дезавуирование не только оценок, но и фактов. Напр., в "Охранной грамоте" со стихами Маяковского /"как поэт показывает поэта"/ Пастернака знакомит Анисимов, а в автобиографии 1956 - один из "будущих слепых приверженцев" Маяковского⁶. Другой пример: в "Охранной грамоте" среди участников "сшибки" двух групп - "Центрифуги" и "Первого журнала русских футуристов" /ПЖРФ/ названы /правильно/ Маяковский, Шершеневич и Большаков, а в автобиографии 1956 вместо Большакова поставлен его соратник по "Мезонину поэзии" С.Третьяков⁷, что, на наш взгляд, не является простой ошибкой по смежности, но вызвано стремлением изобразить тогдашнюю позицию Маяковского более "лефовской".

Но если регистрация подобных противоречий представляет интерес для историка литературы - тем большее значение приобретает сопоставление фактов, освещенных Пастернаком, с событиями, им не сообщенными и восстанавливаемыми на основании иных источников. Мы опираемся при этом на мемуарные свидетельства С.П.Боброва⁸ и К.Г.Локса⁹ и переписку участников Центрифуги /см.примеч.3/.

О Центрифуге можно говорить как о группе с "отмеченным началом": выделение из группы "Лирика". Именно это событие своеобразно пре-

ломилось впоследствии в пастернаковской концепции авангардизма как общего "тиража" новаторских и эпигонских групп и в понимании "новаторства" и "эпигонства" как частей одного "порыва". Предыстория Центрифуги - "Сердарда"¹⁰, молодой "Мусагет" с его кружками, издательская деятельность "Лирики" в течение трех четвертей 1913 года - известна нам по мемуарам А.Белого и Пастернака и работе В.Маркова. Напомним лишь, что в течение этих трех четвертей 1913 г. в издательстве "Лирика" вышли: альманах /где состоялся дебют Пастернака/, книга переводов "Часослова" Рильке-Анисимова /плюс его "Обитель" в "Альционе" у Кожебаткина/, "Вертоградари над лозами" Боброва /летом/, "Ночная флейта" Асеева и "Близнец в тучах" Пастернака /на Рождестве/, "Тайны" Гете в переводе А.А.Сидорова. Летом, после выхода альманаха, стал усиленно дебатироваться план издания журнала. Следует иметь в виду, что если финансовая сторона дела обеспечивалась Анисимовыми, наибольшую организационную активность развертывал С.Бобров. Осенью, после возвращения Анисимовых из очередной поездки за границу, споры о журнале и о направлении группы приобрели ожесточенный характер. Как писал К.Локс, собрания у Анисимовых стали походять на "антропософскую секту". Именно расхождение по линии отношения к антропософии послужило водоразделом между ориентировавшимися на старших мусагетцев /Белого и Эллиса/ Анисимовыми - и будущей "Центрифугой". Однако окончательный разрыв произошел только после выхода в декабре книг Асеева и Пастернака.

Процедура раскола протекала, судя по воспоминаниям Боброва и Локса, следующим образом. Трое членов "Лирики" - Бобров, Асеев и Пастернак - известили остальных участников об образовании самостоятельного издательства.

и разрыве. Для оценки остроты ситуации следует иметь в виду, что выделялось меньшинство — трое против шестерых /Ю.Анисимов, В.Станевич, С.Дурылин, С.Рубанович, К.Локс и находившийся в тот момент в Мюнхене А.Сидоров/, однако по удельному весу в изданной "Лирикой" книжной продукции будущая "Центрифуга" оказывалась равной, если не перевешивала остальных членов "Лирики"¹¹. Письма за подписью "Временного экстраординарного комитета Центрифуга" о "закрытии, упразднении" книгоиздательства "Лирика" были разосланы 22 января 1914 г. 24 января было созвано "общее собрание кн-ва Лирика" /пятерых/, провозгласившее, в свою очередь, об исключении троих из состава издательства. Страсти достигли такого накала, что Пастернак был вынужден вызвать Анисимова на дуэль; посредниками в конфликте выступили Асеев и Локс /воспоминания Локса/. Создание издательства "Центрифуга" датируется 1 марта¹² и совпадает с началом работы над альманахом "Руконог" /вышел в конце апреля/.

По замыслу, первый альманах Центрифуги должен был продемонстрировать разрыв с "эпигонами" из "Лирики". На деле акцент оказался смещенным — в связи с событиями, произошедшими в футуристическом лагере зимой 1913-14 гг. В марте 1914 вышел ПЖРФ — это была первая попытка широкой консолидации футуристических групп. "Гилея" сомкнулась с Игорем Северяниным /порвавшим в ноябре 1912 с "Петербургским Глашатаем"¹³/ и "Мезонином поэзии" /В.Шершеневич, К.Большаков, С.Третьяков, Б.Лавренев/¹⁴. В ноябре 1913 С.Бобров, выступивший в девятом /последнем из вышедших/ альманахе "Петербургского Глашатая" "Развороченные черепа" /Спб., 1913/, заручился участием И.В.Игнатьева в литературных акциях левого крыла "Лирики". В августе 1913 гилейцы /в "Дохлой Луне"/ авторизовали, по отношению к

себе, термин "футуристы", который до того времени ими отвергался.¹⁵

Полномочия внутри редакционного комитета ПЖРФ были, как известно, разделены так: Боряков - библиография, критика, Д.Бурлюк - живопись, литература, Каменский - проза, Маяковский - поэзия, Шершеневич - библиография, критика¹⁶. Как писал Д.Бурлюк А.А.Шемшурину 4 февраля 1914, "журнал раздроблен на Соединен [ные] Штаты"¹⁷. Материалы критико-библиографического раздела содержали резко отрицательные отзывы на издания "Лирики", в том числе обвинения основоположников "Центрифуги" в эпигонстве. Поскольку полемический ответ "Руконога" в настоящее время хорошо изучен, переиздан и прокомментирован В.Марковым¹⁸, мы перейдем к рассмотрению реакции на выход "Руконога" со стороны группы Маяковского-Шершеневича. В прессе полемика между "Руконогом" и ПЖРФ была расценена как междоусобная война футуристов¹⁹. Сами центрифугисты термина "футуристы" к себе не прилагали, но, объявив "первым" русским футуристом покончившего собой 20 января 1914 И.В.Игнатьева, отвергли правомерность определения группы ПЖРФ как футуристической. Эта осторожность Центрифуги по отношению к термину "футуризм" симптоматична как на фоне появления ПЖРФ, так и в связи с дальнейшими высказываниями Пастернака по этому вопросу - от "Черного бокала" до "Охранной грамоты". Термин этот применительно к Центрифуге в целом, а не только к части ее участников /"эго-футуристы"/, был легализован только в связи со статьей В.Брюсова²⁰.

Из "Охранной грамоты" известно, что оскорбительные выпады по адресу ПЖРФ в полемических разделах "Руконога" повлекли за собой встречу представителей обоих лагерей. Встреча эта, по-видимому, ознаменовала собой личное знакомство Пастернака и Маяковского. До пос-

ледного времени ряд обстоятельств, сопутствовавших этой встрече, оставался неизвестным²¹. Дело в том, что в промежутке между образованием издательства и выходом альманаха из печати в составе Центрифуги произошли серьезные изменения. Н.Н.Асеев в апреле 1914 сблизился с Маяковским, а летом перешел в харьковское издательство "Лирень", вместе с Г.Н.Петниковым и Божидаром возглавив его. Инициативная группа Центрифуги состояла из трех человек, но под "Грамотой" в "Руконоге" стоят четыре подписи /включая Асеева/, причем эта четвертая подпись - Илья Зданевич - на фоне последующей деятельности Центрифуги выглядит случайной²². В письме от 22 ноября 1964 к В.Маркову И.М.Зданевич объяснил, что подпись была им поставлена "из дружбы"²³. По тогдашним документам обнаруживается, что согласие на постановку имени Зданевича /находившегося в Петербурге/ под "Грамотой" редакция "Руконога" получила через М.Ларионова и К.Зданевича²⁴. В тактическом смысле это имя, однако, не было случайным - Илья Зданевич был идеологом /и единственным поэтом/ "всечества"²⁵, боровшегося против футуризма "Гилей" и против термина "футуризм". Между тем, С.П.Бобров оказался перед необходимостью публичного разъяснения путей, приведших подпись И.М.Зданевича под декларацию Центрифуги.

Таким образом, из четырех имен под "Грамотой" двое отпадали, и "Центрифуга", не успев родиться, распалась на глазах. 2 мая 1914г. редакция ПЖРФ направила "Руконогу" следующее письмо:

"Редакция "Первого журнала русских футуристов".

Москва, Воздвиженка, Крестовоздвиженский, д.2, кв.10.

Ввиду того, что в выпущенной Вами книге "Руконог" содержится ряд оскорбительных для

нас намеков, мы, нижеподписавшиеся, требуем личного свидания по этому поводу.

Место для встречи /обязательно нейтральное/ и ее время предоставляются всецело Вам, но при условии, что эта встреча произойдет в ближайшие четыре дня²⁶. Выбор тех или иных членов Вашего издания предоставляется Вам, но мы требуем, чтобы явился для объяснения Борис Леонидович Пастернак и автор заметки о "Первом журнале русских футуристов"; если аноним не желает по вполне понятной причине раскрыться, он может быть заменен Сергеем Павловичем Бобровым как представителем "Центрифуги".

Адрес для извещения о месте и времени встречи: редакция журнала. В случае, если "Центрифуга" уклонится от выполнения наших требований и мы через три дня не получим извещения о свидании, - мы будем считать себя вправе разрешить возникшее недоразумение любым способом из числа тех, которые обычно применяются к трусам.

Константин Большаков.
Владимир Маяковский.
Вадим Шершеневич.

Москва, 2 мая 1914"²⁷.

На первый взгляд кажется, что настойчивое требование о присутствии Пастернака продиктовано публикацией в "Руконоге" "Вассермановой реакции" - статьи Пастернака, направленной против Шершеневича, но выделившей в качестве "истинного футуризма" /кроме В.Хлебникова/ Маяковского и Большакова /подобная иерархия оценок сблизает "Вассерманову реакцию" со статьей Боброва в "Развороченных черепах", 1913/. На самом же деле, В.Шершеневич и другие члены редакции ПЖРФ полагали, что Пастернака удастся оторвать от Центрифуги²⁸ и тем самым деятельности Центрифуги будет

положен конец. Вопрос о личной встрече с членами редакции ПЖРФ обсуждался Пастернаком и Бобровым, и именно Пастернак настоял на ней²⁹ /в то время как С.Бобров предлагал ограничиться письменным разъяснением³⁰/. Третьим участником встречи от Центрифуги был приглашен Борис Кушнер, с которым в начале 1914 г. сблизился Пастернак³¹. Вот как описал С.П. Бобров разговор Пастернака с Маяковским во время этой встречи:

"Вдруг я заметил, что нервно-насмешливое и злое лицо Маяка, полное свирепой надменности /мы сидели так: я против Шершеневича, Кушнер против Большакова, Боря против Маяка/, вдруг начинает проявлять какие-то странные признаки задумчивости и внимания ... промелькнуло даже что-то вроде надменного конфуза ... но это на миг ... а потом лицо Маяка разгладилось совсем. Он подперся рукой и стал внимательно и с интересом слушать Борю. Не очень помню, что они говорили, мне было не до этого - ибо Кушнер кипятился, а это доставляло неизмеримую радость [...] Шершеневичу - но я помню две три фразы Бори, которые он сказал мирным и довольно печальным голосом: "А об чем надо говорить? О поэзии? Извольте, я вполне согласен говорить о поэзии..." - и потом еще: "Ну, неужели же я Вам должен объяснять, что такое подлинность в искусстве? Не знаю, как Вы ответите мне, но мне кажется, что это для Вас, просто как для талантливого человека, вещь самая простая". И наконец: "Но есть же наконец границы, где кончается литературный спор и начинается просто крик и стукотня кулаками ... ведь не это же Вы называете искусством...". Лицо Бори выражало усталость и тревогу, а лицо Маяка понемногу смягчалось. [...] Ушли мы оттуда подавленные происшедшим, Боря еле-еле говорил со мной. Всю зиму эту он на меня дулся, приходил редко, говорил

мало. Приходил Кушнер, но у нас с ним с разговорами что-то не получалось. [...] Еще вспомнил фразу Маяка: "Ведь Вы философ? - У каждого поэта есть за душой что-то в этом роде, - отвечал Боря, - разве у Вас хватит духа с этим спорить?.."32.

С июня 1914 г. С.П. Бобров приступил к сбору материалов для следующего альманаха Центрифуги. Однако из-за кризиса, вызванного обстоятельствами издания "Руконога", из-за финансовых затруднений и начавшейся войны издательская деятельность Центрифуги практически замерла вплоть до второй половины 1915 г. Инициаторы создания Центрифуги разбрелись по разным печатным органам - Бобров приглашен в социал-демократический журнал "Современник", Пастернак и Асеев с осени 1914 принимают участие в кубо-футуристических изданиях - в подготовленной Маяковским литературной странице газеты "Новь" /20 ноября 1914/³³ и в альманахах "Весеннее контрагентство муз", "Взял" и /только Асеев / "Московские мастера". С осени 1914 Маяковский порывает с Шершеневичем. С другой стороны, с начала 1915 в футуристическом лагере усиливаются тенденции к расширению литературной платформы, приведшие, в частности, к выпуску совместно с символистами альманаха "Стрелец".³⁴

На работе С.П. Боброва над вторым альманахом, несомненно, сказались споры с Пастернаком вокруг первого выступления Центрифуги и по вопросу о будущих союзниках группы. В письме к Боброву от середины июля 1914 Пастернак так сформулировал свою оценку "Руконога": "Позволь же мне, воспользовавшись тем единодушием, с коим мы недавно радовались чистому лиризму Ивнева³⁵ и навсегда осудили прессованную под многоатмосферным давлением выразительность³⁶ - прямо сказать

тебе, что вызвало у меня это долго создававшееся охлаждение к Ц [ентри] ф [у] ге. Если как-то торопливо-злободневна и рыночна Гилея и П.Ж.Р.Ф. - то это умышленная порча воздуха, это та принципиальная вонь³⁷, которая, по их понятиям, составляет неподражаемую прелесть и секрет их сыроварни. Это никак не оплошность, это сознательное озорство. Необходимость и надобность этой приправы к футуризму и по сю пору для меня загадочна. Но ведь у всякого свой ум и толк. Однако если от этих благовоний не свободен и Руконог - это /в связи с твоими последними словами³⁸ о лирике, благородной и животворной по чистоте или простоте своего источника/ - недостаток: - и эта отрицательная величина - коэффициент случайный и неоправданный. В небе гнездились мы также совершенно напрасно³⁹, я этого не только не хотел, но всем существом своим этому противился; - что ж тут удивительного, что выпал я наконец из гнезда. Разнообразие шрифтов находил я иногда обоснованным только у покойного Игнатьева - оно ничем не мотивировано в Руконоге и изменяет той живости эпидермия, кот [орой] должна быть печать; - болезненность набора в том виде, как он был на обложке Р-К. - есть просто безжизненность кожи - какое-то дикое мясо. Затем, воевода Василиск⁴⁰ это, увы, за исключением "Карманщика"⁴¹, пожалуй, та же Хлебниковская оторопь. Вообще, если "Лирика" была смешна в положении священнодействующего редингота, Руконог был пока гадким утенком всего. Недостатки первого нашего выступления лишены всякого корня, никакого труда не требуется, чтобы избавиться от них, но я еще не знаю, признаешь ли ты предосудительность всех этих свойств - Руконога или - Центрифуги. - Ты высказал удивительную прозорливость и расторопность осенью, когда силою вещей стал вожаком нашей левой в Лирике.

Кроме того, литературные твои предсказания безупречны. Мне неудобно /это было бы как-то нецеломудренно/ говорить тебе о ясности и прозрачной структуре твоей лирики. - Все это вместе дает счастливое сочетание тех качеств, которые требуются в редакционно-администраторской работе. - Ты во всем этом незаменим. И меня немало изумляли твои уступки дурной моде последнего времени⁴² - ты мог бы и должен был бы дать нечто гораздо большее, ты владеешь такими данными, кот [орые] ставят тебя над модой и угрожают ей. Не сам ли ты сделал естественный тот вывод из Брюсовской статьи, кот [орый] напрашивается сам собой: что Ц-ф-га - действительно - центральный для Москвы /да и для Петербурга ведь/ - орган молодых. Я скажу: могла и должна была бы быть органом руководящим и задающим тон. Действительно, ты накануне этого, но пока и только, хотя так легко, мне кажется, достигнуть такого положения. Но почувствовав себя Цесаревичем в царстве поэзии, говори и тоном аристократии. Вместо этого, ты готовишь 8-ми страничный ругательный выпад!⁴³ Опять за старое! Я тебя не понимаю, кой бес толкает тебя при каждой счастливой конstellации так безжалостно разрушать свою же позицию. Я ведь знаю, как тебя воспринимают молодые в Петербурге⁴⁴. Неужели это уважение их и сочувствие, больше, художественная чуткость их по отношению к тебе к [а] к к поэту - неужели это не может служить тебе камертоном, указующим, какой лад должен воцариться в Центрифуге? Сергей, ты поддел и подкупил меня своею искренностью, прости мне ту бесцеремонность, с которой я берусь судить тебя. Но это вечное проклятие безденежья и необходимость все снова и снова отделяваться дешевизною и скороспелую случайностью внешней стороны издания! Как ты думаешь бороться с этим? Господи, мы могли бы

овладеть движением, если бы именной фрак футуризма или, шире, лирической современности хранился в нашем шкафу!"⁴⁵

Второй сборник Центрифуги, вышедший в начале апреля 1916, отражал два хронологических пласта: а/ во-первых, в него вошли материалы, полученные Бобровым еще летом и осенью 1914г. - старые соратники "Руконога" из "Петербургского Глашатая" /Широков, Олимпов, Ивнев/, статья Божидара о "Вертоградарях над лозами" Боброва⁴⁶, известная статья РТУХ'а /Б.Садовского/ "Белинский и Айхенвальд", демонстративно приветствуемая редакцией Центрифуги⁴⁷, стихотворение А.Л.Штиха /под псевдонимом Г.Ростовский/⁴⁸, отсюда же - неучастие Асеева, с середины 1916 "вернувшегося" в Центрифугу⁴⁹; б/ материалы, мобилизованные со второй половины 1915 г. - среди них - участники "Петы" Федор Платов /по-видимому, оказавший материальную поддержку Второму сборнику Центрифуги/⁵⁰ и Е.Шиллинг, а также Большаков, бывший оппонент Центрифуги во время майской встречи ее с ПЖРФ, и Хлебников. Расширение платформы в принципе было поддержано Б.Пастернаком, хотя реакция его на появление новых сотрудников была неоднородной - к Платову отнесся враждебно, Хлебникова же и Большакова приветствовал. Вообще, единственное, что Пастернак безоговорочно одобрил в альманахе, - это стихи Хлебникова и Большакова /добавляя, в письме к С.Боброву: "Примирение твое с Б., Х. и др. меня радует"/, а также стихи и позитивные критические статьи самого Боброва⁵¹.

Если в расширении состава участников центрифугистских изданий - за счет бывших противников Центрифуги - Пастернак видел залог освобождения от групповой идеологии, которой он сопротивлялся с весны 1914 г., - то противоположный смысл придавал этому процессу И.А.Аксенов⁵². Соединяя в себе широкий

круг творческих интересов - он был инженером, искусствоведом-теоретиком, переводчиком, поэтом, драматургом, - Аксенов стремился к организаторской деятельности. Карьеру на поприще художественной критики он начал в рядах "Бубнового Валета"⁵³ /в выставках которого участвовал и С.Бобров/. В 1914 он был привлечен в ПЖРФ, - но вплоть до смычки с Центрифугой - в январе 1916 - Аксенов не находил себе действительных союзников в литературной области. Знакомство и сближение с Бобровым произошло заочно /Аксенов служил в инженерном управлении штаба Третьей армии/ - на основании знакомства с центрифугистской поэтической продукцией. Он оказал финансовую поддержку издательству и перевел три свои уже печатавшиеся книги /Елизаветинцы, Пикассо и окрестности, Неуважительные основания/ под марку "Центрифуги". До известной степени он компенсировал в 1916-17 гг. потерю Центрифугой Асеева и занял его место в "триумвирате". Задачу объединения в "Центрифугу" Аксенов видел в борьбе на два фронта - против акмеизма и группы Д.Бурлюка, - и обеспечения, таким образом, Центрифуге того доминирующего положения внутри русского художественного авангарда, достижение которого казалось Б.Пастернаку таким близким в июле 1914 г. /см. цит. выше письмо/. 25 марта 1916 Аксенов пишет С.Боброву: "Вы мне расскажите о Ц [ентрифуге] ге - много ли Вас и однородна ли группа? Если имеется надежда на стойкость соединения, можно будет, когда война кончится, попытаться организовать двухнедельник в один-два листа достаточно агрессивный, чтобы заставить себя читать и отбить вкус читателя от Мандельштама с одной стороны и Бурлюка с другой /знак равенства между произведениями этих авторов, по-моему, уместается без всякого насилия над значением

предложенных формул/"⁵⁴. Среди лидеров группы Аксенов занял крайне левый фланг, Бобров - в центре, Пастернак к концу 1916 г. оказался справа.

В свете "групповых" проектов И.А. Аксенова следует рассматривать и позицию его по отношению ко Второму сборнику Центрифуги⁵⁵. "Позитивные" статьи /Пастернака, Боброва/ Аксенов хвалит, полемику - критикует за неоперативность: "Полемика интересна, но... тут дело в существе вещи - она направлена на явления весны 1915 года". Из всего альманаха он выделяет Боброва и Пастернака⁵⁶, одобряет Шиллинга /"в нем что-то голландское"/, о Большакове и Хлебникове поначалу отзывается настороженно, попрекая Хлебникова за то, что "ему Вяч. Ив [анов] посвящал стихи и Городецкий - фельетоны"⁵⁷. Стихи Ивнева в альманахе Аксенов оценил высоко, но отметил компромиссный характер "Золота смерти"⁵⁸. В "Поверх барьеров" Пастернака Аксенов усмотрел опасность ретроградства и противопоставил этому сборнику "Черный бокал" и стихи из Второго сборника Центрифуги, Пастернаком осужденные⁵⁹ и после этого альманаха им не перепечатававшиеся. Вот что писал И.А.Аксенов о полученной им в феврале 1917 книге Пастернака: "Мне жаль, что в сборник не вошла "Тоска бешеная, бешеная" и вещи Петы⁶⁰-Руконога, особенно про то, как "кормит солнце чахлую мартышку бубенца облетной шелухой"⁶¹. Почему бы это так? Жаль. Жаль вообще присутствия чесоточного клеща Анненского⁶² и прочной сифилитической заразы Гейне, достигающей на стр.44⁶³ явно изможденных форм⁶⁴. [...] И Вы знаете что? Ведь Асеев-то крепче будет, хотя он еще зелен, а Пастернак сейчас поспел. Нет, ему еще надо много работы, ох много, и ямб у него ... однообразненький. Все-таки, не изменяя его им самим /в возможности/, надо признать,

что это сборник лучший за год, посмотрим "Лиру Лир"⁶⁵ - я буду рад, если она мне больше понравится, чем Пастернак⁶⁶.

Оценка "Поверх барьеров" у самого Пастернака совпадала с аксеновской интерпретацией книги как шага назад в смысле новизны поэтической техники. В середине сентября 1916 г., в период компоновки сборника, он писал Боброву /письмо получено 19 сентября/: "Вчера был у Вермеля, сдал ему весь подвижной состав. Что до заглавия - колеблюсь. Колеблюсь от того, что самостоятельной ценности в отдельном стихотворении не могу сейчас видеть. Старое понятие техничности в книжке тоже не соблюдено, и если подчеркнуть заглавием этот момент, произойдет легко предвосхитимое недоразумение.

Новая техничность, поскольку она у других на практике осуществляется, а у меня в теории существовала - Черн [ый] бокал - тоже с очевидностью целым рядом вещей нарушена в сторону старейших даже, чем наши, - привычек⁶⁷. В книжке с десятков вещей невиннейшего свойства à la Жадовская, чтобы не сказать хуже. Войдут в хрестоматию"⁶⁸.

Финансовая сторона деятельности Центрифуги была обеспечена с июня 1916 по февраль 1917 альянсом С.Боброва с Самуилом Вермелем⁶⁹. Благодаря этому быстро продвинулось вперед издание целого ряда центрифугистских книг: в сентябре вышло "Золото смерти" Р.Ивнева, в ноябре "Оксана" Асеева, в конце декабря /или самом начале января 1917/ - "Поверх барьеров" Пастернака⁷⁰, "Алмазные Леса" С.Боброва - в январе 1917, его же "Лиры Лир" - в марте-апреле 1917. Инициатива С.Вермеля была подготовлена участием центрифугистов в его альманахах "Весеннее контрагентство муз" /Большаков, Пастернак, Асеев/ и "Московские Мастера" /Ивнев, Асе-

ев, Большаков/⁷¹ и свидетельствовала об укрепившихся позициях Центрифуги в футуристической среде. Вот как оценивал ситуацию И.А.Аксенов: "Я очень рад истории с Вермелем - признаться, я не ожидал такого оборота, но при давлении со стороны Лентулова, который предпочитает иметь нас в числе друзей, допускал. Приятно, что Вермель понял выгоду блока футуристического, а понял он это благодаря провалу своих Мастеров⁷² - раз и благодаря воспарению Ц.ф.ги - два. Что нам делать? Можем мы существовать без Вермеля? С грехом пополам можем, а через некоторое время и совсем хорошо будет: вывод - "во что бы то ни стало" для нас не существует: мы можем ставить условия. Выгодно ли для нас предложение Вермеля? Да, если мы будем иметь полную свободу действий. Идеал был бы: оставить Вермелю все хозяйственные заботы и платежи, а всю работу над текстом и картинками взять себе; да он на это не согласится, поэтому нам важно оставить за собой преобладание и оттеснить его в наиболее темную щель". Будущий совместный сборник - /невыходившие/ "Московские Мастера" II - Аксенов предлагает разделить на три части: литературную, которой безраздельно руководит С.Бобров, отдел изобразительного искусства - передаваемый в ведение Аксенова и, наконец, "театр, музыка, цирк, бега, пожары, наводнения, убийства и прочие общественные развлечения и теории о них - это Вермель"⁷³. К осени противоречия между Центрифугой и Вермелем обострились, и в середине февраля дело кончается полным разрывом.

Главные нереализованные проекты Центрифуги конца 1916-нач. 1917 - это организация художественного салона и третий альманах. Аксенов предполагал устройство выставок Экстер, Архипенко, Леже, Шагала, Л.Поповой, Делонэ, Бранкуси; к сборнику и издательству он намеревал-

ся привлечь К.Малевича, В.Фаворского, А.Лентулова. Программа неvyšедшего Третьего сборника Центрифуги свидетельствует о том, что в группе определено выкристаллизовалось движение в сторону кубо-футуристов; вместе с тем, это должно было быть наиболее однородное по литературной ориентации /без случайных попутчиков/ выступление Центрифуги. Так, из бывшего "Петербургского Глашатая" в программе фигурирует лишь Василиск Гнедов, всегда наиболее близкий к кубо-футуристам. В разделе "Стихи и проза" названы он, Пастернак /отрывки из "Поэмы о ближнем", посланные им в альманах, были впервые опубликованы в 1965 году - в "Библиотеке Поэта" и в "Воздушных Путиях"/, Хлебников⁷⁴, Большаков, Маяковский⁷⁵, Аксенов, Асеев, Бобров.

Пастернак приветствовал эти консолидационные тенденции. В сентябре 1916 он писал Боброву: "Свист Центрифуги действительно оглушитель. Более всего меня радует, что ЦФГ уже и сейчас издательство серьезное, солидное, перворазрядное и передовое, и обещает преуспеть в этих отношениях еще и больше. Радует меня также и то, что мы опять вместе все"⁷⁶. Реакцию Пастернака на сдвиги в позиции Центрифуги можно детальной проследить по его критическим выступлениям, предназначенным в сборник. Несмотря на постоянные ссылки на занятость и отсутствие условий для литературной работы, выход "Оксаны" Асеева в Центрифуге заставил его согласиться на рецензирование ее в третьем сборнике - таким образом Пастернак решил поддержать возвращение Асеева⁷⁷. Со второй критической статьей Пастернака для третьей "Центрифуги" - рецензией на "Простое как мычание" В.Маяковского⁷⁸ - дело обстояло сложнее. Написана она была по заказу Боброва, при присылке книги настаивавшего, чтобы в рецензии были огово-

рены стилистические изъяны, уклоны в сторону "извозчичьего" языка. Ясно, что этот тактический ход С.П.Боброва был отчасти продиктован тем обстоятельством, что в 1916 г., после выхода альм. "Взял", бывший грозный соперник из ПЖРФ практически не был связан с футуристическими изданиями - Маяковский сотрудничал в "Новом Сатириконе"⁷⁹ и издательстве А.Н.Тихонова - М.Горького "Парус". С другой стороны, обращение именно к Пастернаку с подобным заданием должно было, в глазах С.П.Боброва, способствовать установлению лидирующего положения "Центрифуги" в авангардистских кругах. От этого задания Боброва Пастернак отказался. "Я органически неспособен искать у Маяковского стиля", - отвечал он Боброву /26 XI 1916/. - "Это было бы возможно, если бы у Маяковского то, что ты называешь уклоном в сторону извозчичьего language'a, не было явно намеренным исканьем и нахождением собственного стиля. Но не в этом дело. Это соображение к тому же я высказываю для того, чтобы ослабить следующее. На мой взгляд Маяковский единственный среди всех нас, пишущих, - поэт, если относиться с некоторой обязывающей взыскательностью к этому слову. А раз это так, то ни о какой чистке его фразеологии говорить я не возьмусь; и браться за это не стану по той единственной причине, что это претило бы моей душе и расходилось бы с тем чувством восхищения перед М. - которое, как тебе неизвестно, - неискоренимая и основательная моя слабость. Меня только удивляет, как это ты додумался до того, чтобы искать у Маяковского того, что при некоторой слепой рачительности может быть найдено у меня, у кого хочешь наконец, но не у него, потому что в этом-то ведь он величав --- и истинен, что литературные и словесно-критические мерилы к нему абсолютно неприменимы"⁸⁰.

Однако, несмотря на "панегирическую" установку статьи о "Простом как мычание", провозглашенную и в этом письме Пастернака к Боброву, и в самой статье, — она характеризуется известной амбивалентностью, соответствующей, во-первых, уже тогдашней двойственности отношения Пастернака к Маяковскому, а во-вторых, специфичности места, которое отводил себе внутри Центрифуги Пастернак. Двойственный характер оценки Маяковского обнаруживается уже в самом "естественно-историческом" /как называл его Пастернак/ подходе к творчеству Маяковского, в представлении его эволюции как перехода от "художника"⁸¹ к "поэту" и как "превращения" "артиста"⁸² в поэта. Несомненно амбивалентен — на фоне "Вассермановой реакции" и "Нескольких положений" — тезис о неизбежности "специализации". Двойственный характер данной Пастернаком оценки эволюции Маяковского засвидетельствован в письме к Боброву, сопровождавшем присылку рукописи статьи: "Я знаю, как неприятен будет тебе "естественно-исторический" привкус статьи, но этот привкус неизбежен. В самом деле, рассуди сам. Первые его вещи ярче последних. Род их яркости близок мне и тебе, м [ожет] б [ыть], памятен; до знакомства с Николаем и с тобой я писал именно так⁸³. Я этой яркости достоинством превосходным не считаю; — иначе какого дьявола я стал бы подавлять в себе этот сумбур. Но не в этом, конечно, дело. А дело в том, что отметить я у Маяковского упадок образности, ничего к этому замечанию не прибавив, — я бы явно покривил душой. Вышло бы, что эти первые его вещи годятся в прототипы форм желательных для развития поэзии; тогда как это образцы явно нежелательных форм, несмотря на всю их живую полновесность.[...] Ты самобразишь, как несправедливо было бы по отношению к ним голословное предпочтение последних его

вещей в ущерб первым"⁸⁴. Интересно, что в таком виде и с такими оговорками статья Б. Пастернака удовлетворила и обрадовала Боброва, хотя позиции, с которых Пастернак формулировал свое отношение к Маяковскому, были противоположны тактическим целям С. П. Боброва и И. А. Аксенова.

Рекламное извещение о подготовке к печати Третьего сборника Центрифуги⁸⁵ позволяет приблизительно восстановить содержание критического раздела его. Здесь были объявлены: статья Боброва "Казначей последней из планет" - очевидно, рецензия на "Поверх барьеров" Пастернака /в печати не появилась/; его же статья "Установление влияний" - напечатана под названием "Заимствования и влияния" в "Печати и революции", 1922, кн. 8; статья И. Аксенова /под псевдонимом Лия Эпштейн/ - резко отрицательный отзыв о книге переводов И. Эренбурга из Вийона⁸⁶; И. Аксенов прислал в октябре 1916 в альманах памфлет против "Борозд и Меж" Вяч. Иванова; параллельно этому Бобров пытался добиться аналогичной "антисимволистской" акции и от Пастернака, заказывая ему рецензию на антропософскую новинку А. Белого⁸⁷ - но безуспешно, и был вынужден обратиться с той же просьбой к только что примкнувшему к "Центрифуге" К. Г. Локсу⁸⁸. В Третий сборник Центрифуги предназначались также статьи Аксенова об "экспериментальной метрике на Западе" и Боброва - "Новые опыты по экспериментальной эстетике"; обе эти статьи представляют собой реакцию на выход "Сборников по теории поэтического языка". В это время были установлены контакты между Бобровым и группой О. Брика⁸⁹, один из членов которой - Б. А. Кушнер - сотрудничал и в Центрифуге, в Третий сборник он думал дать обзор русской футуристической поэзии. В дальнейшем Б. А. Кушнер, С. П. Бобров, Б. Л. Пас-

тернак,¹ Н.Н.Асеев и Е.М.Шиллинг участвовали в работе Московского Лингвистического кружка⁹⁰, заседания которого проходили у Маяковского и Бриков. К статьям Аксенова и Боброва в III Центрифуге примыкала работа Асеева "Арзрум" /о стиховой фонетике/, впоследствии вошедшая в его "Дневник поэта"⁹¹. Кроме Третьего альманаха, в 1917 г. велась подготовка к изданию сборника "Стиховед" и двухмесячника Центрифуги.

Если война 1914 г. сковала деятельность Центрифуги в момент разброда в ее рядах, мартовские события 1917, повлекшие за собой типографский кризис, парализовали ее в момент наибольшего подъема и сплочения с передовыми литературными кругами. В 1918 С.П.Бобров, И.А.Аксенов, К.А.Большаков, Рюрик Ивнев⁹² и Б.Л.Пастернак подают А.В.Луначарскому докладную записку с ходатайством об официальной поддержке издательства "Центрифуга"⁹³. Летом 1918 г. Маяковским и Бриком основывается издательство "Искусство молодых"⁹⁴; в программе его, датированной началом 1919, фигурирует, в частности, приобретенная издательством новая книга Пастернака "Сестра моя жизнь". Центрифугисты печатаются в газетах и журналах "Знамя Труда" /и "Временник Знамени Труда"/⁹⁵, "Рабочий Мир", "Вестник Воронежского округа путей сообщения", "Московский понедельник"⁹⁶, "Маковец" и "Красная новь"⁹⁷. Несмотря на неудачу попыток возобновить деятельность издательства в 1917-1921 гг.,⁹⁸ о существовании Центрифуги можно говорить вплоть до 1922 г., когда в печати было сообщено о возобновлении деятельности издательства⁹⁹ и под маркой Центрифуги вышел первый роман Боброва "Восстание мизантропов"¹⁰⁰. До 1922 г. Пастернак фигурирует в читательском сознании вместе с Бобровым и Аксеновым как центрифугист¹⁰¹. Однако по мере того, как укреплялась "футурист-

тическая" репутация Центрифуги, вырабатывалась "антифутуристическая" платформа Пастернака. Выход "Сестры моей жизни", "Детства Люверс" и в особенности "Нескольких положений", истолкованных как антифутуристическая декларация, кладет конец отождествлению Пастернака с Центрифугой, а вместе с тем обозначает фактический конец Центрифуги.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. V.Markov. *Russian Futurism: A History*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, pp. 228-275.
2. Ср. отмеченный В.Марковым факт, что "Центрифуга" явилась наиболее долговечной из футуристических групп (там же, стр. 229).
3. Архив этот в настоящее время поступил в ЦГАЛИ (фонд 2554). За возможность ознакомиться с ним и за многочисленные консультации и поддержку приносим благодарность М.П.Богословской-Бобровой.
4. Доклад "Семь лет "Центрифуги", прочитанный И.А.Аксеновым в московском Доме Печати осенью 1921 г. (см. хронику в журнале "Печать и революция", 1921, кн.3, стр.307), остался неопубликованным.
5. "Охранная грамота", гл.ІІІ.
6. Борис Пастернак. *Проза 1915-1958. Повести, рассказы, автобиографические произведения*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961, p.39. По нашему предположению, здесь подразумевается Б.А.Кушнер.
7. Ср. там же, стр.269 и 39; ср. примечание Е.Б.Пастернака к публикации "Людей и положений" в "Новом мире", 1967, №1, стр. 228.
8. См.: Л.Флейшман. *Первый год "Центрифуги". "Центрифуга и Маяковский. - Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика*. Тарту, 1972 (Тартуский гос. университет), стр. 71-76.
9. К.Г.Локс. *Повесть об одном десятилетии. 1907-1917. - РО ГБЛ*.
10. Традиционная в пастернаковедении датировка возникновения "Сердарды" и вступ-

ления в нее Б.Л.Пастернака - 1907 г. - восходящая (по-видимому, неправоммерно) к фразе Пастернака из автобиографии 1956 г.: "Приблизительно с 1907 года стали расти как грибы издательства, часто давали концерты новой музыки, одна за другою открывались выставки картин ..." и т.д. (Борис Пастернак. *Проза. 1915-1958*, стр.22) - явно ошибочна. "Сердарда", студенческий кружок, вряд ли могла возникнуть ранее 1909 г.

11. В частности, в силу того обстоятельства, что наиболее урожайный из "правого" крыла "Лирики" - С.Н.Дурылин (именно его поддержке Пастернак был обязан переходом к регулярным занятиям стихотворством) - печатался вне ее.
12. ЦГАЛИ, ф.2554, 1, 94. Материалы "Центрифуги". Ср. извещение о ликвидации "Лирики" в альм. *"Руконог"*, М., "Центрифуга", 1914, стр.40.
13. См.: Игорь Северянин. *Письмо в редакцию. - "Биржевые ведомости"*, веч.вып. (Спб.), 1912, 21 ноября; ср. *"Гиперборей"*, II, ноябрь 1912 (Спб.), стр.29. Ср.: Н.Харджиев. *Турне кубо-футуристов 1913-1914 гг. Материал к литературной биографии Маяковского. - в сб. Маяковский. Материалы и исследования. Под ред. В.О.Перцова и М.И.Серебрянского. М., ГИХЛ, 1940, стр. 407-408; раздел об эго-футуризме в книге В.Маркова (русск. вариант - Владимир Марков. *К истории русского эго-футуризма. - Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966, SS. 499-512*). Об альянсе Маяковского с Северяниным см.: К.Г.Петросов. *Молодой Маяковский в литературной борьбе. (Из истории взаимоотношений и творческой полемики с Игорем Северяниным)*.*

- *Русская литература XX века. (Дооктябрьский период)*. Калуга, 1968, стр. 22-46.
14. Ср.: Вадим Шершеневич. *Из воспоминаний о Маяковском*. Публикация Н.В.Реформатской. - "День поэзии", М., 1968, стр.162 (здесь же, в комментарии Н.В.Реформатской, приводится версия В.Сидорова (Баяна) о мотивах разрыва Северянина с Маяковским) и Б.Лавренев. 1913-й, 1918-й. - "Новый мир", 1963, №7, стр. 230. См. также: Бенедикт Лившиц. *Полутораглазый стрелец*. Издательство писателей в Ленинграде, 1933, стр. 191-197, 200. Общую характеристику ПЖРФ см.: V.Markov, op. cit., pp. 173-178.
 15. Б.Лившиц, стр. 154-155.
 16. Ср.: В.Каменский. *Путь энтузиаста. Автобиографическая книга*. 1931. Изд. 2-е, Пермское книжное издательство, 1968, стр. 158-159.
 17. РО ГБЛ., ф.339, II, 8.
 18. *Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen*. Hrsg. von V.Markov, München, 1967.
 19. В.Фриче. *Война мышей и лягушек. (Письмо из Москвы)*. - "День" (Пб.), 1914, №124 (566), 9 мая.
 20. Валерий Брюсов. *Год русской поэзии. (Апрель 1913 г. - апрель 1914 г.) Порубежники*. - "Русская мысль", 1914, №6 (июнь), III пагинация, стр. 14-18.
 21. Сведений о ней в книге В.Катаняна "*Маяковский. Литературная хроника*" (Изд. 3 - 1956, изд. 4 - 1961) поэтому не содержится.
 22. О И.М.Зданевиче этого периода см. воспоминания С.Спасского "*Маяковский и его спутники*", Л., "Советский писатель", 1940, стр.15-21. См. также: *Le bulletin du bibliophile*, No. II, 1974.

23. V.Markov. *Russian Futurism*, p.406.
24. Ср. в неопубл. письме Б.Пастернака к С.Боброву от 3 июня 1914: "Написал Николаю [Н.Н.Асееву], теперь ответа надо ждать. Думаю, что вышло все это не по его вине, а так, как водится. Ларионов вместо *Futurum exactum* поставил обещание свое в настоящем времени à la "мы завтра выступаем из Кракова", или просто забыл Зданевича предупредить, и в надежде на то, что исправит эту свою оплошность при первой возможности, совершил антиципацию факта". (ЦГАЛИ, ф.2554, I, 55).
25. Б.Лившиц, стр. 192; С.Спасский, *цит.соч.* (здесь же, на стр.15, приведен негативный отзыв Зданевича о первом сборнике Б.Пастернака).
26. Ср. дату встречи, указанную Б.Пастернаком ("жаркий конец мая") - *Проза 1915 - 1958*, стр. 269.
27. ЦГАЛИ, 2554, I, 93. Следует иметь в виду, что весной 1914 была начата работа над вторым (невышедшим) томом ПЖРФ (см. комментарий Н.Харджиева и Т.Грица к письму В.Хлебникова к В.Каменскому - *Велемир Хлебников. Неизданные произведения*. М., ГИХЛ, 1940, стр.477). К этому времени стало известно о выходе И.Северянина из числа участников ПЖРФ.
28. Ср.: "Асеев и Пастернак были готовы работать с нами" - В.Каменский. *Жизнь с Маяковским*. М., ГИХЛ, 1940, стр. 111. Ср. интерпретацию первых сборников Асеева и Пастернака как родственной литературной платформе ПЖРФ в автобиографии В.Каменского "*Путь энтузиаста*", Пермь, 1963, стр. 167.
29. См. более позднее письмо Б.Пастернака к С.Боброву от середины июля 1914 (получено С.Бобровым 16 июля. - ЦГАЛИ, 2554, I, 55,

- лл. 13-14).
30. Набросок его - ЦГАЛИ, 2554, I, 93.
 31. Рецензию С.П.Боброва на его поэму "Тавро вздохов" (М., 1915) см. в альманахе "Пета", М., 1916, стр.41; отзыв о "Семафорах" Б.Кушнера (М., 1914) - Сергей Бобров. *Русская поэзия в 1914 году*. - "Современник", 1915, №1, январь, стр. 226.
 32. Дневниковая запись С.П.Боброва, сделанная в 1967 г. в связи с публикацией "Людей и положений" Б.Пастернака (архив М.П.Богословской-Бобровой). См.: Л.Флейшман. *"Центрифуга и Маяковский*. - *Материалы XXVII...*, стр.73-75. По-видимому, к этой же встрече на Арбате относятся слова Б.Кушнера из письма к С.Боброву от 1 июля 1914 из Витебской губ. (ЦГАЛИ, 2554, I, 40): "Хотя Маяковский и похвалялся, что "они" (футуристы сиречь) покорили всю провинцию, однако здесь о новых течениях в поэзии и искусстве знают мало".
 33. См. о ней: Н.Харджиев. *Из материалов о Маяковском. I. Дополнения к Полному собранию произведений*. - "День поэзии", М., 1968, стр. 156-157.
 34. Е.Малкина. *Владимир Маяковский в литературной борьбе дореволюционных лет*. - "Литературный критик", 1940, №3-4, стр.113 и далее.
 35. Упоминание Р.Ивнева у Пастернака обусловлено групповым "универсализмом" Ивнева, позволившим ему, в частности, соединить активное участие в центрифугистских изданиях с сотрудничеством в ПЖРФ. Ср. посвящение Р.Ивневу первоначального варианта "Нескольких положений" (декабрь 1918), впервые публично прокламировавших отчетливо антигрупповую позицию. См.: Л.Флейшман. *Неизвестный авто-*

граф Б.Пастернака. - Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971 (Тартуский гос. университет), стр.34. Об Ивнев см.: Всеволод Пастухов. Страна воспоминаний. - "Опыты", V, Нью-Йорк, 1955; Gordon McVay. Black and Gold: The Poetry of Ryurik Ivnev. - Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol.IV, 1971. pp. 83-104.

36. По-видимому, подразумевается "Вассерманова реакция" Пастернака, подвергшая критике принципы метафорического языка Шершеневича.
37. Реминисценция из хроникальной заметки о ПЖРФ в "Руконоге" (стр.40), вызвавшей особенное возмущение редакции ПЖРФ.
38. Из письма к Б.Пастернаку.
39. Из стихотворения С.Боброва "Турболэан":
И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.
("Руконог", стр.28).
По свидетельству К.Локса, над строками этими "много смеялись". - К.Г.Локс. Повесть об одном десятилетии. 1907-1917. РО ГВЛ.
40. Василиск Гнедов, бойкотировавший Второй сборник "Центрифуги" (но вошедший в Третий).
41. Стих. "Бросьте мне лапу..." ("Руконог", стр. 9).
42. Имеются в виду полемические выступления С.П.Боброва в "Руконоге".
43. Предназначался для II сборника "Центрифуги" (?). В печати не появлялся.
44. "Руконог" произвел большое впечатление, о нем говорят в "соответствующих кругах", - утверждал Р.Ивнев (письмо к Боброву, середина июня 1914 г., ЦГАЛИ, 2554, I, 33).

45. ЦГАЛИ, 2554, I, 55, лл. 16-18, 13.
46. Вопреки предположению В.Маркова (*Russ. Fut.*, 261), статья действительно написана Божидаром.
47. В поддержку статьи Б.Садовского С.Бобров поместил здесь же фельетон "*Травля Айхенвальда*" (ср. отзыв в письме стойкого союзника "Центрифуги" Е.Г.Лундберга к Боброву от 21.XII.1916: "Поглаживание Айхенвальда лицемерно" - ЦГАЛИ, 2554, I, 45). На сотрудничество Б.Садовского как литературного критика с "Центрифугой" и С.Бобров, и Б.А.Садовской возлагали большие надежды. Б.Садовской был одним из постоянных участников "Сердарды" - об этом рассказывает в цитированных выше мемуарах К.Г.Локс. См, также: *Б.Л.Пастернак - критик "формального метода"*. Публикация Г.Г.Суперфина. "*Труды по знаковым системам*". V (Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 284), Тарту, 1971, стр.528, 530. Два стихотворения Б.Садовского, написанные в ноябре 1911, были с посвящениями членам "Сердарды" С.Раевскому (С.Н.Дурылину) и Ю.П.Анисимову напечатаны в сборнике Б.Садовского "*Пятьдесят лебедей. 1909-1911*", Спб., 1913, стр.87-90. При перепечатке этих стихов в книге Садовского "*Полдень. Собрание стихов. 1905-1914*", Пг., "Лукоморье", 1915, стр. 92-93 (стих. "Земляника" и "Моя душа") оба посвящения сняты, что явно связано с ориентацией Б.Садовского на "Центрифугу". Зимой 1915 Б.А.Садовской готовил издание собственного журнала, с привлечением центрифугистов. "...Ваша "Центрифуга" и моя "Озимь" [Сборник статей. Рецензию С.Боброва на "Озимь" см. в "Пете", 1916, стр. 37] - явления одного порядка: и мои и Ваши статьи ни один из

существующих журналов не напечатал бы ни за какие коврижки, а между тем я нахожу возможным сотрудничать у Вас, и Вы можете быть уверены, что будь у меня журнал, я бы предоставил Вам в нем одну из первых скрипок", - писал Садовской Боброву после провала затеи журнала (Письмо от 21 марта 1915, ЦГАЛИ, 2554, I, 60). Ср. критическое выступление Б. Садовского против "Зеленой улицы" В. Шершеневича в "Журнале журналов", 1916, №10, февраль, стр. 11,

48. Вошло в сборник: Александр Штих. *Стихи*. М., 1916. Письма Пастернака к А.Л.Штиху см.: "Вопросы литературы", 1972, №9 (публикация Е.В.Пастернак). См. также: Е.В.Пастернак. *Работа Бориса Пастернака над циклом "Начальная пора"*. - "Русское и зарубежное языкознание", вып. 4, Алма-Ата, 1970, стр. 127-128.
49. Эта первая стадия работы над II сборником регистрируется в объявлении о его выходе, напечатанном в альм. "Очарованный странник. Альманах весенний", №7, Спб., 1915, 3-я стр. обложки.
50. О Ф.Ф.Платове см. статью Д.Сарабьянова в каталоге: "Федор Федорович Платов. 1895-1967. Вывставка работ художника Ф.Ф.Платова". М., "Сов. художник", 1969, стр. III-VII (в частности, сообщается о консультациях, полученных Ф.Ф.Платовым у Л.О.Пастернака).
51. ЦГАЛИ, 2554, I, 55, лл. 21-32; "Вопросы литературы", 1972, №9, стр. 148-151. Между прочим, в марте 1917 г. Пастернак числится среди хлебниковских Председателей Земного Шара (кроме него от "Центрифуги" - Асеев). См. "Временник-2", М., 1917 (ЦГАЛИ, ф.527 /В.Хлебников/, I, №3).
52. См. о нем: V.Markov, *Russ. Fut.*, pp.270-

- 275; "Slavische Rundschau", 7(135), S.425 (некролог); С.Г.Аксенова (Мар). *Биография Ивана Александровича Аксенова.* - в кн.: И.А.Аксенов. *Шекспир. Статьи.* ч. I. М., ГИХЛ, 1937, стр.3-5. О Сусанне Мар и Аксенове в 30-е гг. см.: Надежда Мандельштам. *Вторая книга.* Paris, YMCA-PRESS, 1972, стр.163-164. Ср. письмо С.Буданцева к А.Кусикову 17 июня 1925 г. - Georges Nivat. *Trois correspondants d'Aleksandr Kusikov.* "Cahiers du monde russe et soviétique", vol. XV, 1974, No.1-2, p.207.
53. И.Аксенов. *К вопросу о современном состоянии русской живописи.* - в кн.: *Сборник статей по искусству.* Издание Общества художников "Бубновый Валет". М., [1913] стр.3-36. Ср. программу второго диспута Общества "Бубновый Валет" о современном искусстве в Большой аудитории Политехнического музея 24 февраля 1913 с тезисами докладов Аксенова (прочитан В.В.Савинковым) и Д.Бурлюка (Гос.Третьяковская галерея, Рукоп.отдел XXV/2, Письма Д.Д.Бурлюка к М.В.Матюшину, лл.12-13). На этом диспуте выступил против "Бубнового Валета" В.В.Маяковский (см. "Литературную хронику" В.Катаняна), это была первая "конфронтация" Аксенова и Маяковского.
54. ЦГАЛИ, 2554, I, 5.
55. Там же. Письмо к Боброву от 14 апреля 1916.
56. "А Вы знаете, чьи стихи в моих симпатиях идут непосредственно за Вашими? - "Полярная Швея" - я не ожидал от П[астернака] такой сильной вещи (если бы только в 3 ["Тоска бешеная, бешеная..."] , средняя часть была бы быст-

рей... Но надо поговорить, а писать долго)". - Письмо от 28 апреля.

57. Характеристика исторического значения Хлебникова дана в работе И.Аксенова "*К ликвидации футуризма*" - "*Печать и революция*", 1921, кн. 3, стр. 86-87. Вариант ее изложен в статье О.Мандельштама "*Литературная Москва*" ("*Россия*", 1922, №2, стр.23-24): "И.А.Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков..." (Осип Мандельштам. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Том II. Проза. Н.-Й., 1971, стр.327). Ср. новейшую интерпретацию места Хлебникова в пространственно-временных представлениях XX века: Вяч.Вс.Иванов. *Категория времени в искусстве и культуре XX века*. - в кн.: "*Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*", Л., "Наука", 1974, стр. 45-49.
58. "Те вещи, что были в Ц[ентрифуге] 2, мне больше нравятся. Я устал от пятистопного ямба, и, по-моему, он у Ивнева не блещет разнообразием. Вообще же этот поэт отличается общепризнанной искренностью, что, по-моему, - чистый воздух. Он (Ивнев) одной ногой у Гумилева-Лозино-Дубинского [каламбур, обыгрывающий имена А.Лозино-Лозинского и М.Лозинского], Ахматовой и проч. вермишели (Акмэ) компании, а другая выписывает кренделя по воздуху и порой попадает и в наш огород. Истерию люблю только в женщинах от 29 до 32 лет, а раньше - глупа, позже - нелепа..." (письмо от 29 сентября 1916).
59. Цитированное письмо Пастернака к Боброву

- от 2 мая 1916. См. "Вопросы литературы", 1972, №9, стр. 150-151.
60. Пастернак в "Пете" не участвовал.
61. "Цыгане" (1914). У Аксенова цитируется с ошибкой: вместо "чахлой" - следует: "Хворую".
62. Пастернака познакомил со стихами Анненского К.Г.Локс. О месте Анненского в русской поэтической культуре XX века см. главу "Вещный мир" в книге Л.Я.Гинзбург "О лирике" (М.-Л., 1964¹; 1973²).
63. Третье стихотворение из цикла "Скрипка Паганини"; на стр. 44 "Поверх барьеров" - концовка, начиная со слов "Я люблю, как дышу. И я знаю...". (Возможно, весь цикл подсказан "Паганини" С.Коненкова).
64. Далее Аксенов утверждает, что "Марбург" весь может быть безболезненно пристроен в одну из глав "Германии".
65. "Лири Лир" Боброва вышла весной 1917.
66. Письмо к Боброву от 18 февраля 1917.
67. В "Поверх барьеров" Пастернак демонстративно ввел два стихотворения из альм. "Лирика", 1913 - "Февраль. Достать чернил и плакать" и "Как бронзовой золой жаровень". В сущности, выражением тех же тенденций у Пастернака служит привлечение им осенью 1916 в "Центрифугу" старого члена "Лирики" К.Г.Локса.
68. ЦГАЛИ, 2554, I, 55, лл. 48-49.
69. См. о нем и его альманахах: V.Markov, *Russian Futurism*, pp. 285-292; Сергей Спасский. *Хлебников*. - "Литературный современник", 1935, №12, стр. 191. Он же, *Маяковский и его спутники*, стр. 61-64, 47; ср.: Дм.Петровский. *Воспоминания о Велемире Хлебникове*. - "Леф", 1923, №1, стр. 148. О работе С.Вермеля вместе с Г.Якуловым в кафе "Питтореск", открывшемся в январе 1918, см.: В.Комарденков. *Дни минувшие*. Из

- воспоминаний художника. М., "Сов.художник", 1972, стр.45. См. также мемуары С.Вермеля о Мейерхольде в "Воздушных Путиях", альм. IV, Н.-Й., 1965. Ср. рецензию В.Сержанта (С.П.Боброва) на "Весеннее контр-агентство муз" - в "Пете", стр. 41-42 и уничтожающий его отзыв о "Танках" С.Вермеля (М., 1915) - там же, стр.44.
70. Это была первая книга, за которую Пастернак получил гонорар (150 р.).
71. "Кто это издает "Московских Мастеров"? - писал Аксенов Боброву (28 апреля 1916).- [...] Конечно, журнал этот дальше №1 не пойдет, но досадно, что список участников тот же, почти, что и у Ц.Ф.Г. (пересмотрел оглавление, нет, неверно, но Большаков, Ивнев, Хлебников в наличии, если прибавить Асеева, то остальное окажется тухлой). Надо бы нам завести *spécialité*". (ЦГАЛИ, 2544, I, 5).
72. "Московские Мастера" (вышедшие одновременно со Вторым сборником "Центрифуги") не были выкуплены С.Вермелем из типографии (см.комментарий Н.Харджиева и Т.Грица в кн.: Велемир Хлебников. *Неизданные произведения*. М., ГИХЛ, 1940, стр.481).
73. Письмо к С.П.Боброву от 3 августа 1916. ЦГАЛИ, 2544, I, 5.
74. Автографы его стихотворений были присланы Н.Асеевым в январе 1917.
75. Судя по косвенным данным (упоминание в препроводительном письме О.М.Брика о числе строк в стихотворении), это была "Последняя петербургская сказка".
76. ЦГАЛИ, 2554, I, 55, лл.58-59.
77. Эта рецензия Пастернака подготовлена сейчас к публикации Кристофером Барнсом. См.: "*Slavia Hierosolymitana*", 1977, No. 1.
78. "*Литературная Россия*", 1965, 19 марта, №13 (117). Публикация Е.Б.Пастернака. См. также Милан Гурчинов. *Пастернак и*

- Мајаковски. - Годишен зборник на филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје. Книга 22 (1970), стр. 421-440.
79. См.: В.Тренин, Н.Харджијев. Маяковский и "сатириконская" поезия. - в кн.: Н.Харджијев, В.Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., "Искусство", 1970; В.Тренин, Н.Харджијев. Маяковский в "Новом Сатириконе" - "Литературное наследство", 7-8, М., 1933; Л.Евстигнеева. Журнал "Сатирикон" и поэты-сатириконици. М., "Наука", 1968, стр.400-451.
80. ЦГАЛИ, 2554, I, 55, лл.85-87.
81. При этом обыгрывалось "художническое" прошлое Маяковского; ср. реплику Маяковского о "философском" прошлом Пастернака во время "сшибки" двух футуристических групп в мае 1914 г.
82. Здесь игра (как и в случае с "художником") на полисемантичности и в то же время сталкивается кубо-футуристическое "зрелищное" истолкование жизни поэта с тем совпадением авторства с актерством, которое давала трагедия "Владимир Маяковский". Ср. анализ "актерской" темы у раннего Пастернака в статье: M. Aucouturier. *The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak. - Studies in Short Fiction. Vol. III, No.6, Winter 1966, pp. 225-235.*
83. Тем самым те "совпадения" с Маяковским, о которых писал Пастернак в "Охранной грамоте", восходят к более раннему периоду, чем это принято исследователями, а именно к периоду "Сердарды".
84. Письмо Пастернака к Боброву от 13 февраля 1917 - ЦГАЛИ, 2554, I, 56, лл.31-32. "Вопросы литературы", 1972, №9, стр.152. Исправляем опечатку, допущен-

- ную в "Вопр. лит." ("к нам" вместо "к ним" в автографе).
85. См. в кн.: И.А.Аксенов. *Пикассо и окрестности*. М., 1917.
 86. Франсуа Вийон. *Отрывки из "Большого завещания", баллады и разные стихотворения*. Пер. и биогр. очерк И.Эренбурга. М., "Зерна", 1916. Весной 1914, еще до выхода "Руконога", не зная о расколе в издательстве, И.Эренбург предложил издать свои стихи в "Лирике" - письмо к С.Боброву (получено 7 апреля 1914), ЦГАЛИ, 2554, I, 78.
 87. Андрей Белый. *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности*. М., "Духовное знание", 1917.
 88. К.Г.Локс. *Повесть об одном десятилетии*. РО ГБЛ.
 89. Об ОПЯЗЕ и его возникновении см.: Л.Ю.Брик. *Из воспоминаний*. - "Альманах с Маяковским", М., "Сов. литература", 1934, стр.79; R. Jakobson. *Postscript*. - in "O.M. Brik. *Two Essays on Poetic Language*. Ann Arbor, 1964 (Michigan Slavic Materials, No. 5); ср. В.Шкловский. *Жили-были*. М., "Сов. писатель", 1964, стр. 105-109.
 90. О МЛК см.: Г.О.Винокур. *Московский лингвистический кружок*. - "Научные известия Акад. центра Наркомпроса", сб. II, М., 1922, стр. 289-290; R. Jakobson. *An Exchange of Migratory Terms and Institutional Models (on the 50th Anniversary of the Moscow Linguistic Circle)*. - "Omăgiu lui Aleksandru Rosetti", București, 1965, pp. 427-431. См. также: К.Роморска. *Russian formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague - Paris, 1968.

91. Николай Асеев. *Дневник поэта*. Л., "Прибой", 1929, стр.5-11. В 1917 г. в "Центрифуге" намечалось издание поэмы Асеева "Война" с иллюстрациями В.Н.Чекрыгина; фрагменты ее были в 1920 г. напечатаны в альм. "*Лирень*". Письмо Н.Н.Асеева к С.П.Боброву от 12 апреля 1918 г., напечатанное в альм. "*Без муз*" (Нижний Новгород, 1918, стр.49), представляет собой, по-видимому, литературную мистификацию. В 1921 г. Бобров читал доклад об Асееве в кафе Союза поэтов в Москве. См.: М[оскв]ич [Г.О.Винокур]. *Мелочи*. - газ. "*Новый путь*" (Рига), №137, 1921, 20 июля. См. также рецензию С.П.Боброва на "Бомбу" Асеева (Владивосток, 1921) - "*Печать и революция*", 1921, кн. 2, стр. 203-204.
92. Он в это время был личным секретарем А.В.Луначарского.
93. Архив М.П.Богословской-Бобровой.
94. О.Брик. *ИМО - искусство молодых*. - в сб.: *Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей*. Л., ГИХЛ, 1940, стр. 88-107; Е.Динерштейн. *Издательская деятельность В.В.Маяковского*. - в сб.: *Книга. Исследования и материалы*. Сб. XVII, М., 1968, стр. 158-163.
95. С.Бобров и Б.Пастернак были привлечены сюда Евг.Лундбергом, четыремя годами ранее пригласившим их в "Современник". Во "Временнике Знамени Труда" были напечатаны "Апеллесова Черта" Пастернака (отвергнутая горьковской "Летописью"), Стихотворение С.Боброва "Над Бахчисарайским фонтаном" и два его критических обзора (под псевдонимом Э.П.Бик). Центрифугисты оказались здесь в соседстве с группой Иванова-Разумника "Скифы" (А.Белый, С.Есенин, Н.Клюев).

96. Литературный отдел вел в этих изданиях П.Н.Зайцев, бывший участник "Молодого Мусагета". О П.Н.Зайцеве см.: *Письма Андрея Белого к А.С.Петровскому и Е.Н.Кезельман*. Публикация Р.Кийза. - *Новый журнал*, №122 (1976), стр. 166.
97. И.А.Аксенов в 1919 г. вошел в группу "Мастарчув" (Артель чувствующих и мастерская чувств), издавшую его "Серенаду" (М., 1920). См.: О.Бескин. *Георгий Ечеистов*. М., "Сов. художник", 1969, стр.11. Р.Ивнев с февраля 1919 г. присоединился к имажинистам.
98. "Все устали, изболели, измучались, но все еще что-то делаем. На ЦЕНТРИФУГУ нам дали денег, будем издаваться, но пока дело идет очень плохо, т.к. все московские типографии стоят". - Письмо С.Боброва к Б.Садовскому, 2 февраля 1920, ЦГАЛИ, ф.464, I, 30.
99. *Литературное приложение к газете "Накануне"* (Берлин), 1922, №5, 28 мая, стр. 5. В №9 лит. прилож.к "Накануне" была напечатана статья Боброва "В театре у Мейерхольда" - о постановке "Великодушного рогоносца" (в переводе И.Аксенова).
100. Второй роман Боброва "Спецификация идитола" был устроен в издательство "Геликон" Пастернаком во время пребывания в Берлине.
101. В 1921 г. возникает "молодая Центрифуга", объединившая молодых поэтов и прозаиков Т.Левита (сведения о нем любезно сообщены нам вдовой К.Г.Локса Е.Ф.Куниной), М.Тэ, Бориса Лапина, В.Шишова. Ср. рецензию А.Юрлова (С.П.Боброва) в *"Печати и революции"*, 1921, кн.3, стр.274. В их издательстве "Содружество Флейты Ваграма" проектировалась книга Б.Пастернака "Теоретические статьи". Содержание этой книги восстанавливается по анкете Пастернака

(датир. 12 марта 1919), опубликованной
М. Джурчиновым. См.: Милан Ѓурчинов. Два
прилога за Б. Л. Пастернак. - Годишен
зборник на филозофскиот факултет на Уни-
верзитетот во Скопје. Книга 26 (1974),
стр. 362-364.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ И "АВГУСТ"
ПАСТЕРНАКА

Изучение поэтики мемуарно-автобиографической прозы Пастернака начато работами Р.О.Якобсона,¹ К.Поморской² и М.Окутюрье³, посвященными "полуфилософской биографического содержания вещи"⁴ - "Охранной грамоте." Можно предположить, что сопоставление фабульных эпизодов, включенных в обе автобиографии, или вошедших в одну и не вошедших во вторую, или не вошедших в обе, - подведет исследователя к установлению ряда структурных особенностей пастернаковской прозы. Настоящая заметка посвящена одному из эпизодов, представленных в обеих автобиографиях, - "падению с лошади" летом 1903 г. Контекст, окружающий этот эпизод, разнится в Охр. гр. и Автобиогр.1956 г.⁵ Общее в освещении его ограничивается указанием на последовавшее освобождение от воинской повинности и от участия в войнах.

В Охр. гр. "падение с лошади" не называется. О сломанной ноге упоминается вскользь, внутри конспективного изложения цепи драматических событий, хронологически совпавших с нашим эпизодом, но принадлежащих чужим судьбам. События эти градуированы по двум рядам: 1) по степени близости персонажей автору (отец-знакомые-воспитанница-студент); 2) градуируются "несчастья". Звенья даются попарно, внутри пар события сцеплены по смежности. Первая пара:

отец - сидит (ошибочно решив, что пожар в его доме)

знакомые - горят

Вторая пара персонажей - воспитанница и студент. С воспитанницей связаны "несчастья" трех родов, причем два эпизода объединены атрибутом "дефектности": тонула - но спаслась; покушалась на самоубийство, имитируя

внешние обстоятельства гибели студента, - но неудачно; третий эпизод, результирующий первые два, - ее сумасшествие. Гибель студента предстает субститутотом "неудавшихся смертей" воспитанницы.

Обе пары персонажей и связанные с ними эпизоды выступают аккомпанементом к неподвижному лежанию автора в гипсе. Сгусток трагических эпизодов дан на фоне авторской декларации об отказе от их описания и иронического комментария о "фабульном" восприятии истории, свойственном "читателю". Этой антитезе противопоставлено лирическое описание некоей "встречи" со Скрябиным, позже, в конце 1903 г., в ходе которой роль автора - "восторженный слушатель", "поклонник". Т. обр., все перечисленные события показаны как "подсобные" к "встрече" со Скрябиным и по контрасту к ней (стр. 205).

В Автобиогр. 1956 элиминирован сюжетный центр разобранной главки Охр. гр. - *зимний контакт* со Скрябиным. Выясняется, что *двукратное* знакомство со Скрябиным (1) знакомство в лесу с анонимной музыкой вне идентификации с будущим "кумиром"⁶; 2) знакомство семьями, беседы Скрябина с Л.О.Пастернаком, споры об искусстве и т. под.) хронологически *предшествовало* "падению с лошади" и "укорочению ноги". По сравнению с Охр. гр., скрябинская тема, обрамляющая эпизод "падения с лошади", отличается еще и тем, что она расслоена на 1) биографический контакт и 2) занятия автора музыкой, с осени 1903 г. (стр. 8-12). Связь обеих реализаций скрябинской темы с эпизодом неподвижного лежания в гипсе остается невыявленной.

Неодинаково формулируется и связь разбира-

емого эпизода с "отцовской" темой. В Автобиогр. 1956 "падение с лошади" подано как продолжение в жизни сюжета картины отца: "Отец задумал картину "В ночное". На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением..." (10). Другими словами, подобно "скрябинской", "отцовская" тема обнаруживает тенденцию сказаться в "перевернутом", по отношению к соответствующему куску в Охр. гр., положении: в Охр. гр. "падение с лошади" находится в препозиционном отношении к обеим темам, в Автобиогр. 1956 - в постпозиционном.

Итак, сюжетная структура описания событий 1903 г. демонстрирует "взаимозаменяемость деталей". Инвариантными остаются мотив "сломанной ноги" ("лежания в гипсе") и мотив первых "музыкальных" впечатлений.⁷

Недавно опубликованное письмо Пастернака к А.Л.Штиху (1913)⁸, идентифицировав эти инвариантные мотивы, разъяснило смысл указанных вариаций. Письмо резюмирует "странное цельное десятилетие моей жизни" - десятилетие "композиторской деятельности". Начало ее возводится (в противоположность его "за-Малчиванию" в Охр. гр. и двусмысленному сообщению в Автобиогр. 1956) непосредственно к "падению с лошади". Это событие описывается следующим образом: "Вот как сейчас лежит он в своей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные⁹ синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и обратно - события станут ритмами; мелодия ж,

тональность и гармония - обстановкою и веществом события. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения, как внушенные состояния¹⁰, которые оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путях принесло с собой новое: способность распоряжаться непрошенным, начинать собою то, что до тех пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа". Этот пассаж устанавливает неразрывную связь "галопа и падения" и начала музыкального творчества (и творческой жизни вообще), которая в обеих автобиографиях была завуалированной. Дата написания письма - десятилетняя годовщина катастрофы (6 августа 1913) - указывает на переломный для Пастернака момент: закончен университет, с философской карьерой покончено, Пастернак на распутье между поэзией и музыкой, мусажетские кружки в упадке, в группе "Лирика" начинается брожение, скоро вылившееся в раскол.

Письмо позволяет не только установить единство двух отдельно изображенных эпизодов, но и расшифровать смысл даты, вокруг которой строится текст стихотворения "Август". Символика стихотворения обнаруживает неожиданную автобиографическую подоплеку.

Я вспомнил, по какому поводу
Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне.

Становится очевидной связь темы "преображения" с "галопом и падением". Вместе с тем открываются дополнительные реминисценции. Тема смерти и погребения во сне имеет, по-¹¹видимому, ближайшим источником "Грезы" Фета. Но если принять во внимание "конный" субстрат, становится допустимым сближение с "близнечной" интерпретацией "смерти" и "сна" в стих. Тютчева "Близнецы". Ср. об античном представлении "смерти" и "сна" как двух *братьев*-близнецов и о преломлении этого представления у Тютчева в работе Н.Ф.Сумцова "Исследования о поэзии Пушкина"¹²; ср. роль коней в изображениях Асвинов и Диоскуров (в частности, мотив происхождения близнецов от лошади)¹³; ср. также о близнечной мифе у Пастернака, отразившемся, в частности, в первой его книге - у Вяч.Вс.Иванова.¹⁴ Разъясняется настойчивость, с которой Пастернак возвращался к мотивам "хромоты" и "смерти от скачущей лошади" и объединению мотивов "хромоты" и "лошади" в романе. Ср. (там же, гл. XIV) описание работы над стих. "Сказка", как "хода лошади, ступающей по поверхности стихотворения". Обнаруживается родство мотива "падения", как инициального момента "творчества", с "пятилеткой"¹⁵ и с характеристикой "Божественной симфонии" Скрябина как "падшего ангела" (в Автобиогр. 1956). Отсюда же - для того, чтобы описать артистический облик Скрябина 1903 г., Пастернак дает портрет Скрябинской походки¹⁶, отсюда же слова Пастернака о поэзии: "Писать надо не руками, а ногами".¹⁷ Параллельно "жаркая охра солнца" и "свет без пламени" ("Август") сопоставимы с пожаром, окружавшим обреченного на неподвижность подростка - "трехпудовую глыбу гипса" (Охр. гр., стр. 205), а также с "пожаром сердца" в цитате из Маяковского в финальной части Охр. гр. - единст-

венной "прямой" цитате в тексте, повидимому сопротивляющемся непосредственной цитации внутри себя. Сюда же примыкает сквозной в Охр. гр. мотив статуарного изображения динамики и динамического представления статуарности, выраженной, в частности, в повторяющемся рассуждении о "позе" и "естественной позе" (как предвосхищении будущего - у Маяковского)¹⁸ и, в частности, мотив сбрасывания позы, с аналогией между "Пушкиным 1836 года" и "нечеловеческой молодостью" Маяковского (стр. 286-287) в "1936" (или любом другом) году.

Заслуживает внимания, в этом контексте, один анахронизм. В соответствующем куске Автобиогр. 1956, рассказывая о спорах Скрябина с Л.О.Пастернаком весной 1903 г., Б.Пастернак добавляет: "Мне было двенадцать лет." С этим следует сопоставить название себя тринадцатилетним во время катастрофы - в письме к А.Л.Штиху. Не подлежит сомнению, что Штиху точно так же не надо было напоминать, что Пастернаку летом 1903 года было 13 лет, - как читателя Автобиогр. 1956 трудно было обмануть заявлением, что в то время автору было 12 лет. Очевидно, "день рождения" (или, по крайней мере, "тринадцатилетия") у Пастернака выпадал на праздник Преображения 6 августа, а не на 29 января.¹⁹

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Roman Jakobson. *Kontury Glejtu* (1935) - in: Roman Jakobson. *Studies in Verbal Art. Texts in Czech and Slovak*. Ann Arbor, 1971, pp. 386-394; R. Jakobson. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. - "Slavische Rundschau", Berlin-Prag, 1935, B. VII, SS. 357-374.

2) Krystyna Pomorska. *Ochrannaja Gramota*. - "Russian Literature", 1972, N3, pp. 40-46; Кристина Поморска. *О членении повествовательной прозы*. - in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*". Ed. by J. Van der Eng and M. Grygar. The Hague - Paris, Mouton, 1973, pp. 349-371; Krystyna Pomorska. *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*. Lisse, The Peter de Ridder Press, 1975, pp. 64-73.

3) М. Окутюрье. *Об одном ключе к "Охранной грамоте"* (в печати).

4) *Писатели о себе. Борис Пастернак*. - "На литературном посту", 1929, № 4-5, стр. 119.

5) Оба текста цитируются по изданию: Борис Пастернак. *Проза 1915-1958. Повести, рассказы, автобиографические произведения*. Ann Arbor, 1961.

6) Ср. описание этого знакомства с 3-ей симфонией в мемуарах А.Л. Пастернака "*Лето 1903 года*" ("*Новый мир*", 1972, №1).

7) Ср. наблюдение К. Поморской об отмеченности "начал" в сюжетном построении Охр.гр.

8) "Вопросы литературы", 1972, №9, стр. 144-145 (Публикация Е.В.Пастернак).

9) Ср.: Окно не на две створки *alla breve*,
Но шире, - на три: в ритме трех вторых

("Второе рождение" - Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., "Сов. писатель", 1965, стр. 359.)

10) Ср. определение человека как "состоянья человечества" в "Диалоге" 1918 г. (см. *Приложения*).

11) О.Хьюз называет другие источники. См.: Olga R. Hughes. *The Poetic World of Boris Pasternak*. Princeton University Press, 1974, p. 163. О генеалогической линии Фет-Пастернак см., в частности, статью Ю.Н.Тынянова "Промежуток" (в его кн. *Архаисты и новаторы*", Л., "Прибой", 1929), а также: М.О.Чудакова. *Новые автографы Б.Л.Пастернака*. - "Записки Отдела рукописей" (Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина), вып. 32, М., 1971, стр. 208-214. Ср. отчет о докладе И.И.Гливленко о лирическом пейзаже у Фета и Пастернака - *Бюллетени ГАХН*, №2-3, М., 1926, стр. 34.

12) *Харьковский университетский сборник в память А.С.Пушкина*, X., 1900, стр. 337.

13) Л. Я. Штернберг. *Античный культ близнецов в свете этнографии*. Отд. оттиск из III тома *Сборника Музея антропологии и этнографии при Имп. Академии наук*, Пб., 1916, стр. 139.

14) Вяч. Вс. Иванов. *Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии*. - "Тру-

ды по знаковым системам". IV (Уч. зап. ТГУ, вып. 236), Тарту, 1969, стр. 57.

15) Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., 1965, стр. 199 ("Другу"). Ср. в письме Пастернака к П.Н.Медведеву 6-9 ноября 1929 (т.е. в период работы над Охр. гр.): "... если здоровейшей пятилетке служит человек со сломанной ногой, нельзя во имя ее здоровья требовать от него, чтобы он скрывал, что нога его укорочена и что ему бывает больно в ненастье" (РО ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, 474, №7; публикация писем Б.Л.Пастернака к П.Медведеву подготовлена Г.Г.Суперфином).

16) "Скрябин любил, разбежавшись, продолжить бег силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немного недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды чудотворной легкости и неотягощенности движения на грани полета". Ср. А.Л.Пастернак, *Лето 1903 года*, стр. 205 о Скрябине: "быстрый бег с подскоками".

17) Сообщено А.Д.Синявским в его выступлении на пастернаковском симпозиуме в Серизи, сентябрь 1975.

18) Ср. перекликающуюся в этом с "Охр.гр" и со статьей М.Цветаевой "Эпос и лирика в современной России" работу Р.О.Якобсона "*Socha v symbolice Puškinove*" ("*Slovo a slovesnost*"), 1937, 3, str. 2-24, а также в изд.: R.Jakobson. *Studies in Verbal Art*, pp. 307-342). Ср. в "Смерти поэта" (Б.Пастернак. *Стихотворения и поэмы*, 1965, стр. 356) о Маяковском: "спал со всех ног".

19) Ср. с этим любопытную деталь: в романе первое полностью датированное событие (поездка Юры с Веденяпиным в Дуплянку) происходит "летом 1903 года".

ПРИЛОЖЕНИЯ

В приложениях мы публикуем следующие материалы, относящиеся к 1913-1918 г.г. и представляющие, на наш взгляд, интерес для исследователей пастернаковского творчества:

1) Тезисы доклада "Символизм и бессмертие" - по тексту, известному нам в трех идентичных экземплярах: в архиве Р.М.Глиэра (ЦГАЛИ), С.П.Боброва (ЦГАЛИ) и К.К.Локса (РО ГБЛ). В текст мы внесли изменение, исправляющее явную опечатку: вместо "10-го января" - "10-го февраля" - в соответствии с почтовыми штемпелями на конверте, сохранившемся в фонде Глиэра (ЦГАЛИ, ф.2085, оп.І, ед.хр.1143).

2) Наиболее существенные фрагменты, изъятые из текста "Детства Люверс", - по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ, ф.379 (Пастернак), оп.І, ед.хр.25. При цитировании первая цифра соответствует архивной нумерации листов рукописи, вторая - странице печатного текста, с которым связан изъятый кусок, - по изданию "Воздушные пути", 1933; третья цифра соответствует пагинации прозаического тома четверехтомного Собрания сочинений.

3) "Диалог" - по тексту газеты "Знамя труда", 1918, №203, 17(4) мая.

КРУЖОК

для исследования проблем эстетической культуры и символизма в искусстве.

10-го января с.г. имеет быть закрытое собрание кружка в квартире К.Ф.Крафт (Б.Пресня, 9). Заслушан будет доклад Б.Л.Пастернак.

СИМВОЛИЗМ И БЕССМЕРТИЕ

Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность категориальный признак качества; в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно)

Качества объаты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности, и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения.

Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности - есть бессмертие. Итак бессмертье есть Поэт; и поэт никогда не существо - но условие для качества.

Поэзия - безумие без безумного. Безумие - естественное бессмертие; Поэзия - бессмертие, допустимое культурой.

Значение естественного символа музыки – ритма, находится в поэзии. Содержание поэзии есть поэт, как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта.

Театр и качество. Понятие заявления, как феномена на уровне бессмертия, в отличие от явления. Слово – духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления. Слово и поэт.

Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом, как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с природы.

Символизм размышляет до конца об этом направлении пережитого и строит, согласно ему, свою систему. Поэтому, только как система – символизм вполне реалистичен. Однако, самый анализ направлений, скрытых в действительности, сообщает этой системе религиозный характер. Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством.

По прочтении доклада состоится обсуждение его.

Начало заседания в 8 час. веч.

Вход только по повесткам.

СЕМЬ ФРАГМЕНТОВ ИЗ "ДЕТСТВА ЛЮВЕРС"

1) лл. 30-32. Н стр. 20 (100). Перед главкой V, после слов "Какая навязчивыми идеями":

А силой, способной выделять этот особенный глухой жар, эту скрытую сказочность и бред, оказалась все та же сила: сила прозы, - сила неистощимой, фантастически-гнетущей скуки существования. Так оно и должно быть. Так оно и есть.*

Город молчал. Он ничего не требовал. Но свойства совершающегося в ней в тот период она подарила ему, стала считать их его качествами, тем, что она чувствовала, когда говорила: "Азия". - И отдав ему столько, она глубоко полюбила его: Екатеринбург занял в ее воспоминаниях место сердца у сердечного больного. Она полюбила его за то, что он принес горе, а впоследствии и несчастье семье, самое серьезное, какое только бывает: отец застрелился в Екатеринбурге, когда они жили уже в Москве. Она полюбила этот город за то, что он ее, Женю, заметил.

* * *

Врачи облегчили романистам их задачу. Они сосредоточили внимание последних на созревании пола. Романист видит женщину и мужчину. Он пишет роман и обещает читателю повесть любви. Романист должен знать, что тот, кто умеет ампутировать, привык отождествлять кусок с образцом. Он - материалист только в том смысле, в каком материалист - торговец

* *Вариант абзаца:* Это было тихое, подернутое мертвою зыбью вещей непробудное море, которому имя: сила прозы, сила гнетущей, фантастической тоски существования. Так и должно оно быть. Так оно и было.

красным товаром, привыкший по отрезку судить о материи в цветной штучке. Но это дешевый, цинически-наивный, лениво-доверчивый материализм. Производитель пропускает весь кусок перед собой и часто бракует. Он не воспитан на лоскутах. Он сомневается.

Мы тоже сомневаемся сейчас. Мы сомневаемся в том, чтобы животное развивалось по законам разложения животного на части, а тем более по законам разлагающегося животного.

Мы сомневаемся в правильности границ, положенных врачом материализму писателя. Мы сомневаемся в достоинствах такого материализма, в достаточной его глубине.

Мы позволяем себе думать, что весь решительно душевный инвентарь, весь, без изъятия назревал и назрел в человеческой душе с той же тягостной, кровавой матерьяльностью, какую, с легкой руки врача, натуралистам в романе угодно было сосредоточить в небольшом куске романического мяса — в поле.

Самые различные, самые отвлеченные идеи живого человека, даже и те, которые остались наименованные им, и эти в особенности — от них всегда несло мясом, когда ни прикасались мы к ним. Мы говорим о прикосновении художническом. Существует другое, философское. Тогда они не пахнут. Тогда они не смеют пахнуть, но должны распахиваться, раскрываться, ясно и отчетливо. Каким же мясом несло от идей при всяком художническом прикосновении? Человеческим. То есть: благородным, святым, философствующим, постепенно освобождающимся из-под вредной власти судьбы. Может быть, набредем мы когда-нибудь в нем на то место, которое пах-

нет капусты или подержаной книгой. Но пока не нашли мы такого. И нам кажется излишним защищать такой материализм. Зато мы не устанем твердить, что и бездонный, и в руках гения, он никогда не станет избыточен, но всегда будет материальной каплей в море материи. Намеренно ограничивать его безумие. Это - о неуместности его сексуальных границ. Об достоинствах же его, истинного художнического материализма, скажем вот что. Он только тогда не лжет, когда то, что он говорит о человеке, человека возвеличивает. Надо заходить к человеку в те часы, когда он - целен. Надо смотреть, сомневаться, верить в эту материю и быть готовым браковать, когда надо. Во имя человека и его славы.

Верные слову, мы разыскиваем теперь, в какой обстановке родилась однажды в такой-то и такой-то раз в мир человеческой души одна из распространеннейших и безмяннейших идей. Это потребует времени. Это будет пассаж продолжительный, ряд фактов и описаний.

2) л. 34-35. К стр. 21 (101). После слов: *"Закатывались бельгийцы"*.

Он застегивал пиджак на одну нижнюю пуговицу, и его карманы туго лоснились, как получившийся мамой "Вестник Европы", когда его подавали с улицы под холодной, плотной бандеролью. Однажды он долго возился, пока вытащил одну из этих карманных штук. Книжка была толста, как шкатулка. Он не стал читать, а положив возле себя на стол, стал о ней рассказывать. Все слушали, не перебивая, и не оттого, что слушали со вниманием, а потому что так наверное полагалось слушать. - "Ты переписала изложение?" - спросила ее мать, когда Женя вышла в столовую. - "Да".

- "Ну тогда можно. Садись." Это было "Сопоставление поэзии Лермонтова и Пушкина", заданное репетитором к завтрашнему дню. - И так, все слушали, что еще скажет Негарат, так, как верно полагалось слушать. Женя ничего не понимала и сидела, замерев, восхищенная и взволнованная именно тем правилом, по которому Негарата слушали так как раз, и которое было для нее полнейшей тайной, подчинявшей всех, и ее в их числе. Ее удивляло, как может это смешить Сережу, багровевшего и боявшегося взглянуть на нее. Женя ничего не поняла. Сказанное безусым было мудро, аппетитно, темно и вязко, как некоторые вещи в городе иными вечерами, как, вероятно, и та непонятность в плитке, которая [, похожая на шкатулку и на молитвенник,] лежала возле него на столе. Таков был этот Негарат.

* * *

3) лл. 40-41. К стр. 24 (104). После слов: "Состоянье дружной сонливости".

Когда показались мальчики, Женя не удивилась, что с Сережей - оба Ахмедьянова; брат с обеда дожидался товарищей. Ее удивило, что они прошли той дорогой, и, значит, не из дому, а неведомо откуда. И как это Сережа узнал путь туда, на глухую улочку? Где она начинается? Как в нее попасть? Сколько ни старалась Женя на прогулках, дороги в этот заманчивый край бурьяна и крапивы она найти никак не могла. Из-за дров показалась Аксинья. Она несла что-то на руках.

"Ах, какая прелесть! Откуда он? - вскричала Женя. - "Чем его кормить?"

"О-гооооо. А капуской. Глазки-то каковы, глазки-то, а? Не трожьте, барышня, укусит. Дрожит, боится."

"А ты его спусти наземь."

"Ах шалапа. По-онял. Сердечко тук-тук. Нельзя, убежёт."

"Хьяски, — обрадовался хорошему слову дворничихин Колька, — хьяски" — стал он, едва поспевая за ними в мамкином платке, докладывать то ей, то барышне, перебегая от одной к другой, пока они шли по траве, направляясь в дворницкую. Он отстал, привлеченный жабой, прохладившейся у собранной мороженицы. К крюку в наружной двери была подвешена волосяная кисть. Прохор расчесывал ее и покуривал, пряча папироску огнем в кулак.

4) лл. 49-51. К стр. 29 (109). После слов: "его болезнь неизлечима".

Резкое различие, не замедлившее об эту пору сказаться в характерах брата и сестры, углублялось и их друг от друга отдаляло. Оно проявлялось во всем. Оно, как и все человеческое, имело не одну тысячу случаев сказаться не в одной тысяче форм. И как все человеческое, различие это имело один корень. Оно заключалось в том, что фантазию девочки мы назовем космогоническим, у мальчика же было обиходное воображение.

С девочкой снова и снова, в который уже во вселенной раз, сызнава, по старому плану, творился старый мир.

С мальчиком твореный мир оставался на месте, оставался нетронут, оставался таков, каким он представляется множеству людей сразу, многим дюжинам глаз, тогда как он может оживать в одной только паре.

Воображение девочки было космогоническим фатально. Оно было крепостной, подневольной

частью ее духа, потому что когда с человеком вместе вновь собирается мир из своих частей и составов, то как и в тот немыслимый, мифически - *первый* раз, так и в этот, у строящегося мира, а с тем вместе и у человека опять *никакой своей воли нет*. Он весь опять - в свежей, как бы дебютирующей вновь среди хаоса, увлеченно-упорной и вдохновенно-уверенной воле Божьей.

Воображенье мальчика было обиходно, то есть праздно, пытливо и, по-своему, - свободно. Провиденье пустило бродить эти списки с отдельного человека, оно расшвыряло их по мирам, беспорядок их и произвол его не страшат. Они не пропадут, они везде у места: у них ничего нет *своего*. Они свободны.

Для мальчика тайна была словом, которым он злоупотреблял, и под которым понимал заманчивость, позыв к действиям и разоблаченьям.

Для девочки тайна была словом, которого не было в ее словаре; которое она ненавидела с детства; которым, любя его она и пользуйся им, она наверное обозначила бы стихию всякого факта, то есть массивность жизни, то, что она - невымышлена.

Для мальчика тайна была тем местом, куда надо залезть.

"Невылазность существования", вот как всего верней можно было бы определить характер Женина жизнеощущенья.

5) лл. 68-72. К стр. 40 (120). После слов: *"в глазах у дочери стояли слезы"*.

Диких работал над стилем девочки не даром.

Она научилась *говорить*, [словами воспитанного литературно,] то есть выражать не свои действительные мысли, а [возможные,] стилистически правильные, благозвучные. Это давалось ей, она уже свыкалась с природою логических препинаний [и дух внезапных элизий перед восклицаньем не был ей неведом. Они давались ей и стали для нее тою первою маскою, которых у людей на возрасте - сотни.]

После тягостного молчанья, борясь с подкатывавшимися слезами, она сказала, как сказала бы взрослая женщина, в крайности отчаянья: "Прости, мама! Я *сама* ничего не понимаю!"

Она с горечью налегла на слово *сама*. Она его взволнованно выделила. [Восклицанье имело такой смысл, будто на свете имеются такие вещи, которые где уж понять другим, когда даже и Жене, ей самой отказывает в них понимание.]

Люди раздельны и одиноки. Свойственно думать, что чем глубже уходят в себя индивидуальные души, тем раздельнее они, [тем индивидуальней,] тем дальше друг от друга. Между тем наблюденье это обратимо. Часто в беседе двух, очень несхожих, наступает минута, когда одному должно с необходимостью показаться, что говоря о себе, другой собственно имеет в виду его самого. Иллюзия эта непреодолима. Она появляется всегда в момент так или иначе сказавшегося самопрозренья у одного из говорящих. Основание его лежит в том, что в состоянии крайнего проникновенья в себя мы поражаем другого всего больше самым фактом [этой откровенности и самопроникновенья, а не тем, во что проникаем и что открываем мы:] светом в душе, а не тем, что встает в его

освещеньи; делом, а не его плодами. Проникновеннее же в себя — вещь общая всем. Голую эту деятельность знает каждый. Толчок к отождествлениям дан. Противостоять ему невозможно. Это и есть та кульминация обостренных одиночеств, которая дает начало сказке про "второе я", здесь друг запекает другу о непостижимых сходствах духа и любящие поражаются душевным сродством. Люди, мы все так устроены, что *не принять* света в чужой душе за свой собственный мы никак не можем.

Есть двусмысленности. Есть полосы в состояниях семейства и сожитий, когда душевная наличность одного перевешивает такую наличность всех прочих. Тогда дух этого одного овладевает душами круга. [Тогда, присвоив себе всю духовность, этот один становится ямом в общем дне. Тогда получается видимость, будто состоя лицами некоторой общей драмы, те другие исполняют личную драму этого одного.]

Так сказала бы взрослая женщина. В словах дочери было столько взволнованной глубины, и отчаивающейся силы, что мать не поддаться иллюзии не могла. Это сделали слова. Неприятностью с Усекновеньем они не покрывались. Их предмет был шире. Они относились к жизни одинокой души. [Общечеловеческой.] Той, которая *сама* ничего не понимает, и в выкрике которой каждый слышит свою. Свою душу и услышала госпожа Люверс в этом восклицанье, и тем скорее, что по своему тону они относились к тому, что таинственно творилось кругом, к душе дома. Душой же дома, и по праву, госпожа Люверс чувствовала в те дни себя.

На том, известен ли дочери смысл ее состо-

янья, она и не остановилась. Ее тон не оставял в этом сомнений. И она перенесла [эти] ее слова [на себя,] на свои тревоги, на процесс.

Надо знать, что в ней происходило. Она опять ступала по той земле, на которой четырнадцать лет назад понесла ребенка и, через год, другого. Сейчас она себя чувствовала душевно так, как когда была тяжела *этим*. Тем, который спросил ее об Иоанне Крестителе, стоял тут, комкал календарь и *сам* ничего не понимал.

Она словно забыла, что для того, чтобы существовал Сережа, надо было произвести на свет и его. Но то было другое. И, казалось, - давно. В последний же раз и в свежей памяти было с девочкой, с *этим*. А потом, год к году, постепенно жизнь, богатая другим, от *этого* выветрилась, и как отварная вода, двенадцать этих лет событиям своего вкуса не сообщали. И теперь опять оно явилось. Воспоминанья, которые оно влекло за собой, снимали со счетов эти двенадцать лет, и как тогда, мир опять стал [как духом призванья], как наитьем пронизан по всем направлениям этими же ощущениями. Опять, как тогда, приходилось ей вздрагивать и инстинктивно протягивать руки, как за оброненным стеклом в минуты, когда пробуждаясь, эта радовавшаяся [себе] боль - заставляла ее неизменно *неподготовленной* и начинала подавать свои сигналы, дергающиеся и полные запаздывавших отголосков, как при тревоге зубного нерва. Опять не разгибалось стекло и не обрывалась игривая ноша, несмотря на дух *нечаянности*, остававшийся в воздухе по всем этом. Опять, как тогда, все это называлось одним мистериозным словом: "он, (ре[...]) - *Строка недописана*.

Перед тем, как выйти от дочери, она поцеловала ее, неловко и признательно, с той проникновенностью, с какой благодарят умственно зрелого друга за проявленную чуткость и такт. И проходя по коридору, она решила еще раз послать к доктору спросить, точно ли ей еще можно в театр, и приказала прислуге "дергать, не переставая, и стучать, пока не отопрут, они там вечно спят".

Женя осталась в комнате. Она утерла слезы и стала ходить из угла в угол, чтобы не впасть опять в страшное забытие. Она согласилась выехать погулять и теперь дожидалась Сережи. От легкого столбняка, нашедшего на нее за календарем, осталась одна лишь грусть, смешанная с ленью в движениях. [Она чувствовала себя мученицей, отшельницей среди людей и желала смерти. Она чувствовала себя исключением на кресте точно также, как когда-то ощущала свою крошечную греховность. От ее мимолетного одуренья осталась одна лишь грусть.

Что же это было такое? То ли, что подумала мать? Стыдливое участие? То ли, что подозревал испорченный читатель? Или может быть то, что, поддержанная недоразумением, усмотрела во всем этом Женя? [Сознание ее несчастливости, повергшее и маму в такой трепет перед ней? Нет. Не то, ни другое, ни третье.] Нет. Не то, ни другое, ни третье. - Но если б одарить человеческой речью медведей, забирающихся на зиму под сап берлоги, или сурков в соломе, стапливающих свое сало, и в его угаре заволакивающих клетку с кормом и калом виденьем небытия, то только момент длилось бы их забытие. И как у Жени, оно не перешло бы в спячку. Им не дал бы уснуть шум слова,

который бы стоял у них в голове. И как у Жени, у них осталась бы легкая грусть по [этой] нарушенной дреме, и лень в движениях, как у насильно разбуженного. Вот, что это было такое. Это означало, что у Вириховской живой клетки свои законы. Это означало, что что-то прорвется сегодня, что небо не выдержит тяжести и повалит, наконец, этот ужасный, давно всеми ожидаемый снег.

б) лл. 77-78. К стр. 44 (124). После слов: "Ей хотелось остаться одной".

От природы расточительная и будущая ветрогонка, извощица вещей до сроку и без пользы, она ревнивей скряги относилась к осуществлению своих намерений *во всех их подробностях*. Она охотней отказалась бы вовсе от нынешнего чтенья, чем согласилась урвать из него на Сережу хотя минуту; она с более легким сердцем вывернула перед ним свои карманы и отдала бы все, чем ссудила его одной единственной карамелькой.

Редкий педант бывает так мелочен и придиричив, как человек, живущий воображеньем. Педантизм мечтателя похож на спазму и находит на него приступом, и тогда как раз, когда его фантазия требует воплощенья. *Недетальных* воплощений нет. И во вселенной, в этом воплощенном воображеньем все - деталь, все взято с бою, без уступок. Методичности мечты нет пределов. Методичность педанта ничто против нее. Первая - болезненна; она не в меру безумна. Вторая в меру здрава и умна.

Разговор между Женей и Сережей был короток. Сережа обиделся и пошел к себе. Но Жене не читалось. Она вскочила, побежала к брату и отдала ему все, что имела, с просьбой про-

стить ее и забыть про все и только ее не мучить, потому что она сама не понимает, что с ней сегодня. Сережа сказал, что его это не интересует, что ноги его у нее не будет и он пальцем не дотронется до предложенного, а она может делать с пирогом что знает, все равно ее, как и ее пирога, будто вовсе нет в комнате; кроме того он занят.

7) л. 88. К стр. 50 (130). После слов: "*и детское сумасшествие в эту пору - только печатать глубокой исправности*".

А то выходило бы, что Божье Творенье может безболезненно снести словесное знание, не запрошенное всеми его фибрами, и примириться с грязным холодом слов. И потому существо, облюбванное Творцом, как ходячий орган Его смысла, правдиво, как правдива - рука. Надо повредить ее, чтобы заставить обманывать разум. Но и тогда не солжет она, сочиняя сказки про то, что ей *больно*.

Всей ночью своих нервов служа Творцу, такой человек будет странен вам. Тело будет его Кораном. И в те моменты, когда Коран будет глух, - какая бы трескотня ни стояла кругом, среди неисправных, - такой человек будет сумасшедствовать. Он перестанет понимать все то, что свяжет вас в тысячи из тысяч, в миллионы. Бог поразит его косноязычием, и сделает дикарем в такие минуты. Для того, чтобы на нем доказать Себе, что правду искалечили.

ДИАЛОГ

Лица диалога: Субъект, Чиновник полиции, Лефевр.

ЧИНОВНИК ПОЛИЦИИ: Это называется у нас кражей.

СУБЪЕКТ: Я знаю.

ЧИН.ПОЛ.: Кража преследуется законом.

СУБЪЕКТ: Здесь? В данный момент?

ЧИН.ПОЛ.: Везде. Во всякое время.

СУБЪЕКТ (*бросается к окну*): Где? Я не вижу.

ЧИН. (*спокойно*): Оставьте эти штуки.

СУБ.: Собственность? - Я читал. Я знаю. Я знаю географию. Виновато не мое невежество. Виной всему - рассеянность. И привычка.

ЧИН.: Вот именно (*внушительно*). Пагубная.

СУБ. (*хладнокровно*): Опять вы не поняли. Я забыл, что за границей (*пауза*). Дело было за городом. Везли арестантов. Впрочем, началось позже. Знаете, там спуск к лодкам. Черная косяя тень. Смоленые заборы, парусина. Народу собралось (*глубокое вдыханье*) не рассказать. (*Вздых, пауза*). - Видите ли (*комкает какую-то бумажонку и, опустив голову, рассматривает ее*), вас, верно, ставит втупик секрет моего воздействия на ваши массы?

ЧИН. (*за писаньем, рассеянно, без видимой связи*): Да. В вас сразу узнаешь иностранца, чуть заговорите.

СУБ.: Я разделяю ваше изумление. Но странности моего выговора - ничто в сравнении со странностями (*поднимается*).

ЧИН.: Лефевр, держи!

СУБ.: Зачем вы кричите?

ЧИН.: Куда вы? (*спокойно*). Это моя жена.

СУБ.: Мы тут кричим. Правда, это в конце коридора. Но все-таки. Она ни разу не обернулась. Она глуха?

ЧИН. (*раздраженно*): Она готовит. Она стоит у плиты, вы слышите? (*спокойней*) Но вы мастер заговаривать зубы. Признаете ли вы себя виновным?

СУБ.: Конечно. Рассеянность - порок. Естественный у человека на чужбине.

ЧИН.: При чем тут рассеянность?

СУБ.: Там спуск. Толпа растянулась до самых лодок. Запомнил корму с надписью Дюгон.

ЧИН.: Лодка Фабра. Прекрасно. Дальше (*оба вслушиваются*)...

СУБ.: Когда я кончил, посыпались вопросы. Им предшествовало восхищение. Сразу догадались, откуда я. Заинтересовались. Стали спрашивать: "Ваша профессия?" Я не умел ответить. "Ваш заработок?" Я ответил движением руки. Указал на них, на себя, на море.

ЧИН. (*перебивая*): Вздор. Что вы имели в виду при этом?

СУБ.: Ситуацию. Отношения. Их положение кругом меня, мое - среди них, положение каждого их нас среди ...

ЧИН. (*взмахнув ручкой*): Так вы проповедник? (*собирается зачеркнуть строчку в протоколе*).

СУБ.: Оставьте, что вы? У вас верно написано. Я - то, чем назвался. (*Заходит за спину ЧИН.*)

ЧИН. (*оборачиваясь*): Отойдите, пожалуйста. Вот ваше место.

СУБ.: Так вот. Тогда... (*оба вслушиваются*).

ЧИН. (*нервно*): Ну - что вы тянете? - Тогда ... Не отвлекайтесь (*пауза, затем совершенно спокойно*). Это - наш знакомый.

СУБ. (*выразительно, с расстановкой*): У нас этого не бывает.

ЧИН. (*возмущенно*): Это вас не касается. Не ваше дело (*оба вслушиваются*).

ЧИН.: Сейчас. (*Захлопывает бюро, встает.*)

Лефевр, смотри за ним. (*Уходит. Слышны долгие удаляющиеся шаги по коридору.*)

ЛЕФЕВР и СУБЪЕКТ (*Молчат. СУБ. читает номер местной газеты. Улыбка снисходительного сожаления.*)

ЛЕФЕВР (*преодолев смущение*): Я давно хотел спросить: что это за язык - святочно-славянский?

СУБ. (*поправляет*): Церковно-славянский.

ЛЕФ.: Да, Церковно-славянский. Это вроде латинского? Это ваша латынь?

СУБ.: Это древняя форма нашего языка. Сколько вы дали за этот велосипед?

ЛЕФ.: Это подношенье. Я - борец.

СУБ.: Где же чиновник? Надоедает дожидаться.

ЛЕФ.: Придет. Сегодня суббота. Он в Леклюзо собирается. К сыну.

СУБ.: Очень рад.

ЛЕФ.: Нет, вы не смейтесь. Я не зря сказал. Он вас долго не задержит. Торопится на дачу. То есть вас задержат, конечно. Нельзя. Закон. (*Молчание*).

ЛЕФ. (*мечтательно*): На даче хорошо сейчас. Я семью всегда помещаю куда-нибудь на лето. Благодаря сбереженьям. Здесь - пыль, духота. Ну, море, конечно. Но такая даль! И загажено. А в городе ...

СУБ.: Оставьте. Что она вам дурного сделала?

ЛЕФ.: Да, правда. (*Машинально*). Как начнешь о даче говорить, рука невольно к окошку тянется. И давишь... Это - мясная, зеленая... Разносчица заразы... Вот он идет. Чего это вы?

СУБ.: Ногу натер (*стучит носком стянутого сапога по краю стула, встрясаая песок.*)

ЧИН. (*входит с часами в руках*): Что это вы?

СУБ.: Берегом набилось. Сейчас.

ЧИН.: Ну. Я тороплюсь. Рассказывайте (*садится*).

СУБ.: Вообразили, что я со шляпой обойду их. Стали вытаскивать кошельки. Между тем дело было после обеда, на мне было все чистое, я возвращался с купанья.

ЧИН.: Так что же? Не понимаю.

СУБ.: У меня не было никаких потребностей в тот момент. Кроме одной.

ЧИН.: Какой?

СУБ.: Потребности производить.

ЧИН.: Ну? Что ж вы остановились?

СУБ. (*не понимает.*)

ЧИН.: Что производить?

СУБ. (*только теперь сообразив.*): А. Понимаю. Это несущественно. Производить - ну, впечатление, скажем. Это моя специальность.

ЧИН. (*пожимает плечами, смотрит на Лефевра, который отворачивается, фыркает в клетчатый платок и отходит к окошку.*)

ЧИН. (*кусая ус, нервно.*): Прекрасно. Прекрасно. Итак - позвольте. Но нас это не занимает. Нас интересует нечто иное. Нас ...

СУБ. (*захватя воздуху, чтоб выложить все сразу до конца; возбужденно*): Вот что. Я забыл, что за границей. Дома это так у нас делается. Всякий отводит душу в работе. Как бы вам объяснить. Вот. Как у вас телеграф, водопровод, газ, так труд у нас. Повсюду проведен. Станция. Аппараты. Человек играючи живет. Производит. Мимоходом. То тут, то там. Где день его застанет. Где, в горючем состоянии он попадет на искру. Хорошо. Никто с ним не расплачивается. Это - абсурд. Этот абсурд прикрепляет к месту. Ваш человек - место на пространстве человечества. Вы - точка. А у нас он...

ЧИН.: А у вас?

СУБ.: А у нас - его состояние. Состояние человечества. Степень. Градус его кипенья.

ЧИН.: Ну, дальше. Лефевр, саквояж мой, пожалуйста. А потом кликнешь фиакра. Ну, дальше. Все это я знаю. Нас не это занимает. Нам интересно ...

СУБ.: Знаю. Дело было вечером. В другом конце. Мне понравилось расположение рынка. Перед этим я был у моего французского издателя.

ЧИН.: Чего вы смеетесь?

СУБ.: Вспомнил церемонию приема. Правда, до этого мы были незнакомы. Только по переписке.

ЧИН.: Ну.

СУБ.: От ужина отказался. Не хотелось есть. Какого труда стоило! Насилу уговорил его все-таки. Стали убирать. Мы убирали портьеры и ковры. Некому было. Консьерж ушел со двора и прислуга. За делом объяснял ему систему подвешенных насаждений и преломленных ...

ЧИН. (*быстро*): Читал! Вы молодцы там! Да. - Хорошо, положи, Лефевр. Вот тут. Куда ты? Нет, погоди. Не надо. Ступай. Я сам найму. Рано. - Ну, продолжайте. Послушайте. За уборку вы могли получить три франка, а прочти вы доклад о рефракционных культурах ячменя, и все триста собрали бы. А зимой, так тысячу. Верное слово. Ведь и это чертовски интересно. Но теперь в городе ни души. К вечеру все бегут отсюда. Да. И не было бы надобности (*мнется; тихим, бархатным голосом*) - воровать.

СУБ.: Когда дорогой назад я опять попал на рынок, почувствовал вдруг, что голоден. Чуждая площадь. Хорошо, что глухие стены. Окна все бы портили. А так, вы заметили? Впечатление, будто у облаков - головокружение, и они избегают смотреть вниз. Вы заметили? Стараясь избегать. Но лишь взглянуть, разом темнеет в глазах. Быстро меркнут ведра, чепцы торговки - простите, уклонился. Так вот,

я почувствовал голод. Забыл, что за границей. Выбрал дыню. К булочнику там наискосок. Зажигали уже. Ну поднялся крик. Дальше вы сами знаете. Наше государство - живой банк. Ничего не может быть проще. Тело и дух ругались, что где-то, где именно - неважно, сделаны были ими посильные вклады в этот день. А то бы они роптали. Тогда б я не чувствовал голода. Тогда б я попал в больницу.

ЧИН. (*волнуясь*): Ну, ну, я вас слушаю. (*Восхищенно*) Ты понимаешь, Лефевр? - Я всегда восхищался вашей системой. Но здесь мы подчинены общим законам. - Что, Лефевр?

ЛЕФ.: У нас это бы не привилось.

ЧИН. (*рассеянно*). Да. (*Субъекту, порывисто*): Ну. Продолжайте. Как биржа, говорите вы?

СУБ.: Важно то, что были вклады сделаны. Где. На этой планете, под этим небом. Так вот, под этим самым небом мне и предстояло сделать выемку. Потребность - лучший учетчик. У нас страшно развилось чувство природы. Нас бросает в моральный озноб, когда мы находим температуру человечества ниже той, какую оно приобретает с сообщенья ей нашей. Ежедневно просыпаешься в состоянье горенья, с запасом жара, и невозможно не отдать его. Так наступает охлаждение. Тут идешь запасаться новым теплом. Все равно куда. Это биржа теплообмена. У вас это называется чувством долга. Мы без этого задохнулись бы. У вас это называется обязанностью трудиться, социальной справедливостью. Моральные пластыри на больных местах. Дикое мясо. У нас эти места омоложены. Вот видите (*показывает*) Это когти не стали когтями. А эти - копытами. Боялись - все набросятся на приятное. И что же. Вы сами знаете. Вот. (*живком ссылается на газету.*)

ЧИН.: Да, да. Впрочем, поживем, увидим.

СУБ.: Одним нравится разнообразие. Ходят по разным мастерским. Это - бывший человек. Он вырождается. Редчает. Другие - рабы своих особенных задатков. Это будущие породы. Каждое новое поколение умножает несходства. Сегодня еще это племена. Завтра это будут расы. Когда-нибудь - разновидности высшего животного. Еще позднее - разные миры. Не бойтесь. Мы знаем. У нас уже есть ручательства. - Я вижу, вы торопитесь.

ЧИН.: Да. Лефевр, фиакра, пожалуйста. *(ЛЕФ. уходит)*. Послушайте. Скажите, зачем вы покинули такую страну? Ведь это лучшее место в мире. Я не понимаю поездок от вас к нам. Я не понимаю ваших соотечественников, путеше...

СУБ.: А я понимаю. Я объясню вам. Я люблю мою родину так, как ... Ах, знаете, до умопомешательства порою! Так у нас любят все. А как у нас любят! Ведь это будущее вселенной! Ведь это будущее сквозит во всем. Все гениальны, потому что, как лен, отдают всего себя, до последнего волокна ему, его ткани. Найдите мне посредственную кошку? Бездарную ласточку? А чтоб дать, чтобы быть в состоянии дать, берут все, что могут взять. Оказалось, что в состоянии гения, человечество вносит утраченный баланс в шатающуюся жизнь. Она не колеблется у вас только оттого, что она пала, лежит и еще не поднялась.

ЧИН.: Ну да, тем непонятнее мне. Как можно уехать оттуда. И при таком ... *(не находит слова)* патриотизме.

СУБ.: Родина. О, как я люблю ее. А что это значит! Ваши любящие вот. Вот видите. Этот дом и забор. Да подойдите же. Ну.

ЧИН. *(усмехается)*: Зачем. Ну да, я знаю их. Помню смотрел. Dix parcelles. А внизу. En vente. Courtois. V.L.63807. Во сне скажу.

СУБ.: Вот видите. Пока они целы - стоят рядом. Стоят давно, и долго еще простоят.

ЧИН.: Да. Распродаются вяло.

СУБ.: Вот. У вас любовь - в располонежье. Виноват, это двусмысленно, в местоположении, хотел я сказать. В местоположеье двоих сре-ди множества. Оседлость духа и без того не-подвижного. А у нас человек находит себя там, куда его занесла та сила, которая бродит в нем. Куда его забросила буря. Иногда она бросается в руки и в ноги, в грудь; а иногда - в голову. В последнем случае человек ищет одиночества. Вам многое неизвестно. А мы видали лбы, пылающие от любви к женщине. Буря заносила их на Марс. Вот как именно лю-бовь к родине приводит нас по временам за границу.

ЧИН.: И все же, я не понимаю ваших. Вот и N. приехал.

СУБ.: Да. Я знаю. Он в Дьеппе.

ЧИН.: Нет, здесь.

СУБ.: Как? Здесь?

ЧИН.: Да. Вот, дайте-ка сюда газету. Я найду сейчас. Ну, вот. Пожалуйста.

СУБ.: Вот чудно!.. Верно... Верно... Писал знающий.

ЛЕФ.: Весь квартал обошел.

ЧИН.: Ах, да! Нынче они ведь бастуют. Ну, делать нечего. Отправлюсь пешком. А вам при-дется посидеть денек. Это ведь не от меня зависит.

СУБ.: Здесь?

ЧИН.: Нет, при арестном доме. Вас отведут.

ЛЕФ.: Я отведу вас.

ЧИН.: Ну, я еду. До свиданья. Не взыщите. Я тут не при чем. До лучшего будущего.

СУБ.: Всего хорошего. *(Чиновник уходит.)*

ЛЕФ.: Ну, собирайтесь, сударь.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Статья "К характеристике раннего Пастернака" (вместе с Приложениями) впервые была напечатана в журнале "Russian Literature", 12 (1975), pp. 79-126. В настоящем издании в текст внесены уточнения.

Статья "История Центрифуги" печатается в сборнике материалов Пастернаковского симпозиума (сентябрь 1975).

"Автобиографическое и "Август" Пастернака" публикуется в первом томе "Slavia Hierosolymitana" (Jerusalem, 1977).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Айхенвальд Ю.И.	18-20, 49-51, 74, 91.
Аксенов И.А.	55, 57, 74-76, 78-79, 82-83, 93-96, 98-100.
Анисимов Ю.П.	64-65, 91.
Анненский И.Ф.	54-55, 76, 95.
Аронсон Н.Л.	43
Архипенко А.П.	78
Асеев Н.Н.	65, 68, 71, 74-77, 79, 81, 83, 88, 90, 92, 96, 99.
Ахматова А.А.	94.
Бабель И.Э.	56.
Балтрушайтис Ю.К.	48.
Белинский В.Г.	74.
Белый А.	7, 13-14, 42-43, 45-47, 60, 65, 82, 99-100.
Беме Я.	38, 57.
Бескин О.М.	100.
Блок А.А.	14, 40, 42-43, 45-46, 59-60, 63.
Бобров С.П.	38, 51-52, 57, 63-66, 68-83, 88- -96, 98-100, 115.
Богословская-Боброва М.П.	85, 89, 99.
Божидар (Б.П.Гордеев)	58, 68, 74, 91.

Большаков К.А.	64, 66-67, 69-70, 74, 76-79, 83, 96
Бранкуси К.	78
Брентано Ф.	11
Брик Л.Ю.	48, 59, 83, 98
Брик О.М.	48, 82-83, 96, 98-99
Брюсов В.Я.	61, 67, 73, 87
Буданцев С.Ф.	93
Бурлюк Д.Д.	67, 75, 93
Вермель С.М.	77-78, 95-96
Вийон Ф.	82, 98
Вильмонт Н.Н.	37
Виноградов В.В.	45
Винокур Г.О.	98-99
Гайденко П.П.	45
Гегель Г.В.Ф.	42
Гейне Г.	76, 95
Гете И.В.	65, 98
Гинзбург Л.Я.	45, 95
Гладков А.К.	49
Гливенко И.И.	110
Глиэр Р.М.	115
Гнедов В.И.	72, 79, 90
Городецкий С.М.	76
Горький	80
Гриц Т.С.	88, 96

Гумилев Н.С.	94
Гурчинов М.	96, 100
Гуссерль Э.	8-13, 44-46
Делоне Р.	78
Динерштейн Е.А.	99
Донаньи Э.	21
Дурьлин С.Н.	66, 86, 91
Евреинов Н.Н.	19, 34, 49, 55
Евстигнеева Л.А.	97
Есенин С.А.	60, 99
Ечеистов Г.А.	100
Жадовская Ю.В.	77
Зайцев П.Н.	100
Зданевич И.М.	68, 87-88
Зданевич К.М.	68
Иванов Вяч.Вс.	45, 48, 93, 107, 110
Иванов Вяч.Ив.	14, 76, 83
Иванов Н.	50
Иванов-Разумник Р.В.	40, 60, 99
Ивнев Р.	71, 74, 76-77, 83, 89-90, 93, 96, 100
Игнатъев И.В.	66-67, 72
Каменский В.В.	67, 87-88

Кассирер Э.	37
Катанян В.А.	87, 93
Кезельман Е.Н.	100
Клюев Н.А.	60, 99
Клюн И.В.	34, 55
Коген Г.	5-6, 13, 41
Кожебаткин А.М.	65
Комарденков В.П.	95
Коненков С.Т.	95
Крахт К.Ф.	6-7, 42
Крученых А.Е.	45, 58
Кузмин М.А.	60
Кунина Е.Ф.	100
Кусиков А.Б.	93
Кушнер Б.А.	70-71, 82, 85, 89
Кьеркегор С.	15, 48
Лавренев Б.А.	66, 87
Лапин Б.М.	38
Ларионов М.Ф.	68, 88
Левин В.Д.	46
Левит Т.М.	38
Леже Ф.	78
Лентулов А.В.	51, 78-79
Лермонтов М.Ю.	55
Лившиц Б.К.	87-88
Липпс Т.	13

Лобанов В.М.	59
Лозина-Лозинский А.К.	94
Лозинский М.Л.	94
Локс К.Г.	41, 56, 63-66, 82, 85, 90-91, 95, 98, 100, 115
Лотман Ю.М.	28, 42, 54, 59
Луначарский А.В.	83, 99
Лундберг Е.Г.	60, 91, 99
Малевич К.С.	79
Малкина Е.Р.	89
Мандельштам Н.Я.	93
Мандельштам О.Э.	55, 75, 93
Мар С.Г. (Аксенова)	93
Марков В.Ф.	45, 57-58, 63, 65, 67-68, 85-88, 91, 92, 95
Матюшин М.В.	93
Маяковский В.В.	6, 37, 42, 53, 56-57, 64, 67-71, 79-83, 85-89, 93, 95-99, 107-108, 111
Медведев П.Н.	111
Мейерхольд В.Э.	49, 52, 96, 100
Менье К.	43
Меньшутин А.Н.	44
Миллер-Будницкая Р.И.	9, 44
Милюков П.Н.	59

Минц З.Г.	59
Митурич П.В.	57
Наторп П.	13
Недович Д.С.	43
Немирович Вл.И.	20, 50
Никитин В.	42
Новалис	46
Олимпов К.К.	74
Орлов В.Н.	46
ап.Павел	38
Пастернак Александр Леонидович	47, 109-110
Пастернак Евгений Борисович	57, 60, 85, 96
Пастернак Елена Владимировна	46, 60, 92, 110
Пастернак Леонид Осипович	92, 103, 105-105, 108
Пастухов В.Л.	90
Перцов В.О.	86
Петников Г.Н.	58, 68
Петр I	61
Петровский А.С.	100
Петровский Д.В.	58, 95
Петросов К.Г.	86

Пикассо П.	33, 45, 55, 75, 99
Платов Ф.Ф.	74, 92
Платон	38
Полонский В.П.	60
Попова Л.С.	78
Прудон П.Ж.	40
Пуни И.А.	58
Пушкин А.С.	61, 107-108, 110
Реформатская Н.В.	87
Рильке Р.М.	11, 44, 46, 65
Рубанович С.Я.	66
Сабанеев Л.Л.	20, 50-51
Савинков В.В.	93
Садовской Б.А.	74, 91-92, 100
Сарабьянов Д.В.	92
Сати Э.	11
Северянин И.	66, 86-88
Сезанн П.	11
Серебрянский М.И.	86
Сидоров А.А.	65-66
Сидоров В.И. (Вадим Баян)	87
Синявский А.Д.	10, 39, 41-42, 59, 111
Скрябин А.Н.	15, 51, 104, 107- -108, 111

Соловьев С.М.	59-60
Спасский С.Д.	44, 60, 87-88, 95
Станевич В.О.	66
Степун Ф.А.	7, 43, 47, 61
Сумцов Н.Ф.	107
Суперфин Г.Г.	43, 61, 91
Таиров А.Я.	51
Тарановский К.Ф.	45
Татлин В.Е.	38
Тескова А.	54
Тименчик Р.Д.	111
Тихонов А.Н.	80
Толстой Л.Н.	59
Тренин В.В.	55, 57, 97
Третьяков С.М.	64, 66
Трубецкой Е.Н.	39, 42, 59
Трубецкой Н.С.	40
Трубецкой С.Н.	42
Тургенева А.А.	43
Тынянов Ю.М.	110
Тэ М. (Ильин М.И.)	100
Тютчев Ф.И.	107
Фаворский В.А.	58, 79
Фет А.А.	107, 110
Флейшман Л.С.	44, 85, 89

Флобер Г.	56
Флоренский П.А.	43, 58-59
Фриче В.М.	87
Харджиев Н.И.	55, 57, 86, 88-89, 96-97
Хейдеггер М.	35
Хлебников В.В.	37, 45, 58, 69, 72, 74, 76, 79, 88, 92, 94-96
Цветаева М.И.	53-54, 61, 111
Чекрыгин В.Н.	99
Чижевский Д. И.	86
Чудакова М.О.	110
Чумаков Ю.Н.	42
Шагал М.З.	57, 78
Шекспир В.	51, 93
Шемшурин А.А.	67
Шершеневич В.Г.	64, 66-67, 69-71, 87, 90, 92
Шиллер Ф.	46
Шиллинг Е.М.	74, 76, 83
Широков П.Д.	74
Шишов В.И.	100
Щкловский В.Б.	98
Шлегель Ф.	42

Шницлер А.	21
Шпет Г.Г.	10, 13, 33, 44-45, 53, 55
Штейнер Р.	43, 98
Штернберг Л.Я.	110
Штих А.Л.	41, 74, 92, 105, 108
Эйнштейн А.	37, 57, 94
Экстер А.А.	51, 78
Эллис	6-7, 14, 43, 65
Эренбург И.Г.	82, 98
Юркун Ю.И.	60
Якобсон Р.О.	6, 40-42, 50, 55, 98, 103, 108
Якулов Г.Б.	95
Aucouturier M.	49, 97, 103, 109
Barnes C.	96
Drozda M.	55
van der Eng J.	55; 109
Faryno J.	57
Grygar M.	55, 57, 109
Hamburger K.	46
Hartlaub G. F.	58
Hughes O.	110
Keys R.	100

Livingstone A.	49, 53
Mc Vay G.	90
Mossman E.	54
Nivat G.	93
Piwacki K.	45
Pomorska K.	55, 98, 103, 109
Roheim G.	58
Rosetti A.	98

Hiermit bestelle ich bis auf Widerruf

. Ex. POSTILLA BOHEMICA

im Abonnement.

.....

Name

.....

Adresse

Hiermit bestelle ich bis auf Widerruf

..... Ex. STUDIEN UND TEXTE

im Abonnement

.....

Name

.....

Adresse

NA VLNÁCH



JAROSLAV SEIFERT

Mit einem Essay von JAN PATOČKA

KUNST UND ZEIT

(Erziehung zum Kunstverständnis in unserer Zeit)

Kosten) während die Eltern doch immer eine Mög-
 lichkeit finden können mir durch einen Verwandten
 der gerade nach Deutschland fährt das Geld entgegen-
 zu bringen, ev. gleich für zwei Monate zu schicken. Die
 Überzeugung an die Eltern würde allerdings nicht
 hindern, daß ich immer rechtzeitig die möglichst
 notwendige Lebensbetätigung über deren Form
 ich mich zu belehren bitte, von hier aus, direkt
 an die Post zu senden würde.

Indem ich nochmals bitte dieses ganze
 für mich sehr wichtige Ersuchen gütig aufzuneh-
 men

verbleibe ich
 und ergebenermaßen
 mit



Requiescat in pace et in pace
 requiescat in pace. Requiescat in pace.
 Requiescat in pace. Requiescat in pace.

Ich bitte darum, daß die Angelegenheit
 jedem Nebenbeteiligten bekannt gemacht wird, und
 daß die Angelegenheit in der nächsten Zeit
 erledigt wird. Ich bitte um die
 Erledigung der Angelegenheit.