

Л.Л. Горелик



Ранняя проза Пастернака

Министерство образования РФ
Смоленский государственный педагогический университет
Кафедра истории и теории литературы.

Л.Л. Горелик

Ранняя проза Пастернака: Миф о творении



Смоленск 2000

Б.83.3(2)7-8
Г687

Предпринятый в монографии анализ прозы Пастернака 1910 – начала 20-х годов позволяет сделать вывод о важности для автора опоры на символизм и предшествующую культуру: апеллируя к Платону, Ницше, немецким романтикам, Пушкину и Толстому, Пастернак оспаривает символистский “миф творения”, выстраивая на его месте новый. Книга рассчитана на специалистов-филологов, студентов и на всех, кто интересуется историей литературы.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор ***В.В. Агеносов***;
доктор филологических наук, профессор ***В.С. Баевский***.

ISBN 5-88018-216-9

© Горелик Л.Л.

© Оформление Журавлевой Л.С.

Введение

Творчество Бориса Пастернака давно и активно изучается. Особенно активизировалось исследование творчества Пастернака в последние 10-15 лет. Если в 1983 году К.Ф. Тарановский отметил: "О нем накопилась внушительная научная литература" [1], то в 1993 году В.С. Баевский назвал Пастернака "самым исследуемым русским писателем XX века" [2]. Однако посвященных ранним прозаическим произведениям Пастернака работ немного, и они далеко не исчерпывают связанную с этими произведениями проблематику [3].

Малая исследованность прозы Пастернака 1910-20-х годов объясняется не только тем, что, в сравнении с лирикой и романом "Доктор Живаго" его ранние повести могли показаться менее значительными, но и сложностью этой незаурядной прозы.

Едва не избравший в 1910-е годы карьеру профессионального философа (как известно, сам Герман Коген был готов взять талантливого юношу в аспирантуру), Пастернак распространяет свою увлеченность философией на художественное творчество. По словам Л. Флейшмана, "среди живших в искусстве современников Пастернака не было в начале XX в. никого, кто мог бы соперничать с ним по основательности профессиональной философской выучки" [4].

Кроме того, как теперь уже очевидно, воспринимаемый многими современниками в качестве далекого от злободневности поэта, "небожителя", Пастернак остро чувствовал веяния эпохи. И общественно-политические, и культурно-эстетические вопросы, ставящиеся временем, он воспринимал очень чутко. До социальных потрясений, последовавших в конце 1910-х годов, его внимание концентрировалось почти исключительно на центральных для культурной жизни России 1900-1910-х годов эстетико-философских идеях. В его первом сборнике стихов ставятся вопросы, отражающие эстетико-философские основы творчества [5]. Пронизана эстетико-философскими размышлениями и проза этого периода. В прозаических произведениях Пастернака 1910-х годов закладываются основы эстетики писателя, формируются принципы, которые будут определять своеобразие его творчества на всем протяжении жизни [6].

В раннем творчестве Пастернак опирается на достижения литературы предшествующего периода. Значительная опора на символизм была чутко подмечена Р. Якобсоном, который писал: "...новаторский вклад Пастернака <...> фрагментарен в сравнении с тем, что связывает <...> с предшествующей культурой [7].

Признанная сложность символистской прозы [8] нашла продолжение в творчестве Пастернака. Мотивы [9], как и образы, являются в его прозе носителями вторичных, неявных, смыслов, прочесть которые не всегда легко даже высококвалифицированному читателю. Как пишет С.А. Куликова, "В повестях Пастернака отсутствует традиционно понимаемый конфликт - творческое слияние героя с миром делает невозможным его противостояние окружающему" [10]. При несомненной тонкости этого утверждения конфликт в повестях Пастернака все-таки есть: он неявен, скрыт в подтексте. Отсутствие читательского опыта в постижении такой прозы, а также недостаточная разработанность научного аппарата для выявления и интерпретации подтекстов нередко давали поводы для непонимания и неприятия прозы Пастернака [11]. Исследование подтекстов в сочетании с тщательным анализом тем и мотивов произведения обнаруживает тающийся за явным развитием интриги второй план. Фабульные повороты в повестях Пастернака помимо повествования о развитии интриги несут дополнительный смысл. Не только образы могут раскрываться как символы, но в сюжетных мотивах повестей, составляя второй план, зачастую содержатся эстетико-философские (иногда и этико-философские) размышления. Поэтому даже такая простая и обычно не вызывающая при анализе прозаического произведения затруднений форма как фабула в прозе Пастернака может представить трудности для понимания. Приведем только один пример. В.А. Александрова полагает, что в повести "Апеллесова черта" Релинkvимини явился к Гейне в Пизе, потому что "до него дошли слухи, будто у Гейне его потерянная им рукопись его произведения" [12], тогда как из текста следует, что историю с этой якобы найденной рукописью Гейне выдумал позднее, желая таким образом вынудить возлюбленную Релинkvимини прийти к нему в гостиницу. Визит же Релинkvимини, закладывающий основу конфликта, вызван исключительно желанием визитера получить доказательство принадлежности поэта "к аристократии крови и духа", т.е. стремлением убедиться в "особости" поэта, в его отличии от "толпы" [13].

Это случай яркий, но не единичный. При анализе прозы Пастернака иногда приходится оспаривать предложенные ранее толкования фабулы его повестей, поскольку в некоторых случаях только тщательное исследование подтекстов может способствовать проявлению на уровне образов и мотивов внутреннего, неявного движения содержания [14].

Предпосылки для такого анализа возникли лишь в самые последние годы. Интенсивное исследование литературы символизма и постсимволизма, отличающее отечественное и зарубежное литературоведение последних лет, связано не только с не так давно открывшейся возможностью публикаций по этим проблемам в нашей стране. Очень большую роль сыграла и работа, сделанная в нелегких условиях предшествующих лет. Труды Д.М. Максимова, З.Г. Минц, С.П. Ильева и др., многое прояснившие в поэтике символизма, открыли путь и к изучению писателей, пришедших вслед за символизмом, развивавших и преобразовавших идеи символизма [15]. Работы К.Ф. Тарановского, Д.М. Сегала, О. Ронена, И.П. Смирнова, В.С. Баевского, М.Л. Гаспарова и их многочисленных учеников и последователей указали на исключительную важность интертекстуальных связей для литературы постсимволизма. Разработаны действенные методы и приемы анализа этой литературы [16].

Особую сложность представляет мифопоэтический анализ. В плодотворной дискуссии, развернувшейся на защите докторской диссертации И.С. Приходько между диссертанткой и ее оппонентом М.Л. Гаспаровым, были четко сформулированы два мнения о месте и роли мифопоэтического анализа в изучении литературного произведения [17].

Проблемы мифопоэтики обрели актуальность в связи с изучением символизма. Установка младших символистов на неомифологизм - сознательную мифологизацию жизни и творчества [18] - заставила исследователей задуматься об отличиях мифа первобытных культур от позднейших мифов (в частности, от мифа символистов) и о методологии изучения символа и мифа.

Сложнейшая эта проблема до сих пор не получила полного разрешения. Однако работы З.Г. Минц, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского задали направление, в котором движется современная наука [19].

Один из важнейших вопросов - отношение символа к мифу. Именно различием в природе символов объясняют Ю.М. Лотман

и Б.А. Успенский разницу между мифом как созданием первобытной культуры и "неомифом". Они предлагают "различать символ как тип знака, непосредственно порождаемый мифологическим сознанием, и символ как тип знака, который только предполагает мифологическую ситуацию. Соответственно должен различаться символ как отсылка к мифу как тексту, и символ как отсылка к мифу как жанру. В последнем случае <...> символ может претендовать на создание мифологической ситуации, выступая как творческое начало" [20]. Именно отсылая к "мифу как жанру" символизм творит новую мифологическую ситуацию, выстраивает свои "тексты жизни" и "тексты творчества". При этом введенные в текст другие тексты (мифы, произведения предшествующей литературы) выступают на равных с подлинной жизнью, с биографической жизнью автора, например [21]. Понять природу неомифологизма символистов можно только поняв природу собственного им образа-символа. Подступы к этому делаются [22]. Более продвинуто истолкование смысла символов, восстановление единого символистского "мифа о мире" [23].

Значительно менее изучены проявления мифологизма в литературе постсимволизма. Пожалуй, в этом плане раньше многих привлек внимание именно Пастернак. Еще в 1980 году В.С. Баевский обнаружил "наличие мощного мифологического страта" в лирике Пастернака [24]. В настоящее время мифопоэтика Пастернака активно изучается [25], и все же проблема эта еще далека от окончательного решения.

Исследование ранней прозы Пастернака затрудняется и наличием текстологических проблем. В этой книге мы будем опираться на пятитомное собрание сочинений Пастернака, наиболее полное к настоящему времени (Пастернак Б.Н. Собр. соч.: в 5-и томах. М., 1989-1992), привлекая по мере необходимости другие издания, а также журнальные публикации. Анализ самых ранних юношеских прозаических набросков облегчается текстологической работой, проделанной А. Юнгрен, на книгу которой мы также будем опираться [26].

В заключение подчеркнем: не вполне понятая и недостаточно оцененная проза Пастернака 1910-20 годов и сама по себе (вне ее связи с лирикой Пастернака и романом "Доктор Живаго") представляет немалую художественную ценность. Она в высшей степени заслуживает изучения. Надеемся, что наша книга станет еще одним шагом к пониманию этой незаурядной прозы.



Глава 1. Начало полета: Построение мифа о творчестве в юношеских прозаических набросках.

Юношеская проза Пастернака 1910-1912 годов – это разрозненные отрывки, записанные иногда прямо в студенческих тетрадях, рядом с конспектами [1]. Стиль этих набросков, несущих в себе влияние романтизма и символизма, философски насыщенных, пронизанных аллюзиями – “темный”, метафорический, как это свойственно раннему Пастернаку. Начало их изучению было положено публикацией Е.В. Пастернак 1977 года [2]. Тогда же публикатор заметила, что ранние прозаические наброски разрабатывают “положения, крайне существенные для творческой эстетики Пастернака” [3]. Тем не менее публикация не вызвала потока разрабатывающих раннюю прозу Пастернака исследований. Единственным известным нам основательным трудом, им полностью посвященным, к настоящему времени является книга А.Юнгрен, очень полезная, но не претендующая исчерпать эту многогранную и сложную тему [4].

Юношеская проза Пастернака – плацдарм, на котором складываются и отрабатываются представления юного гения о творчестве, где возникают образы, которым подчас суждено будет, видоизменяясь, пройти через всю жизнь писателя.

Рассматривая, вслед за А.Юнгрен, ранние прозаические отрывки Пастернака как наброски незаконченного художественного произведения [5], мы будем опираться на фрагменты “Я спус-

кался к Третьяковскому проезду...”, “Уже темнеет. Сколькo крыш и спицей!”, “У Дорогомилловской заставы”, “Смерть Реликвимини”, “Когда Реликвимини вспоминалось детство...”, воспринимая их как части единого текста. Темой этого произведения должно было явиться, судя по написанным фрагментам, становление художника (в широком смысле слова). Названные отрывки репрезентируют представления юноши-Пастернака о соотношении творца, творения и действительности, о процессах действительности, инициирующих творчество, а также о свойствах творческого человека, выделяющих его среди других людей. В тексте имеются прямые указания на романтизм как источник излагаемых эстетических воззрений, а строится текст с явным учетом символистского опыта.

Параграф 1. Спор с Ницше в эссе “Заказ драмы”.

«Ницше в первоисточнике я знал очень мало – писал Б. Пастернак П.П. Сувчинскому, – “Заратустра”, “Рождение трагедии” и о пользе и вреде истории в “Несвоевременных размышлениях» [1]. Анализируя философские штудии Пастернака-студента, Л. Флейшман указывает на его полное безразличие “к «властителю дум» тогдашней русской интеллигенции Ницше” [2]. И за полгода до смерти Пастернак в ответе на анкету журнала “Magnum” дает Ницше уничижительную характеристику несостоявшегося творчески, компенсирующего свои неосуществленные претензии отрицанием мировых устоев человека (671) [3].

В то же время в самой ранней юности, как раз в тот период, когда складываются важнейшие жизненные представления, Пастернак имел с Ницше опосредованные биографические связи.

Во-первых, идеями Ницше был увлечен боготворившийся Пастернаком в отроческие годы Скрябин. В очерке “Люди и положения” Пастернак вспоминает: “Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловечество, аморализм, ницшеанство. <...> Мне было двенадцать лет. Половины их споров я не понимал. Но Скрябин покорял меня свежестью своего духа. Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне” (305) [4]. Летом 1903 года Пастернаку было не двенадцать, а тринадцать лет. Впечатления этого возраста нередко бывают очень сильными и откладываются на всю жизнь. Так случилось и с Пастернаком. Произошедшее в августе того же 1903 года

несчастье (падение с лошади и перелом ноги), вкпе с недавними впечатлениями от скрябинских споров с отцом, заставило его почувствовать “вкус творчества” (684).

Во-вторых, в декабре, вероятно, того же 1903 года Пастернаку попался в руки и чрезвычайно заинтересовал том Рильке. Книга напомнила подростку, как он тремя годами ранее видел Рильке вместе с писательницей Лу Саломе, в прошлом – невестой Ницше. О важности впечатления от встречи с Рильке он писал в “Охранной грамоте”: “...я <...> понял, что их автор, Райнер Мария Рильке, должен быть тем самым немцем, которого давно как-то, летом, мы оставили в пути на вертящемся отрыве забытого лесного полустанка. Я побежал к отцу проверить догадку, и он ее подтвердил, недоумевая, почему это так могло меня взволновать” (158). О Лу Саломе Пастернак вспоминал и позднее, например, в письме от 12 мая 1956 года к З.Ф.Руофф [5].

Если помнить об этих сильных отроческих впечатлениях, возникновение образов из произведений Ницше в раннем творчестве Пастернака совсем не покажется странным.

Апелляция к Ницше отмечалась ранее в отдельных произведениях Пастернака [6]. Образы из “Рождения трагедии” и из поэмы “Так говорил Заратустра” широко отражены в ранних прозаических набросках.

В данном параграфе мы рассмотрим небольшую часть прозы Пастернака 1910 года – “Заказ драмы”. Этот более дру-гих отделанный автором прозаический фрагмент впервые был опубликован Е.В. Пастернак в сборнике “Памятники культуры. Новые открытия” в 1977 году [7]. По свидетельству публикатора, “Заказ драмы” представляет собой десять вырванных из тетради листков (двадцать страниц) отредактированного, готового к печати текста. Название дано автором [8].

Выделенный автором из других набросков и отличающийся отсутствием фабульного развития “Заказ драмы”, вероятно, предназначался выполнить роль разъясняющего эстетические принципы автора предисловия к незаконченной прозе о композиторе Шестикрылове (Шестокрылове) и юном музыканте Реликвимини. Наброски этой прозы также сохранились. Не только в “Заказе драмы”, но и в других юношеских прозаических набросках имеются аллюзии на Ницше. Поскольку этот параграф посвящен преимущественно “Заказу драмы”, к другим отрывкам юношеской прозы мы будем обращаться лишь в случаях, когда их привлечение спо-

собно помочь пониманию мотивов и образов анализируемого здесь эссе. Ввиду сложности рассматриваемого текста, прежде чем перейти собственно к исследованию, необходимо прояснить некоторые из входящих в “Заказ драмы” мотивов.

1. Экспозиция: участники “драмы”.

Пастернак начинает рассуждение о процессе творчества перечислением участников “драмы”. Уже здесь, в самом раннем своем эстетическом трактате, Пастернак включает пространство комнаты и полную движения жизнь за окном в состав участников творчества. Третий участник – музыка в душе композитора Шестикрылова. Роль каждого участника в процессе создания “драмы” подробно описана.

Во-первых, комната композитора. Комната включает стулья, рояль, письменный стол и вырастающие из него мысли, книги, фотографии, ковер, карандаши, нотную бумагу, сумерки... Как видим, сумерки и мысли – тоже предметы. В дальнейшем автор приравнивает этой комнате всю землю и прошлое: “О, я указал бы ему на эту землю, меблированную чудесным, <...> толпами неодушевленного. И на прошлое. Прошлое все сплошь – предметы, предметы, прошлое сплошь сцены, декорации от колыбелей до виселиц – воспоминания” (745). Таким образом, предметом творчества является все известное художнику пространство и время. Предметы неодушевлены и требуют воплощения. Заметим, что “предметами” в философии называют объекты действительности в самом широком смысле: “...слова ‘предмет’ и ‘предметный’ в начале XX в. стали боевым кличем против всякого рода субъективизма и символом обращения вновь ‘к самой вещи’” [9]. Как известно, Пастернак в 1910 году осваивал философию на историко-филологическом факультете Московского университета; именно в это время он был всерьез увлечен феноменологией Гуссерля, рассматривающей сознание как особый регион бытия [10]. Если учесть терминологическое значение слова ‘предмет’, задача художника – раскрыть сущность явлений в пространстве и во времени.

Во-вторых, в процессе творения участвует самая жизнь в ее развитии, “движение действительности” (744). Это “события среди витрин и карет”, то есть повседневные происшествия; это “улыбки и признания...” (744), то есть отношения людей между собой;

это, наконец, “те, которые идут домой и из дома” (744), то есть люди в их деятельности. Словом, это взаимосвязь явлений – живое движение повседневности, создающее свою “музыку”.

И только на третьем месте среди непрременных участников творения названа музыка, звучащая в душе музыканта.

Эти три слоя композитор должен соединить своей личностью, воплотив собственную жизнь в творение, преобразовав ее в “терапевтическую нить”, скрепляющую в единое целое “предметы”, их взаимодействие и музыку своей души

Наиболее важным компонентом в необходимой для создания творения триаде автор считает то, что он называет “предметами” или даже “мебелью” – то есть, как мы помним по предшествующему описанию, скрывающие свою сущность явления действительности, пространство во времени. Собственно, они то и есть “заказ драмы”: “Комната с предметами – разве не заказ драмы?” (745).

2. Творчество: сон и танец.

И вот, чтобы выполнить этот “заказ” – просьбу предметов о воплощении – в “мебель” (в пространство предметов, готовых явить свою сущность созерцающему субъекту) послан юный музыкант Реликвимини. Он приносит с собой “закапанное дождиком <...> предание кочевников” (747-748) – второе, после предметов, условие творчества – движение действительности, повествование о ее делах. Чтобы помочь предметам воплотиться, Реликвимини погружается в сон. Его сон горяч, художник страстно ждет во сне явления сестры: “...ты так топил своим сном, как если б ждал ты кого оттуда, из хлопьев, с мороза, как если б ждал ты сестры...” (748). От силы его сна “у этого мира отскочила самая отдаленная фанера” и начала танцевать (748). Образ этот уже нашел объяснение. Как пишет А.Юнгрен, “В складывающейся в этот период образной системе намечается еще одна пара отождествлений: архетипические древесные женские образы разрабатываются Пастернаком в особом ключе, как «уменьшительные» синекдохи, представленные «фанеркой» в «Заказе драмы» и позднее «девочкой-веткой» [11]. “Фанера” в контексте образов Пастернака восходит к архетипу женственности. В “Заказе драмы” “отдаленная фанера” – некая женственная составляющая пространства. Итак, на сон Реликвимини отзывается *танцем* некая женственная

составляющая пространства. И вот уже *танцует* сама действительность, *танцуют*, пересоздаваясь, “предметы”. Так – через сон и *танец* – описан процесс творчества.

Именно такое сочетание образов – сон и *танец* – занимает центральное место в эстетическом трактате Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”. Напомним, что о своем знакомстве с этой работой Ницше, как и о знакомстве с поэмой “Так говорил Заратустра”, писал Пастернак.

Противоречивое сочетание аполлонического сна и дионисийского танца находится у истоков греческой трагедии, – утверждает Ницше. При этом Аполлон и/или Дионис стоят у истоков любого творения, так как целью и оправданием искусства является преодоление трагизма бытия. Искусство – “дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь” (67) [12], “...только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности” (75). Гармонический сон Аполлона рождает затмевающие действительность и тем самым заставляющие ощутить иллюзорность самой эмпирической реальности образы, а опьяненный страстью дионисийский танец влечет человека забыть о себе и раствориться в окружающем мире. Искусство создается на “скрытой подпочве страдания” (71), оно призвано помочь человеку принять страшную жизненную реальность. В случае аполлонического сна действительность приобретает свойство кажимости, иллюзорности; а в случае дионисийского танца сам субъект растворяется в окружающем, сливается с ним и учится принимать действительность в единстве субъективного и объективного.

Символом дионисийской оргиастической стихии является хор греческой трагедии. “Драмой” же Ницше называет “опыт явить бога в его реальности и представить образ видения, вместе со всей преобразующей обстановкой его” (87). Слово “драма” часто встречается в трактате Ницше. Соотношение хора и “драмы” составляет сущность греческой трагедии. Хор при этом – носитель “музыки”, вызывающей к жизни образы “драмы”. Из духа музыки, воплощенной в дионисической оргии хора, рождаются видения “драмы”.

Пастернак же в “Заказе драмы” описывает процесс творчества так, что одаренный дионисической “музыкой” художник [“предметы” передают это качество художника по-детски конкретно: “ты размещал нас по стенам и крутился, и играл на «бехштейне»...” (748)] начинает “спать”, “и сон его был путаницей утомив-

шихся, шатающихся вещей” (748). Иначе говоря, художник впадает в аполлонический сон. К снящимся художнику “вещам” присоединяются “предметы” действительности. Первой художнику откликается некая “фанера”, т.е., как мы уже знаем, некая женственная составляющая пространства. И вот уже сами “предметы” (то есть сами явления действительности) вступают в дионисийский танец. Увлеченное в дионисийский танец пространство, пересоздаваясь, порождаясь вновь, не нуждается более в помощи художника – ни в его музыке, ни в его иллюзиях: “ты можешь перестать танцевать и даже играть на «бехштейне» не надо, и, главное, перестань ты топить этими сновидениями. <...> Жди. Не танцуй. От нас (к тебе) танцуют” (749). Анджелика – созидательная любовь – появляется из этого пространства, растворившегося в дионисической, объединяющей стихии танца.

3. Творение: Анджелика и ее ребенок.

“Предметы” автор многократно называет “детьми”: “Стулья – это какая-то учащаяся молодежь... Они еще полны ведь надежд” (742). “Как дети, размышляют и дремлют предметы” (742). Более того, самое детство оказывается “предметом”: “прошлое – это неодушевленный предмет и детство тоже неодушевленное, то есть требовательное” (745). Предметы – не умеющие проявить свою сущность начала. Воплощение предметов, как мы уже показали, происходит через *танец*, в который художник вовлекает предметы посредством своего горячего сна; причем, первым ему откликается имеющий свойство *женственности* предмет, а завершается творение явлением Анджелики. Кто она – невеста, сестра, творение художника? Она рождается из “лопнувшего во сне ребра”, ее явлению способствуют “миллион шаферов”, а ждет он, как уже было сказано, – сестры.

Образ Анджелики, причем также в связи с требующими пересоздания предметами, названными автором “потерявшимися, бездомными детьми”, появляется и в прозаическом отрывке Пастернака 1910 года “Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!” Возможно, сопоставление текстов позволит лучше понять этот образ.

В отрывке “Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!” предметы – “потерявшиеся дети” – нуждаются в матери – Анджелике, то есть, как показывает контекст, в животворящей любви и оправе: “...и если б моя любовь была последней оправой, я оправил

этих бездомных детей своей любовью, – я сказал бы, – да, я видел вашу мать Анджелику, я иду к ней сейчас и возьму вас с собой” (721). В этом отрывке образ Анджелики связан с порождением новой оправы предметов. Предметы, “бездомные дети”, получают поглощение с помощью Анджелики. Сопоставив отрывки, можно сказать, что Анджелика – некая женственная, земная по своей природе, субстанция; одухотворенная часть действительности, откликающаяся на любовь художника и отвечающая ему взаимностью. Как и художник, она полна любви. Без нее невозможно появление творения. Она же сама не может проявиться без художника: она возникает в результате его участия.

По всей вероятности, встреча художника с *Анджеликой*, являющаяся условием *рождения* (пересоздания действительности), отражает платоновскую идею эротической природы творчества. Творцы, как разъясняет в “Пире” Диотима Сократу, беременны духовно, “беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать” [13]. *Детьми* называет она продукт творчества гениев [14]. У Пастернака платоновская идея посредника между духовным и материальным мирами Эроса видоизменяется, причем, в сторону, удаляющую ее от идеи Вечной Жены символизма. Важно помнить, что любящая Анджелика – не представительница *другого мира*, не медиатор между *мирами*, а одухотворенная любовью художника часть земной действительности. Творец, чтобы разрешиться от своего духовного бремени, нуждается в отклике, в соучастии действительности-Анджелики [15].

4. Жертва: Ребенок Анджелики и смерть Пурвита.

Рождение творения описывается в “Заказе драмы” как пересоздание, обновление предметов. К числу пересоздаваемых предметов относится и прошлое, в частности, детство художника. Значительно прояснить этот момент может обращение к отрывку “Смерть Реликвимини (Пурвита)”, входящему в ту же, что и “Заказ драмы”, юношескую прозу.

В центре этого отрывка также тема творчества. Внезапный ужас Реликвимини вызван тем, что жизнь “запечатлела белое прошлое черной чертой” (725). Ужас спровоцирован громким плачем ребенка и сопровождается им: “в дальний угол его оцепенения забился крик ребенка” (725). Значительно проясняет этот текст заметка Пастернака “Сейчас я сидел у раскрытого окна...”, сохранившаяся в архиве А.Л.Штиха и иногда атрибути-

руемая как письмо к нему. Вспоминая себя тринадцатилетнего, свою “катастрофу 6 августа”, случившуюся в 1903 году, когда при падении с лошади он сломал ногу, Пастернак пишет: “И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собою новое: способность <...> начинать собою то, что до сих пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа. Я думаю об этом мальчике и о том, как жестоко я с ним обошелся. Зачем не предупредил я его тогда; может быть, он стал бы меня избегать, может быть, мы не встретились бы с ним и я не сровнял бы его до основания.

Что жалеть его, поверь, он был счастлив. <...>

Мне жалко себя сейчас. Ведь и я могу упрекнуть его во многом. Он не платит мне взаимностью. Вот, я весь подался к нему, в его ненастную осень 1903 года...<...> А он тонет в своих сумерках и не знает меня”(684).

Это пояснение автора показывает, что, помимо значения *начала* (ницшевское “новое начинание, священное да”), образ *ребенка* в раннем творчестве Пастернака несет значение гибельности творчества – уничтожения собственного прошлого (то есть своей жизни), принесенного в жертву творчеству. Значение это также выкристаллизовалось не только из собственной биографии [16], но и из отголосков Платона и Ницше. Намек на это значение есть и в уже упоминавшемся нами в связи с образом Анджелики “Пире” Платона: “Рождение <...> оставляет всякий раз новое вместо старого <...>, человек никогда не бывает одним и тем же, хоть и числится прежним, а всегда обновляется, что-то непременно теряя...” [17]. Еще более отчетливо идея гибельности творчества выражена в трактате Ницше “Рождение трагедии”. Ницше пишет, что дионисическое, то есть творческое, состояние “содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегал пропась забвения” (82).

Ребенок в близком пастернаковскому значению условия творчества и начала имеется и в поэме Ницше “Так говорил Заратустра”: “дитя и забвенье, новое начинание, игра...” [18]. Одновременно путь Заратустры – путь к закату, что по-немецки равнозначно “к гибели”.

В “Заказе драмы” прошлое, детство – “начала, требующие разбега” (745). Это напоминает ницшевское определение

ребенка – “самокатящееся колесо, перводвижение” [19]. Однако есть и важное отличие: в поэме Ницше *дитя* – третье превращение духа, уже освободившегося от любви. В эстетике раннего Пастернака, напротив, подчеркивается: художник должен дать действительности-ребенку оправу любви и жизни. Обозначение *ребенок*, как и у Ницше, сохраняет признак *начало*, однако другой ницшевский признак, сопутствующий образу – *не нуждающийся в любви* – заменен на противоположный.

Возможно, сходство значений образа *ребенка* у Пастернака и Ницше обусловлено опорой обоих авторов на Платона. Уже в философии творчества Платона В.С. Соловьев отмечает мотив, ставший основополагающим у Ницше: стремление художника к сверхчеловечеству [20]. Платоновский мотив творчества как духовного *рождения* был популярен в начале XX века. Однако нам представляется, что ницшевский образ и сам по себе воздействовал на Пастернака. В пользу этого говорит связь образа *ребенка* с хором греческой трагедии в стихотворении “Хор”, вошедшем в книгу “Близнец в тучах” [21]. Опора на эстетическую теорию Ницше и полемика с ней присутствует в “Заказе драмы”.

Самое слово “драма” употреблено Пастернаком, по всей вероятности, в ницшевском значении: “явление бога в его реальности”, порождение “видения вместе со всей преобразующей обстановкой его”. В названии подчеркнута полемика с Ницше: “драма” не просто рождается – ее “заказывают”, требуют “предметы”, то есть сама действительность.

Если у Ницше творение рождается из аполлонического сна и дионисийского танца творца, то Пастернак подчеркивает: художник лишь вначале воздействует на пространство своей музыкой (“играет на «бехштейне»”). Художник как бы заражает пространство своим движением, вовлекая действительность с помощью “снов” в совместный дионисийский танец. Совместно они рожают новую жизнь. Отличие от Ницше здесь в том, что у Пастернака сама действительность обладает свойством пересоздаваться. Это ее свойство, она “нуждается” в этом, “требует” этого. И художник призван помочь ей осуществить эту объективную надобность. Роль художника при этом жертвенная. Творение рождается из пересоздающейся жизни художника.

Параграф 2. Образ линии, оправы, границы в юношеских прозаических набросках.

Тема творчества, очень важная в юношеской неоконченной прозе Пастернака 1910 – 1912 годов, выстраивается при помощи многих образов, среди которых важное место занимает образ *линий*. Он будет возникать потом и в других произведениях Пастернака, в его стихах и прозе – вплоть до “Доктора Живаго”. Образ *линий* в юношеской прозе тесно связан с образами *черты, оправы, границы, а также ребенка* [1].

В этом параграфе мы постараемся обнаружить во всей возможной полноте те оттенки значений, которыми обладает образ *линий* в юношеских прозаических набросках Пастернака. Как и в случае с “Заказом драмы”, приступая к исследованию, мы считаем необходимым предварительно прояснить некоторые фабульные и тематические моменты незаконченного произведения.

1. Тематика, конфликт, действующие лица.

Итак, отрывки “Я спускался к Третьяковскому проезду...”, “Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!”, “У Дорогомилловской заставы”, “Смерть Реликвимини”, “Когда Реликвимини вспоминалось детство...” являются частями единого текста. Темой этого произведения должно было явиться, судя по написанному, становление художника (в широком смысле слова). Имеющиеся отрывки репрезентируют представления юноши-Пастернака о соотношении творца, творения и действительности, о процессах действительности, инициирующих творчество, а также о свойствах творческого человека, выделяющих его среди других людей. В тексте имеются прямые указания на романтизм как источник излагаемых эстетических воззрений [2], а строится текст с явным учетом символистского опыта. Иногда главный герой – начинающий музыкант Реликвимини [3] – непосредственно излагает свои эстетические воззрения. Однако речи персонажа настолько туманны, так пронизаны метафорами и аллюзиями, что требуют расшифровки.

Судя по имеющимся отрывкам, конфликт незаконченного произведения вращается вокруг осознания юным музыкантом Реликвимини процесса творения и становления творца. Уже в самых первых опытах Пастернака, в юношеской прозе, приро-

да, действительность, как это и в дальнейшем писателю будет свойственно, одухотворена и участвует в повествовании наряду с главными персонажами. Действующие лица первого отрывка (представляющего экспозицию): город с его обыденностью и “толпой”, небо, Реликвимини и его друзья – подобные ему чудачки Александр Македонский и Моцарт, за которыми наблюдает субъект повествования – столь же юный, как и Реликвимини, Койнониевич. В отрывке “У Дорогомиловской заставы” вступают в действие Сальери и “внучатный племянник Кенигсбергского философа Канадович”. По всей вероятности, это вариант фамилии для Койнониевича. Этот Канадович-Койнониевич – другая, наравне с Реликвимини, сторона лирического субъекта. Он близок Реликвимини, но более обычен, он скорее философ, чем художник; в гимназии Реликвимини писал за Койнониевича сочинения. Как и Реликвимини, этот персонаж имеет автобиографические черты. Если Реликвимини, подобно самому автору, сын художника, то ироническая характеристика Канадовича намекает на занятия Пастернака философией [4].

В действии принимает участие и памятник Первопечатнику. Заметим сразу, что памятник этот, сдерживающий “натиск пространств”, занимает лишь “толпу”, творческие же субъекты не замечают его. По всей вероятности, это свидетельствует о том, что творческие личности мало интересуются распространением своих открытий, им не нужна слава. Реликвимини и подобные ему заботятся только о *линиях*.

2. Синонимические образы: линия, черта, оправа. Философский смысл образа оправы.

Образ *линий* появляется уже в первых двух отрывках. Обозначаемое им понятие очень важно для героя юношеской прозы. Мечта Реликвимини – творчество, то есть пересоздание действительности. Категории действительности – предметы, и природа, и идеи – соучаствуют в процессе жизни. Постоянно упоминается, что они касаются друг друга – т.е. они взаимосвязаны, составляют единство. При этом особенно важно, что небо не равнодушно к земле и тоже соучаствует в процессе действительности. Небо, знаменующее в литературе романтизма духовное пространство [5], в юношеской прозе Пастернака подчеркнуто соединяется с землей. “На площади небо покоится в

резьбе бульвара. Тут оно цело, цело, опыляло стекла гостиниц...” (711), – такое сообщение мы встречаем уже на первой странице пастернаковской прозы, и дальше через все наброски, через подробные описания взаимоотношений предметов, пройдет образ неба, соучаствующего в процессах земли. В противовес литературе символизма небо здесь – часть земной действительности; автор подчеркивает, что оно принимает самое непосредственное участие в ее делах. Но особо небо интересуется *линиями*, которые чертят по площади одинокие упрямые чудачки вроде Реликвимини: “...и долго изучает небо с ропотом и наговором мостовых, совсем, как гадалка, – складки и линии площади, водит по ней теньями” (713); “И этими одинокими чистыми нескрещивающимися линиями занято больше всего гадающее небо...” (714).

Существо *линий*, которые Реликвимини пока тщетно пытается уловить, он разъясняет Койнониевичу в отрывке “Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!”. Действительность – предметы и природа, и идеи – постоянно находятся в пересоздании, они меняются и теряют свои формы. Нужна линия, чтобы окаймить и создать их вновь. В очерчивании верных линий, соответствующих перевоплощающемуся пространству, и состоит задача художника. Иногда образ *линий* преобразуется в образ *оправы*. Слова “линия, оправка” здесь имеют, помимо прямого значения, переносное и обозначают очень близкие понятия.

Образ *оправы* становится яснее при обращении к философским занятиям Пастернака, только что перешедшего в 1910 году на философское отделение историко-филологического факультета. Если учесть серьезное увлечение Пастернака феноменологией Гуссерля, начавшееся именно в этот период [6], *оправу* следует понимать как форму, в которую облакает познающий субъект подвергающуюся воздействию его сознания действительность. В частности, слово “оправка” именно в таком значении употреблял учитель Пастернака – Г.Г. Шпет, тот самый “молодой доцент”, гуссерлианец, в философском семинаре которого занимался Пастернак в пору создания первых литературных опытов [7]. “Земля, на которой мы родились, и небо, под которым мы были вскормлены, – не вся земля и не все небо. Оправка, в которую нужно их вставить, меняет самое существо, смысл их, действительность их”, – пишет Г.Г. Шпет [8]. Такой же смысл – “то, что пересоздает” – в образ *оправы*, *линии* вкля-

дывает описывающий друзьям процесс творчества Реликвимини в уже отчасти комментированном нами выше тексте отрывка “Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!”.

3. Линии и бездомные дети.

Обратимся непосредственно к контексту, в котором возникает образ *оправы* в отрывке “Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!”.

“...и если б моя любовь была последней оправой, я оправил этих бездомных детей своей любовью, – я сказал бы, – да, я видел вашу мать Анджелику, я иду к ней сейчас и возьму вас с собой” (721).

Оправой, линией называет творец Реликвимини свою любовь, обращенную к *предметам*, иначе говоря, направленную на действительность интенцию, и, одновременно, возникающее в результате этой интенции претворение предметов, т.е. творчество [9]. Потерявшие форму элементы пространства напоминают *творцу* потерявшихся, бездомных детей. Таким образом, “гуссерлианская” тема *оправы* предметов тесно соприкасается в этом контексте с не менее важной для Пастернака темой *ребенка*:

Как мы показали в предыдущем параграфе, образ Анджелики отражает платоновскую идею зротической природы творчества. Важно помнить, однако, что, в отличие от платоновского Эрота – посредника между духовным и материальным мирами – Анджелика Пастернака – земная по своей природе, одухотворенная любовью художника женственная субстанция [10].

Тема женственности и родов присутствует и в других набросках 1910 года. В отрывке “Когда Реликвимини вспоминалось детство...” детство Реликвимини связано с полднем, а юность – с рассветом. Рассвет – первая любовь.

“Была девушка в его жизни; все рассветы отбивали тревогу по ней; а потом ребяческие полдни осушали тревогу мартовских мостовых” (726)

Но, вернувшись после пережитой тревоги в детство, Реликвимини обнаруживает совершенно другую, изменившуюся действительность. Небо и земля смешиваются: “...на Швивой горке увязала луна...” (727). Иначе говоря, привычная реальность одухотворена. Подмененная, пронизанная духовностью действи-

тельность требует воплощения, то есть творчества. Она требует нового рождения, нового детства. Здесь-то и возникает тема родов:

“ – Откуда ты знаешь, что я настолько не мужчина и не мальчик, что пойму тебя?

– Да, правда, грусть это что-то высоко женское. Вот теперь <...> надо мной сошлась эта грусть <...>; мной запасается какая-то неясная большая радость в будущем” (728).

Тема родов близко соотнесена с темой весны и включает в себя образ ребенка. Ребенок не только мерцает в сознании читателя как результат родов, но трагически совмещается с роженицей – “какая-то грушевидная ужасная княжна, почти ребенок” (729). Поэтому *роды* воспринимаются субъектом повествования как светлое и ужасное одновременно. Природа женственного такова, что рождает из себя, отдавая себя, как бы жертвуя собственным прошлым: “*мною* (курсив мой – Л.Г.) запасается какая-то неясная большая радость в будущем”.

Любовь для Реликвимини сродни творчеству, во всяком случае, вновь возникает образ линий: “Он окаймлял ее. Он проводил по ней своей душой, как кистью в весне” (731). При этом любовь перекрывается для Реликвимини состраданием: “И он безудержно сострадал. Кому? Своей девушке? Ее спине? <...> ...не сострадает ли он, может быть, этой застигнутой окном дали? Нужно было сейчас же понять, какой загадке сострадает он?” (731). Тема сострадания настойчиво связывается автором с родственными темами любви и творчества [11]. И здесь также у него есть предшественники среди философов.

Если любовь, женственность, роды и даже гибель отражают тему творчества еще у Платона, то с темой сострадания творчество наиболее непосредственно связал Ф.Ницше. При этом немецкий философ опирался на Платона, продолжая и реформируя его идеи. Во всяком случае, в том же идущем от Платона [12] сочетании значений начала и гибели образ *ребенка* присутствует в поэме Ницше “Так говорил Заратустра” (см. об этом также 1 параграф настоящей главы).

В поэме Ницше образ ребенка становится важной составляющей комплекса образов и мотивов, отражающих тему *сострадания* как важного препятствия на пути к творчеству. Заратустра называет сострадание своим последним недостатком. Сострадание требуется преодолеть ему, чтобы достигнуть высшей ста-

дии *ребенка*. Условием творчества, по мнению Заратустры, является право сильного, свобода от почительности [13]. Именно в этом пункте юношеская проза Пастернака оспаривает Ницше. Соответственно образ *ребенка* приобретает противоположный смысл: нуждающийся в любви. В прозаическом отрывке Пастернака подчеркивается: утратившая форму и нуждающаяся в пересоздании, т.е. в “новом начинании”, действительность – *ребенок*, – чтобы продолжиться и развиваться, нуждается в оправе любви и жизни, которую должен ей дать художник. Для полноты картины следует заметить, что и Ницше на разных этапах творчества высказывал разные мнения о *сострадании*. В более раннем по сравнению с поэмой “Так говорил Заратустра” трактате “Рождение трагедии” Ницше определяет дионисийский хор, стоящий у истоков искусства, как *сострадающий* [14]. Понимание произведения искусства невозможно без сострадания, утверждает Ницше в “Рождении трагедии”: “...аполлоническое начало <...> внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания...” [15]. Оба эти произведения Ницше были хорошо знакомы Пастернаку [16]. В прозе Пастернака сострадание заставляет Реликвимини отшатнуться от девушки: “...он встал, отошел и <...> вострепнул ее своим “не хочу”, не зная, что значат эти слова”(731) Любовь сродни творчеству, и сострадание сопутствует ей. Мешая, помогая? В данном случае мы не находим четкого ответа. Однако в одном из предшествующих отрывков (“Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!”) творчество определяется как “сострадание сумеркам” (721). В этом случае *сострадание* явно несет положительный смысл, определяя присущее творчеству качество.

Подводя предварительный итог, мы можем сказать, что образы *линии* и *оправы* в юношеских прозаических набросках Пастернака представляют тему творчества. За образами *линии* и *оправы* кроется обусловленное феноменологической философией Гуссерля и Шпета представление о творческом пересоздании действительности воспринимающим сознанием художника. *Оправа, линия* – пересоздающее действительность деяние художника, новая форма предметов действительности – *бездомных детей*. Возникает же *линия* в результате *сострадания* художника к действительности, в результате его *любви* и *самоотдачи*.

4. Линия как граница: мухи в пивной и танец Заратустры.

Образ *границы* представлен иногда у Пастернака как *застава*. В одном из писем к Ольге Фрейденберг он поясняет, что застава – окраина города – воспринималась им как эмблема *границы*, “начинающей невымощенные словами духовные “пространства” [17], то есть пространства, требующие воплощения, творчества. Этому утверждению, на первый взгляд, противоречит то, что в отрывке “У Дорогомиловской заставы” действительность концентрирует черты низкой обыденности. Это пивная на окраине города. При этом, однако, вся обстановка пивной по-мелически пронизана образами, отражающими творчество. Прежде всего обратим внимание на то, что Пастернак насыщает свою *пивную на заставе* ницшевскими образами. Это *мухи*, *танец*, “*распятой*” и, наконец, *Восток*.

Начинается описание пивной изображением *мух*. В том же значении *низменного, обыденного* образ *мух* присутствует в поэме Ницше. *Базарные мухи* в “Так говорил Заратустра” – это обыватели, рассуждающие об искусстве. Люди толпы, ядовитые *мухи* судят о художнике, не понимая его, примеряя его искусство к своему – базарному, мелкому [18]. Само по себе то, что в отрывке “У Дорогомиловской заставы” образ *мух* выдвигает тот же признак низкой обыденности, который, в сочетании с другими признаками, присутствует в образе Ницше, конечно, не может служить доказательством связи образа *мух* у Пастернака с ницшевскими *мухами*. Однако в рассматриваемом тексте Пастернака образ *мух* сочетается и с другими важными для Ницше образами. В отрывке “У Дорогомиловской заставы” *мухи* пивной вписываются в Небесную Империю столиков и бутылок. Танец женского смеха “за насекомой гардинкой” преобразует пивную на заставе в некий мистический Восток – упоминаются “трехцветная тропичность”, Нил и лотос. Особое внимание следует обратить на мотив танца: “безымянный женский смех <...> изнемог в танце распятого” (723). В “Заратустре” и “Рождении трагедии” *танец* знаменует одухотворенную дионисийским трагизмом деятельность преобразующего жизнь творца. “Распятой” – так подписывал свои письма потерявший рассудок Ницше в трагическом для него январе 1889 года [19]. Словосочетание “танец распятого” не может отсылать к Христу, т.к. в этом случае оно ничего, кроме бессмысленного кощунства (что не

характерно для Пастернака), не содержало бы. Слово “танец” указывает на то, что “распятый” относится именно к Ницше.

Мы не решились бы, однако, даже на основании этого ряда образов утверждать существование ницшевского подтекста в отрывке “У Дорогомиловской заставы”, если бы образ *танца* не играл особой роли в написанном Пастернаком в том же году и примыкающем к рассматриваемому фрагменту “Заказе драмы”. Как мы показали в первом параграфе данной главы, в “Заказе драмы” образ *танца* обладает уже совершенно явственным ницшевским значением дионисийской страсти бытия. “Небесная империя”, “лотос”, “Нил” в отрывке “У Дорогомиловской заставы” также отсылают к Востоку, откуда явился Дионис. В данном случае для нас важно, что именно *танец* (в ницшевском понимании этого образа), вторгаясь в низкую действительность (в пивную на *заставе*, с *мухами*), начинает процесс ее преобразования. Образ *мух*, как и в поэме Ницше, несущий у Пастернака смысл обыденного, низкого, обывательского, при этом противостоит утверждаемой ницшевским образом идее несовместимости искусства с обыденщиной. Самая низкая обыденность, утверждает образ Пастернака, не мешает творчеству; напротив, она является одним из его условий. Образ же *танца* выступает в самом непосредственном ницшевском значении. То, что *танец* воссоздает творчество, подтверждается сопутствующим ему образом *сестры-ночи-дочери* (как мы подчеркивали в предыдущем параграфе, в юношеской прозе Пастернака тема женственности отражает тему творчества).

Вдруг возникшая как бы в результате *танца* прекрасная и одухотворенная женщина – Канадович вначале принимает ее за двоюродную *сестру*, но оказывается, что это *ночь*, а может быть, *дочь* хозяина – окончательно преобразует пивную. Эта *ночь-дочь* [20], проникнув в окно, соединяет лунную ночь с обыденностью трактира. [Она запускает жужжащий волчок лунного света. Его жужжание перекликается с жужжанием мух и “жука-вентилятора”, и, с другой стороны, ему откликается большая луна, “далеко там, на свете” (724). Лунная ночь заливают низкую действительность, запечатлевая ее в виде океанского дна, пронизанного звуком. Процесс творчества завершен].

Упоминание здесь океанского дна способно многое прояснить в образе *линий*. Образ океанского дна и в дальнейшем появляется в произведениях Пастернака. По свидетельству

Е. Мелетинского, архетипически образ *дна* восходит к “рождающему чреву Великой матери” [21]. Как показывает В.Н. Топоров, в архетипе “Дно морское – некий огромный депозитарий, где размещено все, и прежде всего – жизни, прошлые и будущие...” [22]. В романе “Доктор Живаго” отчетливо проясняется связь этого образа с образом *границы*. Во внутреннем монологе Юрий Живаго представляет себе, как воссоздаст он в процессе творения облик любимой и навсегда потерянной женщины: “Вот как я изображу тебя. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дольше всего доплескивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя” [23].

В.Н. Топоров приводит этот пример и указывает на связь “границы” и “морского дна”, но, объясняя образ, апеллирует более к стихотворению “Разлука”, также содержащему образ *границы*, чем к прозаическому тексту романа. При этом он отмечает (и подтверждает обнаруженной им аллюзией на текст Гельдерлина) в образе *границы* значение наивысшей близости двух людей, сближения их душ [24]. Прозаический текст “Доктора Живаго” позволяет дополнить это наблюдение. Любовь и творчество для Пастернака, как мы уже отмечали в этом параграфе, – близкородственные начала. Представляется, что в приведенном выше отрывке из “Доктора Живаго” образ *границы* передает проникновение элементов подсознания художника (“самого легкого и невесомого”, что может быть поднято “со дна”) в материальный мир.

Во-первых, об этом говорит контекст, в котором возникает образ – и ближайший контекст, и контекст более раннего творчества Пастернака. В результате сильнейшей эмоции художника, в результате его мощного духовного проникновения в действительность возникают *линии*. Как с океанского дна, с непостижимых глубин проникаемой художником действительности всплывают эти *черты* и *линии* – отражения глубинных, неявных понятий действительности. Они представляют *границу* человеческого духа и реальности – их подлинное, высокое соприкосновение. Для поэта *граница* духа и материальности может выражаться в словах, лежащих на бумагу. Таким образом *граница* смыкается с *оправой*.

Во-вторых, аналогичное сравнение души художника с морем, а рождаемых ею образов с производными морского дна имеется в "Путевых картинах" Г. Гейне: "Часто даже мне кажется, что море собственно и есть моя душа; как в море есть невидимые подводные растения, всплывающие на поверхность лишь в миг цветения и вновь тонущие, когда отцветут, так и из глубины души моей всплывают порою чудесные цветущие образы и благоухают, и светятся, и опять исчезают..." [25]. Возможно, гейневское сравнение запечатлелось в сознании юноши-Пастернака и было переработано им, как он часто перерабатывал, переделывал чужие образы, включая их в свою картину мира [26]. В сравнении Гейне создаваемые художником образы сопоставляются с подводными растениями, с цветами. У Пастернака же *линия* возникает из пробок, пемзы и водорослей – в сущности, из невесомого "сора", хранящегося на дне. Замена характерна для Пастернака, она слишком отражает его представления о творчестве – утверждаемые, в частности, и в рассматриваемом фрагменте – чтобы поверить в случайность переключки.

В целом отрывок "У Дорогомиловской заставы" оспаривает мысль о враждебности обыденности творчеству. Обыденность входит в творение как его необходимая составляющая – утверждает автор. Именно обыденность содержит в себе ту высокую природную женственную субстанцию, без которой невозможно творчество. Творение инициирует "дочь хозяина трактира" – образ, демонстрирующий близкородственную связь высокого творческого начала и самой низкой обыденности. Страстное, исполненное трагизма проявление этой ведущей к творчеству духовно-материальной женственности происходит в гуще обыденного существования. Именно там захватывает его и запечатлевает художник.

Образ *границы* при этом входит в представленную образами *линии, черты, оправы, ребенка* тему творчества, поясняя, что новая форма действительности (грубо говоря, слово поэта или мелодия музыканта) возникает как результат соприкосновения высокого человеческого духа и глубинных, не явленных на поверхности жизни, но определяющих ее существо понятий действительности.

Важно для нас отметить и наблюдения над самим устройством образов Пастернака. Рассмотренные выше пастернаковские образы *линии, оправы, границы, а также ребенка*, в том или

ином (иногда пересозданном) виде возникающие и в позднейшем творчестве писателя, отражают сугубо индивидуальные, автором строящиеся в процессе творчества понятия. Эти понятия выстраиваются на основе биографических впечатлений автора и образов предшествующей культуры. Они не имеют прямого словарного обозначения, неоднозначны, расплывчаты и не могут быть вполне выражены вне пастернаковского образа.

Постигая образ, мы можем только приближаться к его пониманию. Он возникает на основе биографических и культурных впечатлений автора и способен развиваться дальше, меняться, приобретать новые оттенки значений.

Параграф 3. Тема воздушных путей в прозе 1910 года.

Тема воздушных путей, получившая широкое развитие в русской литературе XX века и даже отраженная в названии популярного литературного альманаха русской эмиграции, связывается обычно с именем Б.Пастернака. Она имеется уже в самой ранней прозе Пастернака – в прозаических набросках 1910 года, затем она мерцает в книге стихов “Близнец в тучах”, в повести “История одной контроктавы”, она отражена в названии повести “Воздушные пути”. Именно как “пастернаковскую” подхватывают ее писатели во второй половине века: к Пастернаку восходит эта тема в стихотворении А. Ахматовой (“Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка”); и совсем в ином ключе, но тоже с опорой на Пастернака ее развивает В. Катаев [1]. В этом параграфе мы рассмотрим только самое начало темы воздушных путей в творчестве Пастернака – ее зарождение в юношеских прозаических набросках 1910 года. Она появляется там как тема *воздушного пути*, в единственном числе, и теснейшим образом связана с темой творчества, основополагающей для этой незавершенной прозы.

1. Предыстория образа *воздушного пути*.

Пастернак – Бальмонт – Ницше.

Приступая к изучению темы воздушных путей, следует вспомнить, что она существовала в русской литературе и до Пастернака. Предыстория ее связана с именем Бальмонта.

В 1908 году в журнале “Русская мысль” был опубликован рассказ К.Бальмонта “Воздушный путь” и почти одновременно в

альманахе “Шиповник” тематически с ним связанный рассказ “Крик в ночи”. Обращает на себя внимание сходство тематики, сопутствующей теме воздушных путей, у К.Бальмонта и Б.Пастернака (по крайней мере, в 10-е годы). У обоих авторов – зрелого мэтра символизма, во всю мощь расцветшая слава которого вот-вот начнет клониться к закату, и составляющего свои первые опыты талантливого юноши – тема воздушного пути входит в произведения, посвященные творчеству, а точнее – пути становления художника. В произведениях обоих авторов тема воздушных путей тесно соприкасается с темой любви, а также смерти и нового рождения (две последние могут объединяться в тему несчастного – потерянного или больного – ребенка). По свидетельству самого Б.Пастернака, тематика эта соотносилась в его сознании с полученной в отроческие годы травмой ноги – с “катастрофой шестого августа” [2]. И в рассказах К.Бальмонта тема становления художника также самым непосредственным образом связывается с темой травмы ноги – для Бальмонта также биографической [3].

Случайны ли все эти совпадения, или, говоря проще, возможно ли здесь влияние К.Бальмонта на Б.Пастернака? Хорошо известно, что старший поэт не воспринимался Пастернаком как учитель: редкие упоминания имени К.Бальмонта в письмах Б.Пастернака содержат свидетельства об отношении к нему как к хотя и “природному”, и по-новому музыкальному в первых его поэтических книгах, но “перелегкомыслиничавшему” [4]. В то же время замеченная в стихах М.Цветаевой аллюзия на Бальмонта отнюдь не воспринималась им как недостаток: в первом своем письме к М.Цветаевой Пастернак отмечает в ее стихотворении отражение бальмонтовской тематики как посредующее между ее стихами и стихами Суинберна [5]. Видимо, способность бальмонтовского творчества к оказанию “побочных влияний” (в том числе и на больших поэтов, каковым он, безусловно, считал М. Цветаеву) была для него очевидной.

Однако эти рассуждения высказаны уже достаточно зрелым поэтом, автором “Сестры моей жизни”, успешно одолевшим путь к творчеству. А в 1910 году юноша-Пастернак в первых своих прозаических набросках еще только пытается осознать путь художника, понять, как, из чего возникает творение.

По всей вероятности, образность К.Бальмонта, говоря словами Пастернака из упомянутого выше письма к М.Цветаевой, оказала “побочное влияние” и на него самого, она стала

посредующим звеном между образами Пастернака и Ницше. Об отражении ницшевских образов и мотивов в связи с темой воздушного пути в рассказах Бальмонта мы уже писали [6]. Теперь же попробуем показать, что тема воздушных путей в прозе Б. Пастернака также испытала влияние Ф. Ницше.

2. Воздушный путь к творчеству

Фабульное единство фрагментов о Реликвимини подтверждается не только повторением в разных отрывках одних и тех же образов, но и соотносительностью топосов, переключкой фабульных мотивов. В отрывке “Когда Реликвимини вспоминалось детство...” после сцены с девушкой, к которой мы обращались во втором параграфе, развивается рассказ об обмороке Реликвимини. Обморок происходит в схожей с пивной Дорогомиловской заставы обстановке обыденности вокзального ресторана. Однако при всем сходстве эти топосы антитетичны. Вспомним, что в отрывке “У Дорогомиловской заставы”, рассмотренном нами во втором параграфе данной главы, обыденность затхлого рестораника одухотворяется творческим, женственным началом. В отрывке “Когда Реликвимини вспоминалось детство” топос вокзального ресторана сходен с топосом пивной у Дорогомиловской заставы, однако творческое начало сюда не проникает. Задыхаясь в тесном пространстве обыденности, Реликвимини падает в обморок. Причина обморока – духота, отсутствие воздуха. Открытая форточка спасает Реликвимини.

Если в отрывке “У Дорогомиловской заставы” иницирующая творчество *ночь-дочь* проникает в окно, то в рассматриваемом отрывке такого вторжения не происходит. Знаменующая творчество *женственность* не появляется в вокзальном ресторане. Однако, как бы пытаясь компенсировать ее отсутствие, или, лучше сказать, на поиск ее душа Реликвимини через открытую форточку отправляется по *воздушному пути*.

Так возникает большая и важная тема *воздушного пути*. Полторы страницы текста описывают этот *путь*. Он соединяет через форточку вокзальный зал ожидания с городом. В отличие от *воздушного пути* Бальмонта, этот путь не принадлежит всецело художнику и совершается им не в одиночестве: по *воздушному пути* проходят повседневные городские шумы, и именно навстречу им простирается “разнузданная грусть души” художни-

ка (734). Все, встреченное душой – улицы, крыши, ветви, небо, – “едва держалось” и пропускало душу. “Но душа покинула вокзал для того, чтобы ее остановили в пути” (735). Реликвимини переживает *воздушный путь* дважды – из зала ожидания в город и из своей квартиры “к недалекому вокзалу”. Несколько ранее в этом же отрывке субъект повествования ожидает увидеть за заставами Бога, но утверждает, что, если Бог и был там, он изменился вместе с пространством – иначе говоря, духовное не может существовать вне материального, они едины, их нельзя расторгнуть. Еще раньше богом (именно так, в одном случае с большой буквы, а в другом – с маленькой – Л.Г.) названа *линия*, придающая форму пространству. Учитывая эти рассуждения, пройденный душой Реликвимини путь – “территорию его великой тоски” (736) – можно объяснить как путь в поисках новой линии – в поисках творчества. *Воздушный путь* – путь “едва держащегося”, готового улететь, нуждающегося в пересоздании, в *линии* пространства. Душа Реликвимини на этом пути ждет, “чтобы ее остановили”: она движется в поисках *границы*. *Воздушный путь* здесь – путь, по которому проходит творец к творчеству. Важно и то, что *воздушный путь* соединяет с городом именно *вокзал*. *Вокзал* в опубликованной спустя три года книге “Близнец в тучах” имеет значение места перехода в пространство творчества [7].

Однако творчества не происходит. В рассматриваемом тексте душа не встречает препятствия, все ширится территория тоски, и обрывается отрывок приходом позднего почтальона. В примыкающем к прозе о Реликвимини эссе “Заказ драмы” почтальон появляется в том случае, если создание творения не состоялось – он приходит вместо “сестры”, иницирующей творчество женственной субстанции, сообщить об ее отсутствии. Таким образом, мы можем с достаточной уверенностью утверждать, что *воздушный путь* – путь в поисках творчества.

В данном отрывке душа художника, простираясь по воздушному пути далеко за заставу, не встречает того, что остановило бы ее, и это, по всей видимости, означает несоздание творения. Заметим также, что в этом первом упоминании “воздушный путь” пишется Пастернаком в единственном числе – именно “воздушный путь”, а не “воздушные пути”, как будет в более зрелой, широко известной читателю повести. Сочетание “воздушные пути” составит более привычный вариант, однако первоначально образ возник как “воздушный путь”.

3. Отношение *воздушного пути* Пастернака к прозе Бальмонта, поэме Ницше, к мифологическому образу “погребального моста”.

Двумя годами ранее “воздушный путь” именно в таком виде, в единственном числе, появляется в рассказе Бальмонта, также неся значение пути к творчеству [8].

Высказанная А. Юнгрен мысль о тесной тематической связи сцены обморока Реликвимини в отрывке “Когда Реликвимини вспоминалось детство...” с крохотным отрывком “Смерть Реликвимини” [9] способна подтвердить нашу гипотезу об отражении в юношеской прозе Пастернака некоторых образов из рассказов Бальмонта 1908 года. Взятые в совокупности, названные отрывки Пастернака концентрируют основополагающие образы рассказа Бальмонта “Крик в ночи” (представляющего собой зеркальное фабульное отражение бальмонтовского рассказа “Воздушный путь”). Общими образами являются: недостаток воздуха, плачущий ребенок, смерть в общественном транспорте, в движущемся по рельсам вагоне; причем особенно важно, что и у Бальмонта, и у Пастернака эти образы имеют второй план и отражают темы невозможности продолжения творчества, или (у Пастернака) его трагизма. У обоих образ ребенка содержит аллюзию на соответствующий ницшевский образ [10].

В свете нашей проблемы, конечно, наиболее важно присутствие у обоих авторов образа *воздушного пути*, причем в прозе и Бальмонта, и Пастернака он имеет символическое значение пути к творчеству. Как мы уже показали, проза Бальмонта о *воздушном пути* опирается на ницшевский подтекст [11]. Высветим сейчас только самые основные мотивы, связанные с образом движения по воздуху в поэме Ницше.

Образ *пути к творчеству* в виде *дороги по воздуху*, занимает одно из центральных мест в поэме Ницше “Так говорил Заратустра”. Путь творца символически изображен в этой поэме как путь по *воздушному канату* – опасный и ведущий к гибели. Жизнь человека, стремящегося к творчеству, сопоставляется немецким философом-романтиком с воздушным канатом над пропастью: “Человек – это канат, протянутый между животным и Сверхчеловеком, это канат над пропастью” [12]; “Я люблю того, кто не умеет жить иначе, кроме как во имя собственной

гибели, ибо идет он по мосту” [13]. Герой рассказа Бальмонта вступает на *воздушный путь*, совершив попытку самоубийства: он бросается из окна третьего этажа. Подспудный, ницшеанский смысл этого поступка раскрывается не только в названии рассказа, но и в описании всех последовавших за попыткой самоубийства событий. Через страдания, последовавшие за прыжком из окна (вступлением на “воздушный путь”) герой Бальмонта осознает свою незаурядность творца, он выбирает особый путь. Рассказы Бальмонта 1908 года являются своего рода иллюстрациями ницшеанских идей, переводом притчи Ницше (его мифа о пути к сверхчеловечеству) в план обыденности: это конкретные истории, подтверждающие правильность ницшеанских идей о пути человека-творца.

На фоне ницшевских аллюзий, пронизывающих юношескую прозу Пастернака, образ пути к творчеству как *воздушного пути*, конечно, не может быть рассмотрен без обращения к ницшевскому образу *воздушного каната*. Форма же образа (*воздушный путь*, а не *воздушный канат*) отсылает к Бальмонту, именно так воспринявшему ницшевское словосочетание “ein Seil über einem Abgrunde” [14].

Следует заметить, что и Ницше отнюдь не первым использовал символику перехода по воздуху (*моста, воздушного каната*) как пути к иному, более совершенному, состоянию. Если обратиться к истории образа *воздушного пути* и исследовать его еще дальше вглубь, нужно вспомнить мифологический образ опасного перехода, или, иначе, погребального моста.

Как пишет М. Элиаде, “символика погребального моста распространена повсеместно и выходит за рамки идеологии и мифологии шаманизма” [15]. Иногда мост становится тонким и острым, как лезвие бритвы, иногда он “тоньше волоса” [16]. “Узкий”, или “опасный переход” связывает Небо и Землю. Образ этот используется как в погребальных обрядах, так и в обрядах инициаций. При переходе через мост душе препятствуют демоны и чудовища. М.Элиаде пишет: “В мифах этот ‘парадоксальный’ проход подчеркивает именно то, что тот, кому удастся его осуществить, вышел за рамки человеческого состояния (подчеркнуто мной – Л.Г.), он шаман, герой или ‘дух’; и действительно, парадоксальный переход можно осуществить, только будучи ‘духом’” [17].

Выход за рамки человеческого состояния – основной и, может быть, единственный признак, обозначающий в ницшевском образе “воздушного каната” цель. Образ символизирует в поэме Ницше путь к сверхчеловечеству. Это прежде всего “Übergang” (переход, переправа), это “Brücke und kein Zweck” (мост, а не цель) [18]. Остальные признаки ницшевского “воздушного каната”, такие, как гибельность, жестокость, – вторичны; они лишь следствия вступления на путь, ведущий за пределы человеческого состояния, которые должен безоговорочно принять вступивший на этот путь герой. Романтический образ “опасного моста”, созданный немецким поэтом-философом, претендует на то, чтобы без метафор связать земное с неземным, человеческое со сверхчеловеческим – как это было в мифе.

В рассказе Бальмонта воздушный путь – метафора, хотя герой совершает свой прыжок в воздух в самом прямом смысле. Образ *воздушного пути* обозначает здесь, разумеется, не падение с третьего этажа, а духовный путь, пройденный героем под воздействием пережитых в результате этого падения страданий. *Воздушный путь* у Бальмонта – путь осознания своей личности поэта, ухода от житейской обыденности в собственный духовный мир, мир творчества. Метафорически *воздушный путь* и здесь соединяет разные миры.

Тот же, что и у предшественников, признак соединения миров положен в основу пастернаковского образа. *Вокзал* и *город* в творчестве раннего Пастернака – особые топосы. Как показал наш анализ цикла стихов “Близнец в тучах” (создававшегося в тот же период, что и юношеские прозаические наброски), *город* воплощает черты повседневной действительности, а *вокзал* является местом перехода в пространство творчества [19]. Таким образом, *воздушный путь* – дорога, соединяющая обыденную действительность с местом, где возможен переход в творческое пространство. Если не забывать, что у раннего Пастернака топос творчества обозначает также топос смерти [20], связь не только с ницшевским, но и с мифологическим образом станет вполне ощутимой.

Вместе с тем пастернаковский *воздушный путь* иной, чем в претекстах. Отличия эти качественные. Воздушный путь в юношеской прозе Пастернака, являясь, как и у предшественников, трагическим и тяжелым для вступившего на него (он назван “территорией тоски”), не является только субъективной

принадлежностью решившегося вступить на него Творца. *Воздушный путь* ранней прозы Пастернака принадлежит не только Творцу, но и объективной действительности.

Топосные свойства эмпирической реальности, свойства обыденной действительности, подчеркнута перечисляются автором на всем пространстве *воздушного пути*. Это раскаты телег, спешные шаги, “прочные копыта и заливающиеся, захлебнувшиеся колеса”; это здания “в колышущихся флагах”; это трактиры и заборы (734). Более того – *воздушный путь* пролегает в обе стороны. Он соединяет город с вокзалом, причем *душа* Реликвимини, *душа* Творца, переживает этот путь как от города к вокзалу, так и от вокзала к городу. Они нуждаются друг в друге – Творец в эмпирической действительности и действительность в Творце. Именно эту основополагающую для его ранней прозы мысль желает подчеркнуть автор, изображая свой *воздушный путь*, в отличие от предшественников, как двусторонний. Действительность и душа поэта движутся навстречу друг другу, они ищут друг друга, нуждаясь во встрече.

Итак, образ *воздушного пути* в ранней прозе Пастернака полемичен по отношению к образам *моста*, *воздушного каната* у Ницше и *воздушного пути* Бальмонта. Пастернаковский *воздушный путь* также соединяет топос обыденности с топосом творчества. Но поэт на этом пути не уходит от действительности, а, напротив, *встречает* ее. Она необходима для творчества и нуждается в творце не менее, чем он в ней. Заметим также, что ницшевская основа образа *воздушного пути*, как и полемика с идеями ницшеанства, еще более отчетливо проявится в зрелой повести Пастернака “Воздушные пути” (см. вторую главу нашей книги).

Выводы к первой главе

В ранних прозаических отрывках о юном музыканте Реликвимини (1910-1912 г.г.) сконцентрированы размышления юноши-Пастернака о сущности творчества, об условиях творческого процесса. При этом начинающий сначала музыкант, а потом поэт Пастернак строит самостоятельную эстетическую теорию, опираясь на собственный опыт и на труды предшественников. В рассмотренных отрывках мы обнаружили отражение образности Ницше, отчасти Платона, отражение терминологии

гуссерлианцев, а также образов Г. Гейне, И.-В. Гете и К. Бальмонта. Отчетливее всего прослеживается образность Ницше. Следует отметить особо, что речь не идет о заимствовании теоретических положений. Пастернак воспринимает не идеи, а образы – преобразуя их, включая в новый контекст, он проверяет идеи предшественников, строит на их основе новые идеи.

Значительная перестройка образов претекста отвечает особенностям мышления Пастернака, она соответствует складу его дарования. В предисловии к публикации студенческого реферата Пастернака известный специалист по психологии труда и психотехнике проф. С.Г. Геллерштейн пишет: “Пастернак был не только поэтом, отмеченным печатью гениальности, но и художником-мыслителем... По складу своего ума и воображения Пастернак не способен был изложить <...> чье бы то ни было философское или психологическое учение без того, чтоб не выразить своего внутреннего, творчески пристрастного отношения к этому учению. Более того, чужие мысли были для Пастернака скорее поводом для продумывания собственных идей...” [1]. Аналогичным образом – путем пересоздания, отталкивания от прочитанного – творческая интенция Пастернака осуществляется и в художественном произведении.

Уже в самых ранних опытах писатель проявляет незаурядную самостоятельность. Образы претекстов служат ему строительным материалом для создания новых образов и для строительства собственной теории – самостоятельной, новой эстетики. Опираясь на предшествующую культуру (на античную и современную философию, на романтизм, символизм, на неоромантические теории Ницше), и одновременно отталкиваясь от нее, Пастернак уже в этих ранних прозаических набросках создает (нащупывает для себя) эстетическую систему, многим положениям которой останется верен до конца жизни. Другие же положения будут изменяться в процессе размышлений о творчестве в последующие годы, а некоторые, как мы увидим во второй главе, будут вскоре отвергнуты.

В юношеских прозаических набросках, рассказывающих о страстных поисках юным музыкантом собственных путей в творчестве [2], Пастернака занимает прежде всего тема отношений Творца и действительности, художника и реальной жизни. Эта основополагающая для русской культуры начала XX века проблема особенно остро воспринималась в эпоху кризиса сим-

волизма. Пастернак “проверяет” наиболее популярные в начале 10-х годов эстетические теории предшествующей эпохи, делает попытку применения их к себе. В результате он значительно перестраивает мифы символизма и ницшеанства и уже в этих первых, в студенческие годы созданных набросках выходит с собственной, отличающейся и от символизма, и от ницшеанства, хотя и отталкивающейся от них как от основы, теорией.

Признавая “особость” творческой личности, признавая даже романтическую идею отличия творца от “толпы”, а также особую природу творчества как деятельности, Пастернак отказывается признать основополагающую и для символизма, и для ницшеанства идею о неучастии действительности (того, что мы называем реальным миром) в процессе творчества. С помощью позаимствованных у них же образов, проверяя эти образы собственным опытом и собственными фабульными положениями, Пастернак утверждает необходимость теснейшего взаимодействия художника с действительностью в процессе творчества. Творчество становится возможным только в результате *встречи* художника с действительностью – вот главная мысль набросков о Реликвимини. Напомним, что создавалась эта проза в 1910-1912 годах, отмеченных кризисом символизма. Опираясь на феноменологическую философию (воспринятую во многом через Г.Г. Шпета) [3], Пастернак разрабатывает теорию возникновения творения как “пересоздания” действительности в результате собственного ее порыва к новому воплощению под воздействием творческой интенции художника [4].

Заметим также, что, творчески воспринимая эстетическую теорию Ницше и опираясь не только на его образы, но и на некоторые теоретические положения его эстетики, Пастернак уже в этих юношеских опытах не принимает ницшеанство в целом – как апологию “сверхчеловека”. Сострадание, как и женственность, как любовь, не противоречит творчеству, но является его условием – утверждает Пастернак в своих юношеских опытах.

На фоне многочисленных ницшевских аллюзий понятнее становятся образы юных друзей Реликвимини – Моцарта и Александра Македонского. Понятным становится смысл их имен. Имена эти, без сомнения, ироничны [5], и ирония их направлена по адресу Ницше. Невозможное с точки зрения привычных представлений сочетание – творец и завоеватель – передает ницшевское понимание гения как человека непременно сильного, власт-

ного, способного подняться над обычной человеческой моралью. Именно к этому ницшеанскому пониманию *творца* относится ирония Пастернака. Его Александр Македонский держит в руках воинские цветы георгины. Однако, будучи творческим человеком и близким другом гофмановского чудака Реликвимини, Александр Македонский проявляет несвойственную полководцам впечатлительность. Он ведет себя для завоевателя слишком нелепо: нюхает свои георгины, “зарывается в них, может быть, жуёт или курит их, как табак” (717). Он “такой нервный”, что, слушая рассказ Реликвимини о творчестве, в волнении ощипывает свои георгины! Образ Александра Македонского содержит иронию по отношению к представлениям ницшеанства, смешивающим творческую силу с силой и грубостью завоевателя.



Глава 2. Долгое прощание с романтизмом: Развитие темы отношений *творца с действительностью* в прозе Пастернака

Во второй и третьей главах мы обратимся к прозе, создававшейся после 1914 года. В центре прозы этого периода по-прежнему остаются проблемы творчества, и прежде всего романтическая тема отношений *творца с действительностью*, воспринятая и русским символизмом [1]. Однако в решении этой темы, по сравнению с прозаическими набросками 1910-1912 годов, наблюдаются изменения, причем новое отношение к теме творца развивается постепенно – год от года отдаление от первоначальных идей становится значительнее.

Новое отношение к теме творца связано с отходом Пастернака от романтического понимания этой темы. Обращаясь в “Охранной грамоте” к началу своего творческого пути, Пастернак писал, что с весны 1914 года отошел от прежде свойственной ему романтической манеры. “Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков.<...> Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, заложенный в его основание, немислим без непозтов, которые бы его оттеняли...” (227). В периодизации, которую, основываясь на корреляционном ана-

лизе лирики Пастернака, предложил В.С.Баевский, 1914 год также отмечен как переломный – он регистрирует начало “второй эпохи” в творчестве поэта [2].

Предлагаемый нами в этой главе анализ прозы Пастернака показывает, что обозначившийся в 1914 году перелом стал началом достаточно длительного процесса отхода от прежних романтических позиций. Проза 1915-1924 годов обнаруживает, как постепенно меняются представления Пастернака о художнике и действительности. Начиная с 1917 года (с “Детства Люверс”), в прозу входят социальные проблемы, но они не отграничиваются от темы творчества, включаясь в единую картину мира поэта.

Отход от романтического “пониманья жизни как жизни поэта” в творчестве Пастернака свершился не в одночасье. Процесс этот, как любой творческий процесс, шел неравномерно, не однолинейно. Его сложное движение мы попытаемся проследить в этой главе. Поэтому, обладая для нас важным значением, хронологический порядок не будет жестко отражен в структуре главы. Строго учитывая и постоянно имея в виду время создания того или иного произведения, мы позволим себе обращаться к их анализу по мере надобности – основываясь, прежде всего, на том, в какой степени отражены в произведении интересные нас в данный момент темы и образы. Так, вслед за написанной в 1915 году “Апеллесовой чертой” мы обратимся к повести “Письма из Тулы” (апрель 1918 года), поскольку произведения эти ближе по тематике друг к другу, чем к написанной в 1916 году “Истории одной контроктавы”, которой мы посвятим третий параграф [3]. А сразу вслед за “Историей одной контроктавы”, в этой же главе, мы рассмотрим “Воздушные пути”. Эта повесть, созданная в 1924 году (уже после “Детства Люверс”, которой мы посвятим третью главу) и сильно отличающаяся от других рассматриваемых в этой главе – тематикой, остротой социального содержания, – тем не менее нужна нам именно здесь: она яростно отрицает отстаиваемое в “Истории одной контроктавы” право творца на свободу от нравственных обязательств, от морали “толпы”. Тем самым она подводит итог исканиям Пастернака в романтической области “творец – “толпа”” и знаменует окончательный отход писателя от романтизма.

Параграф 1. Искусство и действительность в “Апеллесовой черте”

В основе конфликта “Апеллесовой черты” вызов, который бросает знаменитый поэт Релинквимини знаменитому поэту Генриху Гейне. К имени Генриха Гейне мы еще будем возвращаться, имя же Релинквимини достаточно объяснено исследователями. Переведенное Ю.М. Каган как “вас оставляют” [1], а М. Окутюрье как “сброшенная кожа” [2], оно намекает на прощание автора с автобиографическим героем юношеских прозаических набросков – Релинквимини, без “н”, что переводится как “вы в долгу” [3] и связывается одними исследователями с важной для Пастернака уже с юношеских лет идеей “страдательности” творца, его “безволия” в процессе творения [4], а другими – с философией поступка [5]. М. Окутюрье подчеркивает в имени Релинквимини иронию, направленную на собственное прошлое, на автобиографического героя юношеской прозы Релинквимини [6].

Вызов, брошенный Релинквимини Генриху Гейне, – самый романтический. Релинквимини требует, чтобы Гейне удостоверял свою личность поэта, проявив в любовной интриге особые качества, которыми может обладать только поэт. За вызовом Релинквимини – мучающее его сомнение о принадлежности поэта “к аристократии крови и духа” (8), т. е. о необычайно яркой выраженности личности поэта, отличающей его от всех остальных людей и делающей неповторимым каждое его проявление, или, говоря еще проще, об отличии поэта от “толпы”. Как видим, Релинквимини (вас оставляют) выступает в той же функции, что и Релинквимини (вы должны) – он также автобиографический герой: он решает ту же проблему, что и реальный автор в этот период. Его занимает вопрос, обладает ли поэт какими-то личностными, причем не только духовными, но и заложенными в его физическом существовании – *в крови*, – качествами, которые непреложно отличают его от обычных людей – от “толпы”. Или, иначе говоря, отражается ли поэтическая гениальность в жизненных проявлениях ее носителя; так же ли он гениален в обыденных своих проявлениях, как в творчестве.

Заметим, что такой вопрос лишь на первый взгляд может показаться вычурным. В свете основополагающей для символизма идеи теургии, идеи жизнестроительства – понимания жизни поэта как произведения искусства [7] – проблема, постав-

ленная в “Апеллесовой черте”, представляется первостепенно важной и требующей разрешения. Релинквимини выступает в повести Пастернака с позиций не только романтизма, но и символизма [8]. С этих же позиций пытается ему ответить Генрих Гейне. И, как мы увидим, терпит фиаско.

1. Значение образа *крови* и основной конфликт повести.

Здесь мы вынуждены сделать отступление: наше понимание конфликта повести кардинальным образом отличается от понимания Ю.М. Каган, в своей очень интересной статье предположившей, что выражение “аристократия крови и духа” имеет в виду “принадлежность Гейне и автора повести к древнему народу – к евреям” [9]. Эта гипотеза подкрепляется Ю.М. Каган только размышлениями о том, что вопрос о собственной национальной принадлежности не был безразличен Пастернаку, как и немецкому поэту, также еврею по происхождению, Генриху Гейне, аллюзии на которого имеются в повести [10]. Между тем текст повести, ее образы, самое развитие ее фабулы этого предположения Ю.М. Каган не подтверждают, а, напротив, как мы надеемся показать в этом параграфе, дают основания для совершенно иного прочтения формулы “аристократия крови и духа”. Речь в записке Релинквимини идет отнюдь не о национальных корнях творчества, а о соотношении духовного и материального, о связи самого физического существования поэта (*крови*) с его творчеством [11]. Напомним еще раз, что если даже иметь в виду (как предлагает исследовательница) биографические предпосылки, т.е. не забывать о сфере интересов биографического автора, эта проблема интересовала Пастернака, во всяком случае, не меньше национального вопроса. То, что важное для “Апеллесовой черты” слово “кровь” связано со смыслом “материально-духовное существование человека, его психо-физиологическое бытие”, подтверждается рассуждением Пастернака о “кровавой материальности”, с которой зреет “душевный инвентарь” человека (779). Это рассуждение о неразрывности физического и духовного бытия человека сохранилось в вариантах повести “Детство Люверс”. Философская проблема соотношения духовного и материального лежит в основе эстетики, в рассматриваемый период она приобретает в культурной жизни России особо острое значение. Не удивительно, что эта проблема серьезно занимает знакомого с философией на профессиональном уровне и увлеченного более

всего проблемами творчества Пастернака. Мы надеемся показать в этом параграфе, что фабулой повести проверяется романтическая в своей основе, нашедшая развитие в символизме, идея жизни поэта как категории искусства, необыкновенности не только духовного, но и физического бытия поэта.

Фабула «Апеллесовой черты» во многом условна. Воспроизведем ее пока кратко. В ответ на вызов Релинkvимини сказать о любви неповторимо и узнаваемо – так, как провел Апеллес свою вошедшую в легенду черту, Гейне отправляется на родину Релинkvимини, в Феррару, рассчитывая влюбить в себя его возлюбленную и сразу уехать. Это и будет его Апеллесовой чертой, поступком гения. Однако неожиданно Гейне сам влюбляется в Камиллу и остается, уже не заботясь о вызове Релинkvимини.

Как видим, завязкой повести служит сознательная проверка героем заданной, романтической в своей основе мысли. Пове­дение поэта воспринимается Генрихом Гейне как категория искусства: “сказать” для него аналогично “поступить”. Это соответствует представлениям символизма. О значении образа *черты*, *линии* мы подробно писали в 1 главе. Он указывает на творчество. Поступок поэта – такое же творчество, как и создание художественного произведения; он также свидетельствует о гениальности творца – вот что должен доказать Генрих Гейне другому поэту, Релинkvимини. Поступок поэта узнаваем и неповторим в каждой *черте*. Правильно поняв просьбу Релинkvимини “сказать” о любви, Гейне задумывает не создание стихотворения, а действие, поступок. Задуманный этот поступок – влюбить в себя в течение одного вечера возлюбленную своего единомышленника Релинkvимини и тут же ее навсегда оставить – способен оттолкнуть обычного человека (человека “толпы”!) своей явной безнравственностью, своим откровенным эгоизмом и полным равнодушием к чувствам других людей. При этом замысел Гейне вполне отвечает “заказу” Релинkvимини: именно такого – свидетельствующего о полной внутренней свободе (в том числе и от нравственных обязательств) – деяния ждет от *творца* Гейне “оригинал” Релинkvимини. *Кровь* художника – другая; и соответственно, его поведение не подчиняется нормам поведения “толпы”, оно ярче, оно покоряет – вот что должен продемонстрировать своим поступком Гейне. Мораль “толпы”, ее принципы, ее мелочные переживания не распространяются на художника. Возможности *творца* во всем выше возможностей обыкновенных людей.

Следует отметить, что эта ницшеанская идея не была безразлична Пастернаку. Как мы показали в первой главе, в предшествующие годы она была опробована в его ранней прозе. Дионисийская, подчиненная только своим внутренним движениям личность творца свободна в проявлениях – некоторые отголоски этой идеи, занимавшей Пастернака в юношеские годы, запечатлены и в позднейшем творчестве поэта [12].

2. Гетевский подтекст в “Апеллесовой черте”

Ю.М. Каган в своем исследовании указывает на “Путевые картины” Г. Гейне как на подтекст “Апеллесовой черты” [13]. Развивая ее наблюдение, мы покажем в этом параграфе, что “Путевые картины” являются промежуточным звеном, отражающим гетевский подтекст повести Пастернака. Важность гетевского подтекста для творчества Пастернака в целом неоднократно отмечалась [14], как отмечалась и близость мировосприятия Пастернака к мировосприятию Гете [15]. Прежде всего, обратим внимание на то, что гетевский подтекст играет немалую роль в самом произведении Гейне. Автор “Путевых картин” часто обращается к “Путешествию по Италии” Гете. Имя великого немецкого просветителя возникает на страницах “Путевых картин” не только в связи с пространством Италии или Германии (как подчеркивает автор “Путевых картин”, Гете до Вероны ехал тем же путем, через Германию [16]), но и в связи с проблемами творчества, к которым оба писателя то и дело обращаются в своих путевых заметках [17]. Более всего образ Гете связан для Гейне с темой уравновешенности материального и духовного: поэт-философ является для позднейшего немецкого поэта образцом в установлении гармонии материального и духовного. Так, Гейне рассуждает о “материалистически-мистических законах, которые так хорошо устанавливает Гете в своем “Избирательном средстве” [18]; указывает на то, что поэт-просветитель “целостен и пластичен в своих произведениях” [19]; восхищается тем, что в “Путешествии по Италии” Гете “видит все темное и светлое, никогда не окрашивает предметов в цвет собственного настроения” [20].

Мысль о единстве духа и материи, об их взаимообусловленности, действительно одна из самых “гетевских”. Немецкий поэт-мыслитель неоднократно высказывал ее в своих произведениях. “Гете всегда был убежден, что человеческая жизнь под-

вержена тем же законам, что и природа, частью которой она является”, – пишет известный исследователь творчества Гете [21]. Помимо “Путешествия по Италии” на страницах “Путевых картин” возникает и роман Гете “Избирательное сродство”, центральной темой которого также является неразрывное единство психики и физиологии человека. Как признается сам поэт: “Единственное произведение большого объема, где я последовательно проводил определенную идею – “Избирательное сродство” [22]. Идея эта сформулирована А.А. Аникстом таким образом: “каждый сам творит себя и свою судьбу соответственно своей природе” [23]. Тот же исследователь признает: “Роман пронизан романтическим пониманием физиологии” [24].

“Романтическое понимание физиологии” сводится в романе Гете к взаимообусловленности физиологии и духа. Это проявляется не только в фабуле романа – непреодолимая тяга друг к другу сходных по духу людей и их духовное сближение, которое, вопреки сдерживанию высоко нравственными персонажами своей физической страсти, проявляется в физиологии (ребенок похож не на физических родителей, а на тех, к кому стремились их души в момент зачатия) – но и в более мелких деталях. Так, у Оттилии, переписавшей рукопись Эдуарда, меняется почерк: он становится почерком Эдуарда. Это свидетельствует о преобразении ее психики под воздействием скопировавшей внутренний мир Эдуарда рукописи.

Вопрос связи духа и материи занимает важное место и в других произведениях Гете. На одно из них указывает текст “Апеллесовой черты”. Если “Избирательное сродство” не названо в повести Пастернака, но опосредованная связь с главной для этого романа идеей может быть восстановлена через гейневские “Путевые картины”, то название драмы “Торквато Тассо” отражено в тексте “Апеллесовой черты” непосредственно.

Роман Камиллы и Генриха Гейне развивается не просто в Ферраре, но в гостинице “Торквато Тассо”. История сумасшествия и заточения великого поэта описана в драме Гете с таким же названием. Важно при этом сходство идей гетевской драмы с вопросами, которые пытаются решить для себя в повести Пастернака поэты Релинквимини и Гейне. Великий поэт в драме Гете сильно разнится от окружающих его людей. Этим отличием и обусловлено его несчастье. Поэт действует необдуманнее, он более страстен. Мелочные чувства обычных людей не-

понятны ему; во всяком случае, он не желает их учитывать в своем поведении [25]. Тассо в драме Гете не только создает гениальную поэму – он и любит иначе, чем обычный человек, – более горячо, более гармонично. Чувственное и духовное слиты в нем, как в природе.

Именно эти гетевские темы и мотивы вносятся в подтекст “Апеллесовой черты”, непосредственно высвечивая тематику пастернаковской повести. Подобно тому, как это было в претексте, Пастернак дает герою произведения имя известного поэта и в качестве основы для фабулы избирает известное событие его жизни [26]. Как в драме Гете образ Торквато Тассо является образом Поэта вообще [27], так и в повести Пастернака Генрих Гейне – воплощение Поэта. Для героя Пастернака важны те же вопросы, что и для Тассо Гете. Оба поэта пытаются определить свои отношения с действительностью.

При том, что внешняя событийность пастернаковской повести далека от событийности драмы Гете, “скрытая фабула” “Апеллесовой черты” расширяется по той же канве. Вот какие направления предполагает эта канва для возможных разнообразных узоров.

Далекий от жизни поэт творит, питаясь своим воображением. Он не знает подлинной жизни. Но жизнь врывается в его мир, меняя его представления и даже самое его существование.

Связь “Апеллесовой черты” и “Торквато Тассо” подтверждается тем, что произведения перекликаются не только центральной проблемой и образом героя, но и второстепенными темами и образами. Обратимся к ним.

В драме Гете имеются два женских персонажа с одним именем – Леонора. Прием этот позволяет автору поразмышлять над проблемой имени. Обладающие одним именем женщины, на первый взгляд, совершенно не похожи друг на друга. Леонора Санвитале чужда поэту, да и она, как читателю сразу ясно, не понимает его и, по сути, ему враждебна. Принцессе же Леонору д’Эсте он любит, а она, как кажется до кульминационной сцены, понимает и любит его. Однако в конце пьесы открывается разница в чувствах героев, в их любви. Чувство поэта гармонично (в нем уравновешено духовное и физическое) и безудержно; принцесса же способна только на ограниченное определенными рамками платоническое чувство, страсть поэта ее пугает:

Тассо:

*Меня к тебе влечет неодолимо,
Неудержимо рвусь к тебе душой.
Ты сделала меня твоим навеки,
Итак, прими все существо мое!*

Принцесса (отталкивает его от себя):

Прочь! [28].

“Ученицей Платона” назвала принцессу Леонору д’Эсте еще в первом действии ее тезка Леонора Санвитале. При этом она и сама ратует за платоническую любовь, будучи уверенной, что любовь поэта именно такова, что она – “из сфер других”. Для нас особенно важно, что проблема духа и материи связывается Леонорой Санвитале с проблемой имени:

*Да, так зовут тебя, как и меня,
Другое имя было б мне обидно.
Я рада, что свою любовь к тебе
Он может так двусмысленно скрывать
И что он помнит также обо мне
При милом звуке этом Леонора <...>
Прости меня! Но верь: не нас он любит,
Из сфер других он перенес любовь
На имена, которые мы носим... (164).*

Леонора Санвитале подчеркивает в этом монологе, что чувство поэта якобы направлено не на физическую личность Принцессы, но на ее имя – т.е. на нематериальное ее выражение, на знак, на символ, который выражает Принцессу. Гениальный Гете мягко возражает своей героине, указывая самим неожиданно открывшимся к концу пьесы сходством двух Леонор: имя не безразлично к материи, между ними есть реальная связь.

В “Апеллесовой черте” игра с именами также отражает более чем условную взаимозависимость имени и связанного с ним физического существа. Записка “Но Рондольфина и Энрико, свои былые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе, он “Рондольфина!” дико вскрикнув, “Энрико!” возопив, она” по-разному трактовалась исследователями [29]. К этой записке мы еще будем возвращаться по ходу анализа. В связи с гетевским подтекстом, однако, следует заметить, что эта формула содержит развитие идей Гете о связи духа и материи. Ду-

ховное и материальное, имя и физическое существование человека слиты настолько, что имена Энрико и Рондольфина меняют значения под воздействием любовного чувства, возникшего между их носителями, мужчиной и женщиной с именами Энрико и Рондольфина – вот смысл записки.

Как и в “Апеллесовой черте”, в драме Гете присутствует тема благородства поэта, ставится вопрос о его принадлежности к избранным не только по духу, но и по крови. Как мы помним, в “Апеллесовой черте” Реликвимини требует от Генриха Гейне, подтверждения принадлежности поэта к “аристократии крови и духа”. Конфликт Тассо с семьей герцога обусловлен несходством их представлений о “благородстве крови и духа”. Торквато Тассо уверен, что способность поэта глубоко чувствовать (т.е. собственное поэту духовное благородство) делает его равным аристократам – благородным по крови:

Тассо:

*Мне кажется, что здесь уместнее всего
Возвышенность души! <...>
Лишь благородство крови
Доселе приближало нас к князьям,
Но почему ж не чувство, что природой
Не в равной мере каждому дано,
Как и не всем – толпа великих предков? (203-204)*

Помимо переключек в тематике, в образах, в мотивах, следует отметить сходство пространства драмы Гете “Торквато Тассо” и повести Пастернака “Апеллесова черта”. Сходство это не только в том, что действие обоих произведений разворачивается в Ферраре, где жил и страдал реальный Тассо и где побывал реальный Гейне. В обоих произведениях утверждаются и подчеркиваются особые, творческие свойства пространства Феррары. И у Гете, и у Пастернака эти творческие свойства связываются с лавром и жарой [30]. Рассмотрим их проявление в “Торквато Тассо” Гете. Лавр неоднократно упоминается в драме, соотносясь с творчеством. Он – указание на творческие свойства Феррары:

Принцесса:

*У нас в стране, как говорили мне,
Растет охотнее других деревьев
Прекрасный мирт... (162).*

Тему Феррары как творческого пространства подхватывает Леонора Санвитале, и также связывает его с лавром:

*А мне всего милей волшебный остров
Поэзии среди лавровых роц (162).*

В следующей сцене Принцесса увенчивает лавровым венком голову Тассо, что становится началом его испытаний.

О лавре, о его особых свойствах здесь вновь говорит и Леонора Санвитале:

*... эта ветвь хранит главу
Того, кто бродит в жарких странах славы... (174)*

Тема жары связывается в драме Гете со страстностью Торквато Тассо: поэт не может быть умеренным. Пылкость, горячность Тассо постоянно подчеркивается в драме. Это качество определяет характер поэта и, в сущности, является причиной его несчастий.

Образ лавра и – в особенности – жары составляет своеобразие Феррары и в повести Пастернака. У поэта и пространства общие свойства, и Феррара недаром навек связана с именем великого поэта – эта мысль, отчетливо проведенная в драме Гете, близка и дорога также и Пастернаку.

Изображение пространства занимает в его повести чрезвычайно важное место. Тосканская ночь, вокзал, а также утро и вечер в Ферраре описаны гораздо подробнее, чем того требует фабула.

За два года до написания повести Б. Пастернак совершил путешествие по Италии. В "Охранной грамоте", первом автобиографическом очерке поэта, итальянские впечатления связаны исключительно с искусством, они оказали решающее воздействие на становление эстетических взглядов Б. Пастернака. Италия и для него, как для Гете, – топос искусства.

Одним из основных эстетических убеждений Б. Пастернака, сложившихся в результате его поездки в Италию, является мысль о нерасчлененности исполнителя и исполняемого, то есть о слитности художника и действительности в процессе творчества. "Я узнал далее, какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне – исполнитель, исполненное или предмет исполненья" (207), –

пишет он в “Охранной грамоте” о своих итальянских впечатлениях. Произведение искусства складывается из отношений, возникающих между художником и действительностью. Вот как комментирует эту мысль Д.С. Лихачев: “Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия <...> слагается из обыденностей, но в их необыденном проявлении – в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта” [31]. Заметим также, что познание через взаимодействие субъекта и окружающей действительности является основой гуссерлианства – философской системы, оказавшей наиболее глубокое воздействие на эстетические представления Пастернака [32].

Заставив своего героя поехать в Феррару – город, связанный с именами нескольких великих поэтов – и поселиться там в гостинице “Торквато Тассо”, Пастернак вводит в повесть гетевскую тему личности поэта и не менее важную для обоих авторов тему отношений поэта с действительностью.

При этом, поставив те же вопросы, что и Гете, и утвердив основанную на общности представлений о соотношении духа и материи близость мировоззрений с немецким гением, Пастернак строит свое произведение на перевернутом по отношению к гетевскому конфликте.

3. Фабульные отношения Творца и Действительности в повести Пастернака.

В драме Гете Торквато Тассо горячо стремится к сближению с жизнью. Однако другие персонажи убеждены, что поэт должен жить лишь творчеством, и не способны понять его. Непредельно разделяя духовное и материальное, они не видят человека в поэте. Даже наиболее близкая Тассо духовно принцесса поглощена его творчеством, его поэтическим гением и не способна понять его человеческого чувства. Непонимание окружающих ведет Тассо к страданиям и гибели.

В повести же Пастернака драма поэта зеркально противоположна, и разрешается она счастливо. Конфликт повести основывается на том, что изначально поэт уверен в своей позиции романтического одиночества. Он собирается творить свою *черту* только по собственному замыслу, независимо от действительности. Действительность же в лице Камиллы поправляет эту ошибку и также принимает участие в творении. Рассмотрим, как это происходит на уровне образов и мотивов произведения.

А.Юнгрен отмечает в “Апеллесовой черте” множество образов и мотивов из ранних прозаических набросков Пастернака. “«Апеллесова черта» пронизана автоцитациями”, – пишет исследовательница [33]. Мы можем еще продолжить предложенный ею список.

Самое название “Апеллесовой черты” отсылает к образу “линий”, появившемуся впервые в юношеских прозаических фрагментах. Линии эти – “результат творческого акта, цель искусства” [34]. Далее “персонифицированное в женской фигуре “счастье” в монологе Генриха Гейне напоминает аллегорическую “жизнь”, забредшую к художнику в отрывке “Когда Реликвины вспоминалось детство” [35], оборвыш, принесший цветы, похож на бездомных *детей Анджелики*, как их родной брат [36], а упомянутые в театральных речах Генриха Гейне “подмости” отсылают к образу *воздушного пути*. Сон Генриха Гейне и его *пробуждение*, вызванное приходом Камиллы, соотносятся с “Заказом драмы”, где погруженный в аполлонический сон художник ждет прихода *сестры*, который означает свершение творческого процесса.

Образы и мотивы ранних прозаических набросков, появляясь в повести “Апеллесова черта”, маркируют романтическое понимание процесса творчества. Вторичный, связанный с творчеством, смысл несет и *стук*, разбудивший Генриха Гейне. Как показывает П.-А. Будин, *стук* у Пастернака, в частности, отражает творчество – особенно в сочетании с приходом женщины [37]. (Стук в “Апеллесовой черте” возвещает о приходе Камиллы). Встреча Генриха Гейне с Камиллой, как и задумано было Генрихом, совершается как процесс творчества. Однако неожиданно для поэта Камилла вторгается в этот процесс, если и не разрушая, то значительно изменяя замысел творца. Камилла, являясь частью действительности, не вписывается в романтический замысел поэта: она слишком самостоятельна, она тоже *творит!* Именно участие действительности в процессе творения не учтено романтиком Генрихом Гейне.

Персонажи “Апеллесовой черты”, их размышления и поступки, пространство, на котором развивается действие – все это, как и требуют законы искусства модернизма, к которому, без сомнения, принадлежит “Апеллесова черта”, изображено не многомерно, а преимущественно в двух плоскостях: в соответ-

ствии с конфликтом повести ее образы выдвигают свойства романтического или обыденного.

Поведение поэтов постоянно обескураживает лакеев, которые являются в повести носителями здравого смысла, представителями “толпы”. Поведение Гейне, кроме того, вызывает вначале негодующее, а потом, когда он узнает, с кем имеет дело, почтительное недоумение редактора – как бы зрителя, читателя, который вникает в поведение поэта и пытается понять его, сознавая право художника на своеобразие. Все это, а в особенности сам замысел Гейне и его театральные речи перед Камиллой, является свидетельством романтической условности образа поэта.

Однако время от времени романтическая условность образа нарушается введением бытовых штрихов в поведение Гейне. И даже поездка в Феррару мотивируется им самим вполне резонно с обыденной точки зрения: “Это – наверняка. Что-нибудь да выйдет. А то с какой это радости – а-ах, – зевает Гейне, – с какой это радости, что ни любовное стихотворенье у Релинкви-мини, то неизменная пометка: «Феррара!»” (10). Зевота Гейне, начинающийся сон маркирует начало творчества. В то же время это вполне бытовой штрих. Роль обыденности значительно усиливается в других персонажах произведения. Особо важен образ Камиллы.

Ничего не зная о записке, где говорится о влюбленных с романтическими для немца Генриха Гейне именами Рондольфина и Энрико, итальянка Камилла зовет Генриха “Энрико” (для нее это обычное итальянское имя). Таким образом, как и замышлял, он становится героем своего текста. Однако если герой – налицо, романтическая Рондольфина так и не появляется в жизненном пространстве повести. На вопрос ничего не подозревающей о тексте и тривиально ревнующей его к женщине по имени “Рондольфина” Камиллы Гейне отвечает, что Рондольфина – она сама. Однако Камилла не принимает этого ответа всерьез. Она не условная Рондольфина и не становится ею. “Актер изолгавшийся!” – восклицает она, когда Гейне пытается так ее назвать.

Камилла психологически достоверна в поведении и особенно в размышлениях и речах: «И эта Рондольфина... Надо будет спросить о ней. А можно ли? Это интимности ведь. Господи, я точно девочка! Можно, нужно! <...> Они тебя исковеркали, милая, эти артисты» (21).

Кончается повесть предсказанной в записке переключкой влюбленных. Но не “Рондольфина – Энрико”, а “Энрико – Камилла”. При этом Камилла имя Энрико не «возопила», как было предсказано в записке, а произнесла вполне обыденное: «Не туши, Энрико» – об электрической лампочке. Таким образом, сама действительность с ее обыденными словами вступает в контакт с романтическим поэтом.

Заодно с Камиллой выступает и пространство повести. Пространство Италии изображено реалистически достоверно, со множеством обыденных подробностей. Благовоние лаврового листа соседствует с пыльными платанами и носовыми платками итальянцев, отирающих грязный пот со лба. При этом автор несколько раз называет эти вполне бытовые носовые платки “градусниками” [38]. Вокзал – та же тосканская ночь, но доведенная до предела: “Носовые платки и проклятия сходили здесь со сцены. Люди, мгновение назад считавшие чуть что не пыткой естественное передвижение, здесь, ухватясь за чемоданы и картонки, бушевали у кассы, как угорелые, набрасывались штурмом на обуглившиеся вагоны, осаждали ступеньки и, меченные сажей, как трубочисты, врывались в отделения, перегороженные горячею коричневой фанерой, которая, казалось, коробилась от жару, ругани и увесистых толчков” (9). Если помнить, что вокзал в пастернаковском контексте несет смысл перехода в топос творчества [39], а жара, как мы показали выше, является свойством поэтическим, свойством *творца*, введение качеств обыденности в изображение жаркого вокзала должно говорить о слиянии обыденности и творчества.

Пространство повести, как и Камилла, участвует в процессе творчества. Действительность, все, окружающее художника, совместно с Камиллой (которая тоже принадлежит действительности) меняет замысел Гейне, и все вместе они создают Апеллесову черту совсем не такой, какой намечал ее поэт.

Сходную роль выполняет и время. Время постоянно маркируется в повести: замысел Гейне точно рассчитан во времени [40]. И оно – знак несоответствия исполненного творения замыслу. Вместо того, чтобы уехать в 11 часов из Феррары победителем Камиллы, поэт остается.

Итак, тема повести – процесс творчества, соотношение личности поэта и действительности, исполнителя и исполняемого в процессе творчества – раскрывается не только в поведе-

нии и монологах Гейне, но и в самой фабуле повести, понятой как отношение поэта с действительностью, и в таком понимании перестающей быть условной и романтической. Ведь творчество – не спор Релинквимини с Гейне и не осуществление Гейне его замысла, а значительно более естественный процесс единения художника с жизнью. Действительность придает его замыслу и его собственному образу человечность, поправляя его романтическую игру. Повесть содержит полемику не только с романтизмом, но и с символизмом. Поэт-теург не единоличен в творчестве. “Апеллесова черта” – творение гения – создается Генрихом Гейне совместно с Камиллой. Подвергающаяся пересозданию действительность участвует в процессе творчества наравне с поэтом.

Параграф 2. Творец и пространство в повести “Письма из Тулы”.

Повесть “Письма из Тулы” написана через три года после “Апеллесовой черты”, в 1918 году. Несмотря на малый объем повести, фабула ее весьма непростая и, как увидим ниже, способна вызвать недоумение даже у опытного исследователя Пастернака. Повесть состоит из двух частей.

В первой части молодой поэт проводил любимую женщину из Москвы до Тулы. Она поехала дальше, а он, ожидая трехчасового на Москву, пишет ей письма. На вокзале же он наблюдает группу киноактеров, проводивших в этот день в Туле съемки. В их неестественном поведении, в их претензиях на гениальность он узнает себя. Он испытывает стыд и клянется измениться.

Герой второй части – старый, уже оставивший театр актер. В этот день он тоже видел съемочную группу. Он почувствовал фальшь в игре киноактеров, что обострило его чувство одиночества, тоску по подлинной жизни, какая была у него в молодости. Именно в то время, когда поэт пишет письма, старик начинает играть. Он играет не себя, а другого человека, якобы пришедшего к нему, молодому, в гости. Игра удается ему, и в катарсисе он обретает ощущение подлинной жизни – он возвращается, воссоздает в игре утраченную жизнь. В это время поезд с поэтом уже идет в Москву.

Л.Флейшман видит в “Письмах из Тулы” композицию “рассказ в рассказе”: старик-артист вспоминает о себе – молодом

поэте, и его воспоминания становятся основой вставного повествования; композиция повести напоминает, по словам Л. Флейшмана, вставные “матрешки” [1]. Однако первая часть не может быть воспоминанием старика хотя бы потому, что несколько раз подчеркивается одновременность происходящего в первой и второй части. Старик и поэт в их отношении к пространству и времени – разные персонажи: их действия происходят в одно время и они близки пространственно. Обратимся к анализу повести.

Первая и вторая части связаны общностью пространства (Тула), времени (события первой и второй части соотносятся во времени, подчеркивается их синхронность) и, на первый взгляд, слабой фабульной связью (поведение киноактеров вызывает внутренний протест актера из второй части и поэта из первой).

Все персонажи имеют общий признак: автор считает нужным подчеркнуть, что все они бреют бороду. Так иронически выражается, вероятно, общность профессиональная: все они деятели искусства, творцы. У поэта с киноактерами есть и другие черты сходства. Общность словаря с болью замечает сам поэт. “Гений, стихи, поэт, скука, мещанство, трагедия” – вот что он выделяет из словаря киноактеров. И из его письма, написанного до встречи с киноактерами: “О тоска! Забью, затуплю ее, неистовую, стихами”, “Какое горе родиться поэтом! Какой мучитель воображение!”, об окружающих: “Ничтожества!” (27-28). И хотя киноактеры в вокзальном буфете “геньяльничают, декламируют, бросаются друг в дружку фразами, театрально швыряют салфетки об стол...” (29), а поэт всего лишь пишет письма и рассовывает их по карманам, они узнают друг друга. “Коллега”, – обращается к поэту киноактер. Еще раньше замечает сходство поэт. “Это я сам”, – записывает он.

Одновременно автор подчеркивает в личности поэта обыденное – слова, поступки, заботы. Обратимся вновь к первому письму поэта, в котором он еще проявляет свои чувства вне осуждения и самоанализа. Уже отмеченные выше романтические слова сочетаются в этом письме с самыми неприхотливыми обыденностями, не имеющими ровно никакого отношения к фабуле, и значит, особо важными, по мнению автора, для образа поэта. “Квитанцию нашел, твоя была правда. Завтра навряд поспею, надо будет выспаться. Послезавтра. Ты не беспокойся – ломбард, дело терпит” (28). Упоминание о квитанции, о ломбарде, о необходимости выспаться – указания на обыкновенность поэта, на то, что он связан с обычными для человека заботами [2].

Герой второй части – старик-актер – идентифицируется именно с этой, будничной, стороной личности поэта. Об облике его сказано, что он стар, с палкой в подагрических руках, в старых нанковых штанах. Кроме того, его образ связан с рассоренными по улице подсолнушками, с грубыми оборками баб и промасленными еденым и питым голосами людей на улице. Обыденный облик и связь с городской улицей подчеркивает будничность личности старика-актера, он совсем не похож на романтического художника.

Однако единственный из трех групп представителей творческих профессий, выведенных в рассказе, он творит. Как и другие герои рассказа, он в этот вечер ведет себя странно. Если киноактеры обращают на себя внимание шумным поведением в буфете, а поэт – бесконечным писанием неотправляемых писем, странность старика – в шепоте наедине с собою чужим голосом, в игре наедине с собою. Деятельность старика направлена не на публику (как у киноактеров) и не на самоанализ (как у поэта), а связана с окружающим пространством. Можно даже утверждать, что глубокое различие киноактеров, поэта и старика-артиста проявляется в их отношениях с пространством. Пространство соединяет две части “Писем из Тулы” в единое целое. Рассмотрим пространство повести более подробно.

Как и в “Апеллесовой черте”, оно биографически связано с автором. “Ночь в местах толстовской биографии” – так определяет место действия поэт. Как известно, семья Пастернаков была знакома с Л. Толстым. Вместе с отцом Б.Пастернак был на похоронах Л. Толстого. Эту автобиографическую подробность передает он поэту из повести.

Пространство “Писем из Тулы” связано с Толстым не только биографически, но и через апрельский пейзаж. Дата (как и в повести “Апеллесова черта” – ср. примечание 43 к предыдущему параграфу) указана точно-неточно: дан типично апрельский пейзаж и тут же подчеркнута: “Но не апрель, играли бы зарницы”. Эта “неточность” еще раз обращает внимание на время года – все-таки апрель, ведь ни в один из других месяцев невозможно такое: “В гнилом продаве мшаника чернела вода. В нем дрожало отраженье березки. Ее лихорадило” (28), и далее: “Но небо волновалось. Пораженное прозрачностью, как недугом, изнутри подтачиваемое весной, оно волновалось” (28). Как и в повести “Апеллесова черта”, мнимой неточностью автор под-

черкивает время действия в повествовании и указывает на субъективность его восприятия.

Апрель отражает в контексте произведений Пастернака связь с Толстым и с творчеством. Как отмечалось, апрельский пейзаж в стихотворении “Поэзия весной”, опубликованном за год до “Писем из Тулы”, связан с началом “Воскресения” [3]. В центре этого стихотворения – творчество. Природа воплощается поэтом, становится поэзией.

*Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги [4].*

Таким образом, толстовские аллюзии отсылают в стихотворении к теме творчества.

Как и в этом стихотворении, в “Письмах из Тулы” апрельский пейзаж выступает в совокупности с указанием на Толстого и отсылает к теме творчества. Метонимически, через связь с Л. Толстым, как примером нравственной правдивости писателя, апрельский пейзаж воплощает тему совести художника [5]. Одновременно весенний пейзаж, мерцающая звезда – одушевленное, живое пространство – является как воплощение жизни, предмета поэзии.

Итак, пространство в повести выполняет двойную роль. Первая связана с совестью поэта. Параллель между стыдом, который испытывает за свое сходство с ломаками-киноактерами поэт, и окружающим пространством несколько раз отмечается и самим поэтом, и автором: территория совести, пространство совести, “на всем протяжении сырой русской совести” (31). Сырой – не только потому, что это апрельский влажный пейзаж. Но и потому, что “стыд подмок и не горит”, по словам поэта, то есть люди потеряли совесть. Поэт испытывает стыд не только потому, что встретил играющих в романтических “творцов” киноактеров и соотнес их поведение с собственным, но и потому, что событие произошло в Туле. Эту причину он замечает сам: “Происшествие в природе местности” (30).

Второе же свойство пространства, вторая особенность пространства остается поэтом не воспринятой. Между тем, это свойство чрезвычайно важно для понимания смысла повести, и автор настойчиво напоминает о нем. Автор-повествователь

отличается от поэта, прежде всего, тем, что ему, как и герою второй части, старику-артисту, внятно это второе свойство пространства. Это – само одушевленное существование пространства, живое биение жизни, которое не воспринимает погруженный в самоанализ поэт и которому подчиняется старик-артист в творчестве. Как же раскрывается разница в отношении к пространству поэта и старика-артиста?

Несколько одних и тех же деталей настойчиво повторяются в первой, а затем во второй части повести. Они маркируют пространство и время. Действия поэта и старика-актера, ничего не знающих друг о друге и не имеющих никаких отношений друг с другом, четко скоординированы во времени, связаны с одним и тем же пространством.

Поэт, прогулявшись по Туле, возвращается на вокзал на последней конке. “Была необычайная тишина. На глаз нельзя стало сказать, где трава, где уголь. Мерцала звезда. Больше не было ни живой души у водокачки. В гнилом продаве мшаника чернела вода. В нем дрожало отраженье березки. Ее лихорадило. Но это было очень далекою. <...> Ночь издала долгий горловой звук – и все стихло. Это было очень, очень далеко – за горизонтом” (28).

Звук последней конки, на которой возвращается на вокзал поэт, слышит из окна своей комнаты на Посольской старик. “Мимо, тенькая, протрусил конка. Это шла последняя к вокзалу.

Прошло с полчаса. Сияла звезда. Кроме не было ни души кругом. Было уже поздно. <...> В это время ночь издала долгий горловой звук. Далеко, далеко. На улице хлопнули дверью и заговорили взволнованно-тихо...” (33).

Поэт на вокзале и старик в своей комнате на Посольской улице, далеко от вокзала, видят одну и ту же звезду, слышат один и тот же дальний ночной звук. В это время поэт начинает писать письмо о своих переживаниях, о муках растревоженной совести, а старик-актер начинает игру.

Поэт кончает писать, когда “стали составлять смешанный елецкий” (31). В это же время, обретя, наконец, в своей игре трагическую человеческую речь, старик беззвучно плачет. “А тем временем, как старик содрогался, и беспомощно обжимал платком глаза и лицо, и трясся, и мял его, мотая головой и отмахиваясь, <...> на путях стали собирать смешанный елецкий” (33). Автор вспоминает о поезде, хотя герой второй части повести

находится далеко от вокзала и ехать никуда не собирается. Упоминание о “смешанном елецком” – только намек на юношу-поэта, указание на синхронность действий старика-актера и юноши-поэта, на соотношенность персонажей.

Итак, старик из второй части повести и поэт из первой испытывают одновременно воздействие одного и того же пространства. Но каждый из героев связан лишь с одной из двух отмеченных нами выше функций пространства.

Старик воспринимает одушевленность природы, ее живое существование вокруг себя и независимо от себя. Поэт же улавливает в пространстве только себя, свои нравственные муки.

Мерцающая звезда, долгий горловой звук ночи, так же, как хлопанье двери и чей-то взволнованный шепот, помогают старику начать игру. Погруженный в смертельную тоску по ушедшей своей молодости, по прошедшей жизни, он слышит, однако, не себя, а окружающее, и именно поэтому ему удается уловить свою молодость в звуках ночи.

Также погруженный в свои переживания поэт не воспринимает одушевленности пространства. Он слышит себя, и из всех мелодий пространства угадывает только движение магнитных стрелок совести, сырую совесть пространства. Сырость весенней ночи подчеркивается только в первой части, в связи с поэтом, и ни разу не упоминается в связи с актером.

Поэт и старик – разные персонажи: об этом свидетельствует анализ пространства и времени повести. В то же время они содержат в себе наглядную демонстрацию авторской рефлексии о творчестве. Появляющийся лишь в конце произведения “автор” как бы соединяет их: юноша-поэт и старик-артист в ретроспективе воспринимаются как две самостоятельные проекции личности автора. Этот момент чрезвычайно тонко подмечен в кандидатской диссертации С.А. Куликовой: “Герои из субъектов видения окружающего их мира превращаются в действующих лиц воображаемой литературной конструкции” [6].

Автор обладает пониманием деятельности обоих героев. Он понимает правоту старика, единственного в повести настоящего творца. Однако именно юношу-поэта наделяет он чертой биографического сходства: как когда-то реальный Пастернак, поэт присутствовал на похоронах Толстого, он близок своим мировосприятием герою юношеской прозы Пастернака Реликвимини. Особая близость автора к поэту подтверждается и тем,

что в конце повести именно юноше-поэту автор передает право сформулировать самые важные мысли, к которым подводит повесть: “Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу. <...> Он предположил, что все начнется, когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина” (31). Автор повести отражается, как в проекции, в юноше-поэте, но при этом юноша-поэт – лишь одна из его ипостасей. Автор знает больше, понимает шире. Его личность не уместается в личности юноши, и потому он проецирует свое знание также и на старика-артиста с Посольской. Погруженный в анализ тех же проблем, что и юноша-поэт, автор обладает также знанием старика-артиста о сущности творчества. Только через окружающее, через пространство действительности, отдавшись ему, художник найдет себя в своем творении.

В повести отразились волновавшие Б.Пастернака мысли о романтической манере в искусстве. В “Охранной грамоте” Б.Пастернак пишет: “Но под романтической манерой, которую я отныне (то есть с весны 1914 года, со времени знакомства с Маяковским – Л.Г.) стал возбранять себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом, немецких. <...> Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний” (227-228).

Развенчание романтического понимания жизни поэта, свойственного и символизму, и отчасти постсимволизму [7], становится центральной мыслью “Писем из Тулы”. Эта повесть – прямая полемика с искусством предшествующего тридцатилетия, с романтической манерой символизма и футуризма. Ведущие себя, как романтические художники, киноактеры – не творцы. Их игра, как и их поведение, фальшива. Художник начинается в общении с действительностью, в нравственных поисках, причем, самоопределение личности не должно заглушать голоса окружающего – вот основная мысль “Писем из Тулы”.

Повесть “Письма из Тулы” тесно связана идейно-тематически с созданной тремя годами ранее “Апеллесовой чертой”.

При этом, как показывает наш анализ, повесть “Письма из Тулы” развивает идеи “Апеллесовой черты”.

Романтический поэт в “Апеллесовой черте”, написанной в 1915 году, вызывает легкую иронию автора. Тем не менее автор показывает в романтическом поэте творца, совместно с действительностью, с ее гениальными поправками создающего свое произведение, очеловечивающееся в результате этих поправок.

В “Письмах из Тулы” активно утверждается самоотвержение художника, необходимость для художника забвения себя ради проникновения в окружающее. Только нравственные поиски и направленность внимания на реальную жизнь, на окружающую действительность создают творца.

Параграф 3. Музыкант и бюргеры в “Истории одной контроктавы”

В рождественские дни 1916 г. Пастернак начал и очень быстро, в течение нескольких дней, подвел к завершению повесть “История одной контроктавы”. При жизни автора повесть не была опубликована и, хотя уже представляла собой сюжетно завершенное единство и требовала лишь небольшой доработки [1], не отделялась автором окончательно. Более того, зимой 1945 года Пастернак твердо предназначил повесть к уничтожению, и сохранилась она вопреки его воле [2]. История рукописи необычна и вызывает вопросы. Почему автор, храня почти три десятилетия рукопись (которую поначалу оценивал весьма высоко [3]), не пытался ее окончательно отделать? Почему потом настаивал на ее уничтожении (что даже вызвало размолвку с сыном) [4]?

Первая часть повести сохранилась в авторской правке, вторая часть вошла в первую публикацию повести (1974 год) в отрывках и пересказе. Восстановлена вторая часть была позднее (при этом были расставлены авторские эпизоды в соответствии с сохранившимся авторским планом, заполнены небольшие легко восстанавливаемые лакуны) [5].

Мотивы и образы повести концентрируются вокруг двух тематических центров. Первый – преступление музыканта Кнауера, в творческом экстазе ставшего причиной гибели собственного ребенка, и второй – отношения творца Кнауера с бюргера-

ми городка Ансбах. Повесть мало привлекала внимание исследователей. Между тем анализ этой небольшой повести мог бы существенно приблизить нас к пониманию того пути, который прошел Пастернак в своем творческом развитии. Ведь "История одной контроктавы" создавалась в переломные для писателя годы, когда менялись его эстетические принципы. Тема повести самая романтическая – отношения художника и "толпы". Слишком явное романтическое звучание темы вызывает недоумение: за два года до создания "Истории одной контроктавы" Пастернак, по его собственному позднему свидетельству, отказался от "романтической манеры". Причину отказа он, как известно, объясняет тем, что за таким стилем крылось "пониманье жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких <...> Но вне легенды романтический этот план фальшив.<...>... эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства теряющий половину своего содержания" (227-228). Однако в повести присутствует не только именно та тема, от которой писатель ко времени работы над повестью уже твердо решил отказаться, но и то влияние, на которое он указал как на исчерпавшее себя.

Действие повести происходит в маленьком немецком городке, и принято считать, что вызвана она впечатлениями от двух поездок Пастернака в Германию – берлинскими впечатлениями 1906 г. и марбургскими 1912 г. (861). Эти впечатления, конечно, нашли в повести самое непосредственное отражение, однако не следует выпускать из виду и то, что "История одной контроктавы", по свидетельству самого Пастернака, "вещь стиля "Апеллесовой черты" (860). Подобно тому, как итальянское пространство "Апеллесовой черты" отсылает к дышащему творчеством Возрождению, немецкое пространство "Истории одной контроктавы" отсылает к немецким культурным источникам. Мы попытаемся вскрыть некоторые подтексты повести.

1. "Зеленый Георг".

Повесть может быть названа остросюжетной – ведь в центре повествования нечаянное убийство отцом собственного ребенка. Однако этот мотив важен не просто как острый фа-

бульный поворот – в повести Пастернака он имеет еще смысл вторичный. Мотив убийства ребенка – один из тех, что многократно повторяются в творчестве раннего Пастернака. Как мы показали в первой главе, в произведениях раннего Пастернака образ *ребенка* несет значения *начала, гибели, творчества*.

Естественно предположить, что в “Истории одной контрол-тавы” образ *ребенка* содержит тот же сложный комплекс смыслов. Фабула повести дает к этому основания. Гибель *ребенка*, задавленного органистом Кнауером внутри органа во время игры, указывает на забвение Кнауером действительности ради творчества: увлеченный игрой, отец не обратил внимания на исчезновение находившегося “при нем” ребенка, не уследил за ним.

Содержит элементы символики и дальнейшее фабульное развитие повести. Во второй ее части Кнауер, уже стариком, возвращается в родной город. Возвращение его исполнено символов. Во-первых, он прощен небом: при въезде в город он получает знак о прощении [6]. Во-вторых, он возвращается не один. С ним – его ученик, юноша по имени Георг, как бы замещающий его убитого ребенка Готлиба. Разрушив прошлое, Кнауер все же не утрачивает будущего, напротив, он активно строит его и является вместе с воспитанным им победителем. Этот подспудный, внутренний смысл мотивов убийства ребенка и возвращения в город с его заместителем-учеником проявлен не только в сюжете повести, но и в мифологических параллелях названным мотивам.

Готлиб, невинный ребенок Кнауера, гибнет по трагической вине отца в первый день Троицы. Троицкая символика, таким образом, вписывается в мотив “Отец убивает сына” и заставляет вспомнить о давней мифологической традиции этого мотива. Представляется, что прояснить его может связанная с Троицыным днем обрядность.

Сюжет о происшедшей в Троицын день трагедии заставляет вспомнить распространенный в странах Европы троицкий ритуал: обвязанного зелеными ветками подростка в торжественной процессии приносят на руках из леса и обливают водой, а по другому варианту, кидают с лошади в воду. Мальчика, выполняющего эту роль, иногда называют “Зеленым Георгом”. “В ритуале эти ряженные нередко предаются мнимой смерти”, – пишет Д.К. Зеленин [7]. Ритуал с “Зеленым Георгом” имитирует жертвоприношение.

Упоминание о Троице, а также имя ученика Кнауера (Георг), представляющего как бы воскресшего ребенка музыканта, его продолжение и новое осуществление, отсылает именно к этому обычаю. Троицкий этот ритуал, как отмечает Д.К. Зеленин, был достаточно широко известен: он неоднократно описан Я. Гриммом и другими, преимущественно немецкими, исследователями [8]. В пользу аналогии с “Зеленым Георгом” говорят и биографические мотивы. Свою “катастрофу 6 августа” – падение с лошади и перелом ноги на глазах работающего над картиной “В ночное” отца-художника -- Пастернак пережил необычайно остро. Глубоко встревоженный произошедшим с сыном несчастьем, в одну ночь поседевший, Леонид Осипович Пастернак так и не создал эту картину, которой он придавал большое значение, через которую надеялся “распрявиться в новой содержательной работе” [9]. Пережитое в отроческие годы потрясение стало одним из ярчайших в жизни Бориса Пастернака переживаний, оно во многом определило его жизнь [10]. Это биографическое событие отчетливо перекликается с такой подробностью троицкого ритуала, как сбрасывание мальчика с лошади на фоне жертвенного смысла, придающегося всей процедуре. В “Истории одной контроктавы” лошадь упоминается – ее убила при въезде в город молния, ударившая рядом с Кнауером и его учеником. Еще существеннее, что возвращению Кнауера вместе с учеником в город сопутствует мотив обливания водой: не только все путешественники попадают под проливной дождь, но уже утром по дороге к костелу, куда он идет с учителем, чтобы помочь ему в его творчестве, Георг неудачно перепрыгивает через лужу и забрызгивается водой (463). Возможно, этот мотив следует понимать, как ритуальное обливание, знаменующее воскресение и начало новой жизни.

Д. Ди Симпличио находит в “Истории одной контроктавы” аллюзии на драму Г. Гауптамана “Михазль Крамер” [11]. Драма эта, во всяком случае, перекликается с “биографическим мифом” Пастернака [12], отразившимся, как мы предполагаем, и в “Истории одной контроктавы”. Следует особо отметить, что драма художника Крамера (гибель сына и по его косвенной вине) воспринимается самим художником как жертва во имя жизни: “Я был оболочкой, там лежит зерно” [13]. “Слышите, поют колокола!” – восклицает художник в конце пьесы. – “Они рассказывают всем <...> обо мне и о моем сыне. И о том, что ни один из

нас не погибший человек. <...> Это сегодня случилось” [14]. Парадоксальным образом имя Георг носит в драме Гауптмана филистер, мнимый “победитель” сына художника.

Мы не можем настаивать на связи повести Пастернака с драмой Гауптмана: переключки произведений в тематике и в некоторых образах, так же, как и близость драмы Гауптмана “биографическому мифу” Пастернака, еще не могут служить доказательством. Однако, как и в драме Гауптмана, в тексте пастернаковской повести имеются некоторые мотивы, связанные с жертвой во имя новой жизни. В тексте Пастернака они более отчетливы: самое настойчивое указание на то, что трагедия произошла в день Троицы (этот мотив повторен несколько раз на протяжении короткой первой части повести), отсылает к троицкому мифу.

Подводя предварительные итоги, осмелимся высказать предположение, что в “Истории одной контроктавы” мотивы, связанные с гибелью ребенка Кнауера и с его учеником-помощником, опираются на мифологию “Зеленого Георга” и содержат значение жертвы, принесенной музыкантом для нового созидания, значение, опирающееся на мифологическую символику жертвы во имя возрождения, во имя пересоздания природы и нового начинания ее.

Мотив жертвы художника, развернутый в первой части повести, служит завязкой конфликта между бюргерами и музыкантом, который развернется во второй части. Выяснить суть этих отношений составляет задачу следующих разделов данного параграфа.

2. Органист Кнауер и кавалер Глюк

Влияние немецкого романтизма, в частности, произведений Гофмана, в тематике и образности повести неоднократно отмечалось [15]. Музыкант, бюргеры, ночь, обилие музыкальных образов – все это дано в гофмановском ключе и – вместе с темой “музыкант и толпа” – указывает на новеллу “Кавалер Глюк”, “Крейслериану”, “Записки кота Мурра” и другие произведения Гофмана. Возможно, значимо и бросающееся в глаза обилие немецких имен: автор постоянно напоминает нам, что действие происходит в Германии – стране романтизма. Более всего прямых переключек мы обнаружили с новеллой Гофмана “Кавалер Глюк”. Про-

изведения не только близки по тематике – обращает на себя внимание сходство образов: персонажей, пространства, музыкальных образов. Ранее уже были отмечены аллюзии на эту гофмановскую новеллу в “Апеллесовой черте” Пастернака [16].

А) “Кавалер Глюк”

В новелле “Кавалер Глюк”, как и в “Истории одной контроктавы”, имеются образы верхних и нижних тонов, а также октавы. В обоих произведениях им уделено значительное внимание, они подробно описываются. В новелле Гофмана они приобретают, помимо собственно-терминологического, музыкального, символическое значение. В центре первой беседы Автора и композитора Глюка находится вопрос о соединении высоких и низких тонов в музыкальном произведении, о гармонизации высоких и низких тонов. Начинается знакомство с реплики Автора по поводу “музыки” филистеров-берлинцев: “Вот уж дикая музыка! Несносные октавы!” Сразу же вслед за этим он конкретизирует свое недовольство. Выясняется, что ему нестерпимо, “когда бас и верхний голос идут в октаву” [17]. В ответ, иронически удивившись {“Неужели?” (33)}, Глюк демонстрирует Автору образец правильной согласованности тонов, заказав оркестру увертюру к своей опере “Ифигения в Авлиде”.

Во время этой же встречи Глюк рассказывает о процессе, который ведет композитора к созданию музыки. Этот процесс непосредственно связан с гармонизацией высоких и низких тонов и с темой тьмы-света.

Как показал Ф.П. Федоров, в произведениях Гофмана топос природы негармоничен. В новелле “Кавалер Глюк” расслоение “высшего мира” на “царство грез” и “царство ночи” выражается через изображение резкого контраста тьмы и света. Ночь при этом воплощает материальность, а свет – духовность [18]. Дух и материя разъединены, и музыканту приходится через грезы совершать прорыв в область духа (к “светлому оку”). В результате духовного прорыва он овладевает способностью к согласованию верхних и нижних тонов. Не согласованные в природе верхние и нижние тона несут угрозу отрицательного воздействия.

Они являются композитору как “два гиганта в сверкающих доспехах: основной тон и квинта”, неся вражду. Но прорыв к свету уже совершен, и “светлое око” помогает композитору согласовать воинствующих гигантов. “Око усмехнулось: “Я знаю,

о чем тоскует твоя душа; ласковая, нежная дева – терция – встанет между гигантами; ты услышишь ее сладкий голос, снова узришь меня, и мои мелодии станут твоими” (35-36). Отсутствующая в природе уравновешенность высокого и низкого (в которой и есть суть гармонии) создается музыкантом.

Тема *гармонии* занимает чрезвычайно важное место в произведении Гофмана, что согласуется с наблюдением исследователя немецкого романтизма о большей, чем для других поздних романтиков, важности для творчества Гофмана эстетики раннего романтизма [19].

В произведениях раннего романтизма гармония осуществляется в природе. В этот период “гармония составляет предмет постоянных забот ученых и философов, в некотором смысле является отправной точкой и целью их творческой деятельности. <...> Апология гармонии как “первообраза” вселенной не могла не получить воплощения в искусстве” [20]. В творчестве же Гофмана природа негармонична, и соединить, гармонизировать дух и материю умеет только музыкант. При этом композитор не может передать созданную им гармонию пространству. Суть этой трагедии Глюк объясняет Автору во время второй встречи.

Написав свою музыку, он “открыл священное непосвященным”; иначе говоря, открыл царство духа берлинцам. Берлинцы же неспособны воспринять его высокую духовность, т.к. погружены в сугубо материальное, низкое существование. В результате композитор скитается среди непосвященных, как “дух, отторгнутый от тела, лишенный образа (40). “Непосвященность” берлинцев, их неспособность воспринять открываемую музыкантом высокую духовность обрекает его на жизнь исключительно в духовной сфере и на одиночество. Духовное и материальное могут соединиться, составив гармонию, лишь в воображении музыканта, однако распространить обретенную гармонию, передать ее погруженной в материальность “толпе” он не в силах: сам “высший мир” расщеплен на духовное и материальное.

Дух и материя разъединены, и деятельность музыканта способна лишь временно гармонизировать пространство. В конце новеллы, появляясь во мраке ночи с маленькой свечой, Глюк называет, наконец, свое имя. Кавалер Глюк – создатель гармонии, одинокий носитель слабого света во мраке бюргерской ночи!

Конфликт новеллы Гофмана строится на разнице в отношении к гармонии музыканта и берлинцев. Обретение гармо-

нии выражается в результате прорыва музыканта в “царство духа”, к свету, что автоматически влечет за собой способность гармонизировать высокое и низкое. Можно утверждать, что архетипическая связь понятий “высокое, светлое”, с одной стороны, и “низкое, темное” с другой, так ярко проявившаяся в немецкой мифологии [21], нашла отражение в новелле Гофмана. Неоднократно повторяющиеся музыкальные термины, передающие соединение высоких и низких тонов, приобретают в новелле символическое значение. Способность гармонизировать высокие и низкие тона приравнивается способности гармонизировать дух и материю.

Б) Топос Ансбаха и “высший мир”.

В “Истории одной контроктавы” конфликт музыканта и бюргеров также находится в центре внимания. Однако при всем внешнем сходстве конфликт этот разворачивается на принципиально иной основе, нежели в гофмановской новелле.

Пространство “Истории одной контроктавы” может рассматриваться как полемичное по отношению к гофмановскому. В повести Пастернака оно не распадается на антагонистические *свет* и *тьму*. Автор подчеркивает *светлость* самой *ночи* – “полное колыханной светлости небо” (448). Тема света всегда сопутствует теме ночи, во всех описаниях подчеркивается, что ночь наполнена мягким, тающим светом звезд. Если учесть гофмановскую символику, к которой “История одной контроктавы” нас отсылает (напомним, что в новелле Гофмана сама *ночь распадается на свет и тьму*; антагонизм тьмы и света передает отсутствие гармонии в “высшем мире”), пастернаковское *небо* гармонично.

Вторая особенность пастернаковского пространства – его одушевленность. *Ночь* и *день* олицетворяются. Ночь в первой части представлена как экзотический смуглый гимнаст, а день – как деревенский увалень. При этом экзотически-утонченная ночь живо интересуется делами бюргеров, заглядывая даже в их стаканы с пивом, а любитель сыра пешеход-день, любопытствуя, пытается проникнуть в комнату музыканта. В раннем творчестве Пастернака ночь связывалась с творчеством и “творцом”, а день – с обыденностью и “толпой” [22]. В рассматриваемой повести это различие, сохраняясь во внешнем облике олицетворенных дня и ночи, не поддерживает, однако, антагонизма музыканта и обывателей: ночь проявляет интерес к бюргерам,

а день – к органисту. “Высший мир” изображен в повести как гармоничный. Присущий романтизму антагонизм сохраняется только в социуме, в отношениях музыканта и “толпы”.

Важно при этом, что топос Ансбаха, в котором, без сомнения, господствуют бюргеры, обладает непреложной ценностью и для музыканта. Топос этот и для него свой. После десятилетий изгнания он мечтает вернуться в родной город. Он искренне рад встрече с бюргерами, он не забыл их, он их любит, он видит в них личности: “Он вглядывался в них и узнавал их. Он узнал Туха, Штурцваге, Розариуса и узнал всех, кроме двух-трех незнакомых людей. Он был страшно взволнован и непременно снял бы шляпу и стал махать ею, чтобы с лужайки уже подать знак о чувствах радости, заполнивших его горло...” (466). Пространство за пределами Ансбаха, куда изгнан Кнауер, не рассматривается и не имеет характеристик. Помимо топоса Ансбаха в повести можно выделить только топос природы, или Провидения – “небо”, “высший мир” романтизма. Если топос природы гармоничен, то в топосе Ансбаха, (иначе говоря, в социуме) имеется конфликт между музыкантом и “толпой”. Внутри топоса городка Ансбах свойство духовности сконцентрировано в личности музыканта и напроць отсутствует в других жителях. Это соответствует традиции романтизма. Серьезным отступлением от романтизма здесь является единство топоса музыканта и “толпы”. Конфликт развивается внутри топоса. Однако другой топос повести – “высший мир” – не равнодушен к этому конфликту. И Кнауер, и бюргеры прислушиваются к Провидению, пытаются уловить его оценки, при этом одна из сторон заблуждается, что и поддерживает конфликт. Каково же отношение “высшего мира” к Ансбаху?

В) Система отношений между топосами.

Разыгравшаяся в первой части повести трагедия воспринимается и бюргерами, и самим органистом как знак осуждения музыканта “высшим миром”. Бюргеры простодушно мусолят это осуждение в разговорах за вечерней кружкой пива: “И они надо-едали друг другу повторяющимися пересудами о том, <...> поделом или нет посетил Господь заносчивого органиста, и если поделом, то не угодней ли Создателю они, эти простые, и в этот вечер простоту свою удовлетворенно признавшие души. <...> ...им казалось всем, что он не случайно и с умыслом наказан Провидением в их присутствии, что они призваны всем своим

присутствием судить Кнауера и осудить. И они осудили его, при-судив органиста к тому, что произошло уже и без их вмешатель-ства, несколькими часами раньше...” (444). Музыкант также вос-принимает свою трагедию как осуждение “высшим миром”. От-крыто отдававшийся музыке ранее, после трагедии он гадливо отдергивает от тела сына собственную руку, помимо его созна-ния вспомнившую о музыке. Он ужасается собственной погло-щенности музыкой, заметив, что его “рука ласкала сына в окта-вах” (449). Органист присуждает себя к тому же, к чему присуди-ли его бюргеры: он покидает город, не дожидаясь их решения. Оставив Ансбах, он оставляет и музыку. Он становится “настав-ником”, но не музыкантом: Георг впервые слышит игру учителя только в Ансбахе. “Замечательно! – А главное: по вас нельзя было ожидать, что такой <музыкант>” – удивляется он (461).

События второй части начинаются с “прощения” музыкан-та Провидением. Гибель лошади от удара молнии при въезде в Ансбах и чудесное спасение двух пассажиров экипажа, рядом с которыми ударила молния – Кнауера и его ученика – рассматри-вается музыкантом как знак о прощении [23]. До происшествия Кнауер ни за что не соглашался заночевать в городке. После про-исшествия он хочет вернуться в Ансбах совсем, вновь стать орга-нистом. Бюргеры же, хотя и узнают об ударе молнии в экипаж, не придают этому событию значения, не видят в нем знака. Кнауер для них по-прежнему преступник, осужденный Провидением. “Ему говорят о гневе Господне. Он и ухом не ведет”, – возмущается Мартенс (467). Как видим, понимание воли Провидения музы-кантом и бюргерами во второй части повести не одинаково.

Можно ли составить представление об “объективном” от-ношении топоса природы к топосу Ансбаха? Во внутреннем мире повести “объективная картина” высвечивается в авторских опи-саниях, в изображении независимых природных проявлений.

“Высший мир” неравнодушен к обыденной жизни город-ка; и к жизни бюргеров, и к обыденной жизни дома музыканта – потому что у Кнауера ведь тоже есть дом, куда каждое утро при-ходит увалень-рассвет – дом с неприбранным после ужина сы-ром и похожими на хлопья ваты мышатами. Внимание *ночи* и *дня* к жителям Ансбаха мы уже отмечали выше. Знаменатель-ны для нашей темы и два описания летних потоков света, про-никающих в помещение. В первой части описан полдень, за-полнивший опустевшую после ухода прихожан церковь. В пус-

той, без обывателей церкви это “потоки белого обеспокоенного полдня”, которые “похожи на колонны, поваленные набок”. Потоки света упираются в широкие сиденья, “чтобы <...> не рухнуть на пыльные доски пюпитров” (440). Во второй части сходная картина приобретает совершенно противоположный смысл. Изображен солнечный свет, проникающий в здание ратуши, где идет заседание городского совета. На этот раз свет, также падающий горизонтальными полосами, напоминает не беспомощные “поваленные набок колонны”, а “балки”, необходимые для поддержки помещения: “...казалось, улица подпирает залу, и уйди куда или сократись эта несдержанно озаренная улица, и зала перекосятся и рухнет” (458). Природа, действительность “обеспокоена” отсутствием обывателей и приобретает смысл – как “поддержка” бюргеров – в круговороте их повседневности.

Во второй части сам автор выстраивает все блоки своего мира – топос природы, музыканта и “толпу”, тщательно указывая при этом на место каждого из них в иерархии “внутреннего мира” произведения при помощи распределения во времени. Важность описания начала дня во второй части повести для понимания отношений действительности с музыкантом и “толпой” уже отмечалась. Вот как аргументируется А.А. Кретиным самовыявление *жизни* в сцене косябы: “...косяба имеет здесь значение действия, замкнутого на его субъекте, иначе говоря, действия, в котором субъект выявляет лишь свою собственную субъективность. Но поскольку это действие <...> направлено на *нарушение тишины = преодоление смерти = творение жизни*, то есть все основания утверждать, что его субъектом является сама жизнь...” [24]. Заметим, что в нашей терминологии *жизнь* соответствует топосу природы, “высшему миру”. Следует обратить внимание на такую деталь: именно на этой выкошенной в предутренние часы лужайке, расположенной на задах гостиницы, возле разросшихся кустов смородинника, через несколько часов после *скашивания* демонстрируются ярмарочные звери. “Толпа стояла на обкошенной лужайке...” – так начинается описание показа зверей (464). Лужайка, смородинник, двор гостиницы упоминаются в сцене демонстрации зверей еще несколько раз (465–467). Таким образом, оказывается, что самым первым действием *жизни* в этот знаменательный день является подготовка площадки для ярмарки. Звуки органа раздаются из церкви уже после звуков косябы. Описание начала дня подчер-

кивает, что наиважнейшим делом “топоса природы” является забота о “материи”, в данном случае, о ярмарочном балагане – низменном, бездуховном празднике бургеров. Не менее важно и отношение к празднику Кнауера. Музыкант не противопоставлен “толпе”. Ярмарочные звери живо интересуют его. Во время демонстрации он стоит на холме вместе с дворней. Подчеркивается, что он “сошел поглядеть на зверей, забыв надеть шляпу” (466), т.е. поспешно вышел из гостиницы, привлеченный зрелищем. А.А. Кретинин полагает даже, что акцентируемая автором при помощи инверсии временная последовательность действий жизни, “художника” и бургеров свидетельствует о посреднической миссии “художника” между жизнью и бургерами [25]. Во всяком случае, музыкант Амадей Кнауер, оставаясь носителем высокой духовности, отнюдь не чуждается интересов “толпы”. Можно уверенно говорить о том, что в системе отношений “топоса природы” с дисгармоничным “топосом Ансбаха” материальное, низкое, с точки зрения романтизма, не презирается и не ставится ниже духовного.

Г) “Звуковая знать верхов” и “благороднейшие низы”.

Подтверждение этому выводу имеется и в музыкальных образах повести. Как и в новелле Гофмана “Кавалер Глюк”, в “Истории одной контроктавы” возникают выраженные в музыкальных терминах образы высоких и низких тонов музыкального регистра. Через изображение высоких, а затем низких тонов передается кульминационный для первой части момент гибели ребенка. “Органист играл, позабыв обо всем на свете. Одна инвенция сменялась другой. Случилась и такая, где вся звуковая знать верхов неприметно, друг за дружкой перебралась в басы. < > ...на рискованнейшем повороте одного басового предложения, орган отказал двум клавишам в повиновении...” (441-442). Вентили клавиш задушили забравшегося в помещение органного корпуса ребенка. На фоне подчеркнуто выдвинутых гофмановских аллюзий (музыкант, бургеры, ночь, свет, тьма) неоднократно возникающие образы высоких и низких тонов заставляют вспомнить о новелле “Кавалер Глюк”. Трудно поверить, чтобы Пастернак мог “случайно” ввести все эти изображения высоких и низких звуков в повесть. На наш взгляд, как и пространство “Истории одной контроктавы”, музыкальные образы содержат элемент полемики с противопоставлением вы-

сокого – низкого, духа – материи, отличающем романтическое произведение Гофмана. В новелле Гофмана центральной задачей композитора является обрести гармонию, соединив высокое и низкое; соответственно высокие тона приобретают символический оттенок связи с “духовным миром”, а низкие – с “материальным”. В повести Пастернака такая связь отсутствует. И верхние, и нижние тона в его повествовании равно благородны. Если верхние ноты писатель называет “звуковая знать”, то контроктаву, в звучании которой суждено погибнуть ребенку, он называет “благороднейшей” – музыка не виновата в случившемся. Здесь важно и то, что контроктава находится в самом низу музыкального звукоряда, содержит наиболее низкие звуки.

Иной оттенок смысла выдвигает это же слово в названии повести – “История одной контроктавы”. В семантике слова “контроктава”, если отвлечься от терминологического значения, имеется элемент полемики: приставка контр- содержит оттенок возражения, несогласия. Но Пастернак возражает своей “Контроктавой” не только Гофману.

3. Спор с Ницше.

А) Ницшевская тема этической свободы творца

В центре конфликта “Истории одной контроктавы” находится важная для романтизма проблема этической оценки. Свойство утверждать духовное “в качестве высшей этической и эстетической ценности, отказывая в этом конечному, реальности, историческому бытию...” Ф.П. Федоров называет основополагающим для романтизма [26]. Как видим, в романтизме проблема этической оценки неотрывна от проблемы антагонизма духовного – материального. В “Истории одной контроктавы”, как и в произведениях романтизма, имеется этическое расхождение между музыкантом – носителем духовности – и не понимающей его “толпой”. Однако в повести Пастернака оно вытекает не из традиционного для романтизма расхождения “духовного” и “материального”. Этическая оценка связывается в повести Пастернака с темами сострадания и права творца на нарушение нравственного закона. Оправдано ли совершаемое музыкантом в творческом экстазе преступление? Эта проблема стоит в центре повести Пастернака. Традиционная романтическая тема художника и “толпы” в “Истории одной контроктавы” выходит за

рамки романтизма. Диалог ведется не только с романтиками, но и с продолжившим тему художника и “толпы” в преддверии XX в. Ницше. Как известно, немецкий философ не только развил, но довел эту романтическую тему до крайнего предела, связав ее непосредственно с темой отказа творца от сострадания, его права пренебречь моралью “толпы”.

Представляется, что конфликт между творцом Кнауером и бюргерами городка Ансбах, разыгравшийся наиболее остро во второй части пастернаковской повести, опирается на образы из поэмы Ницше “Так говорил Заратустра” и диалогичен по отношению к идеям поэмы. Поскольку Пастернак, конечно, читал Ницше по-немецки, из имеющихся к настоящему времени переводов поэмы мы, как и в первой главе, выбрали для цитирования перевод Я. Голосовкера (выполнен в 1934 г.), отличающийся, по мнению исследователя Ницше, наибольшей тонкостью в передаче оригинала. “Голосовкер создавал перевод буквальный, или буквалистский”, – пишет А.В. Михайлов, отмечая далее, что переводчик сумел довести “до последней чувственной выявленности фигуры написанного...” [27].

Б) Путь творца: обезьяны, верблюд, ... медведица.

День возвращения Кнауера знаменателен для жителей городка ярмаркой, которая начинает разворачиваться на площади перед ратушей. О ярмарке упоминается слишком часто на небольшом пространстве повести, чтобы мотив этот мог оказаться незначительным. Низменное ярмарочное представление привлекает бюргеров, не понимающих органиста Кнауера и отказывающих ему в возвращении в город. Противопоставление высокого искусства и “базара” имеется в поэме Ницше “Так говорил Заратустра”. Ярмарочное искусство “скоморохов”, “лицедеев”, “актеров” противопоставляется здесь подлинному творчеству. Этому противопоставлению в поэме Ницше отведена целая глава. “Толпа” принимает “базарное” искусство лицедеев и отказывается от подлинного творчества: “Полон важными скоморохами базар – и народ похвалится своими великими людьми! – они для него господя дня” (76). Судьба же подлинного художника – жизнь в стороне от “толпы”: “В сторону от базара и славы удаляется все великое: в стороне от базара и славы жили спокон веков изобретатели новых ценностей” (77).

Фабульные события второй части “Истории одной контроктавы” развиваются именно по этой схеме: бургеры с осознанием важности события принимают и размещают в своем городе ярмарку, одновременно отказываясь принять подлинного музыканта Кнауера. Однако подобные мотивы и идеи часто возникают в литературе романтизма. Отмеченное сходство еще не могло бы убедить нас в ориентации Пастернака на Ницше – если бы ему не сопутствовала ницшевская образность.

Несколько раз в описание ярмарки включается упоминание о животных, которые будут демонстрироваться на ней. Это обезьяны и верблюды, а медведицы, запомнившейся в прошлый приезд, теперь не будет; глухо сообщается, что медведица совсем недавно погибла. Впервые упоминается о животных в разговоре бургеров: “– Медведицы не было теперь. Жалко. А какая медведица была! А в остальном, как в прошлые годы. Верблюды, обезьяны. – Да, да. В остальном как в прошлые годы. Верблюды, обезьяны” (464). На то, что все эти звери возникают в повести не случайно, указывает уже самое их многократное упоминание. Автор возвращается к ним несколько раз – это совершенно не оправдано с точки зрения фабулы: их роль для фабулы произведения равна нулю. Но подспудное движение содержания ведет к мотиву непонимания между художником и толпой и, более того, к мотиву изменности интересов “толпы”, неспособной по самой природе своей понять художника. Здесь-то и получают свои роли обезьяны, верблюды и медведица. Именно эти животные символизируют разные типы людей в поэме Ницше “Так говорил Заратустра”. Обезьянами называет Заратустра людей, неспособных даже приблизиться к пути сверхчеловека, напроочь лишенных духовности людей “толпы”: “Что такое обезьяна для человека? Посмешище или жгучий стыд. И тем же пусть будет человек для сверхчеловека: посмешищем и жгучим стыдом” (32). Верблюды в градации Заратустры стоят чуть выше, это самый первый шаг по пути совершенствования – низшая стадия, первое превращение духа. Верблюды – это так называемый “выносливый дух”: “Что тяжело? Так спросит выносливый дух, так станет он на колени, подобно верблюду, потребует доброго выюка себе” (47). В близких значениях появляются эти образы у Пастернака. Самое описание верблюда и обезьян выдвигает в животных именно те свойства, по которым строилась символика Ницше. Обезьяны – не только обладатели “одичалой мудрости” толпы; “мелочно помар-

гивая”, они слушают музыку шарманки “так, как будто эта музыка была выношена в их мартышечьих волосатых утробах” (465). Обезьяны глаза прыгают, “как блохи”. В описании подчеркивается мелочность этих животных, ярмарочная музыка шарманки – их стихия. Здесь следует заметить, что изображение обезьяны часто используется как пародия на человека. Такой образ есть и в “Крейслериане” Гофмана. Гофмановский образ также мог бы отразиться в обезьянах Пастернака. Однако это представляется нам маловероятным: у них разные предметы изображения. В образе, созданном Гофманом, подчеркиваются не черты мелочности, а черты претенциозности – способности подражать без понимания тому, что недоступно. Гофмановский “образованный молодой человек” Мило – памфлетное изображение претензий на образованность и принадлежность к высокому искусству. Обезьяны же Пастернака, напротив, вполне своим естественным состоянием довольны и от всяких претензий далеки. Образ выдвигает иное свойство, чем гофмановский. Бросается в глаза и несходство в поэтике: образ Пастернака не сосредотачивает памфлетные черты, как у Гофмана, а включается в парадигму символов, как у Ницше. В парадигме образов Ницше верблюд занимает значительно более высокое место, чем обезьяна. В описании Пастернака голова верблюда также “возвышается над толпой, плывет над нею” (464). Но это голова, во-первых, “плоская”, во-вторых, напоминающая о мелочных потребностях обыденности: “Верблюд обносил толпящихся этою узкомордою головой, плоско лежавшей и ходившей на этой колыхучей шее так, как лежат и ходят лотки или подносы на ладони, отведенной столыником через плечо” (464). Образы верблюда и обезьян в повести Пастернака так же, как образы верблюда и обезьян в поэме Ницше, выдвигают признаки ограниченности, причем в той же градации, что и у Ницше. Демонстрируемые на ярмарке верблюд и обезьяны воплощают свойства толпы бургеров, собравшихся посмотреть на них. Медведица же на ярмарке отсутствует. С какими признаками соотнесен этот образ? В мифологии медведь – двойник человека. Но в “Истории одной контроктавы” образ имеет и непосредственные ницшевские отсылки.

У Ницше второй ступенью духа, второй ступенью на лестнице сверхчеловечества после верблюда, является лев. Лев воплощает свободу духа: “...свободу хочет добыть он себе и господином быть в своей собственной пустыне” (48). Однако лев – это

свобода и от любви, от сострадания. Лев появляется тогда, когда Заратустрой преодолен “последний порок” – сострадание (389). Лев не вводится в образную систему “Истории одной контроктавы”. Воплощением высших свойств человеческого духа, по сравнению с обезьянами и верблюдом, является у Пастернака медведица. Такая замена содержит полемику с поэмой Ницше, в которой медведь, символ человечности и сострадания, мешает появлению льва. Медведем трижды называет Заратустра старого прорицателя, соблазняющего Заратустру состраданием к высшему человеку (глава “Крик в беде”). От восплаемого Ницше сверхчеловека “высшие люди” отличаются тем, что им трудно отказаться от человеческой морали, от морали “толпы”: они сохранили “маленькие добродетели, маленькие благоразумия, песчинки щепетильности...” (341). Медведь-прорицатель в “Так говорил Заратустра” призывает сострадать высшему человеку. Так ницшевский образ сливается с мифологическим: прорицатель призывает к самому человеческому из свойств – состраданию. Ницшевские аллюзии просвечивают и в мотиве *грозы*, призвавшей Кнауера к возвращению в Ансбах. В поэме Ницше аналогичное знамение, напротив, побудило Заратустру удалиться от людей, уйти на уединенный остров. Как отметил И.П. Смирнов, этот мотив, отражающий “мифему о наказании “нижнего мира” грозой, ниспосланной исполином из “верхнего мира””, нашел опосредованное (через А.Белого) отражение в “Сестре моей – жизни” Пастернака [28]. Пастернаковский *творец*, в отличие от Заратустры, не отказывается от сострадания и уходит к людям, а не от людей. От сострадания в “Истории одной контроктавы” отказывается не творец, а “толпа”.

В повести Пастернака медведица сдохла прямо накануне того знаменательного для жителей Ансбаха дня, когда город отказался принять органиста Кнауера. Сострадание не было проявлено бюргерами, и открытие ярмарки произошло без медведицы, а только с низменными, мелкими обезьянами и плоским, узкоголовым верблюдом. Подменив форму слова содержанием символа, можно сказать, что сострадание сдохло в тот день, жители Ансбаха отказались от этого человечнейшего из свойств. Но если Пастернак вводит в повествование ницшевские символы, то почему в его повести появляется образ не медведя (как у Ницше), а медведицы? Смена грамматического рода, претворение *медведя* в *медведицу*, прибавляет к значению об-

раза такое важное для Пастернака качество, как *женский*, то есть *творящий* – это качество, как мы уже показали в первой главе, связано для Пастернака в 10-е г.г. с рождением творения и является неперменным для творческого человека. Можно сделать вывод, что образ *медведицы* несет значение подлинной человечности – то есть, способности не только к состраданию, но и к творчеству. На отсутствие именно этих качеств у бюргеров Ансбаха указывает тот факт, что накануне открытия ярмарки *медведица* околела. Следует заметить, что вызывающий особый интерес бюргеров на протяжении всей второй части вопрос, будет ли медведица на ярмарке, получает авторитетный ответ как раз после официального отказа, прочитанного ими Кнауеру. “Слог этот (слог официальной резолюции об отказе принять Кнауера – Л.Г.) облегал еще их старческие станы ортопедическим корсетом. <... > Они отходили уже от этой апоплексии, когда ее как рукой сняло заявление Грунера: – Да! Я ведь Игнаца спрашивал. Медведица действительно околела. – Околела?! И они вышли за ворота” (467).

В маленьком эпилоге повести, который Пастернак многозначительно называет “басней” и “побасенкой”, функции предсказателя не без иронии приписываются преемнику Кнауера, не обладающему талантом органисту Мартенсу. “Живи я здесь в его времена, как все вы, – я бы по первому же взгляду его определил. Предсказал бы все. Вот как”, – говорит единодушный с “толпой” Мартенс, осуждая Кнауера (468). Здесь замечательно слово “предсказал”. Мартенс объявляет себя *предсказателем*. *Предсказатель* в поэме Ницше, как мы помним, призывает к состраданию, именно он назван “медведем”. В Мартенсе, бездарном органисте, заменившем Кнауера, сконцентрированы чудеса бюргерской добродетели: на отведенной ему полустраничке текста Мартенс успевает сообщить и о своей потрясающей скромности, и о доброте, причем другие бюргеры согласны с такой характеристикой. Глава города Тух называет Мартенса “человеколюбивый и достойнейший муж” (467). Смысл заключительной “побасенки” в том и состоит, чтобы подчеркнуть: ложно-скромный, прилежно исповедующий бюргерскую мораль Мартенс принимается “толпой” за прорицателя-медведя, он является ложной заменой “высшего человека”.

Таким образом, ницшевские символы входят в повествование Пастернака в перестроенном, пересозданном виде. Ниц-

шевские аллюзии узнаваемы, потому что образы сохранили приданные им в поэме Ницше значения (ср. *обезьяны*) или хотя бы некоторые из приданных им Ницше значений (ср. *верблюд* и *медведица*). Вместе с тем образы перестроены, их смысл не вполне совпадает с ницшевским. В случае с *медведицей* это очевидно: при сохранении ницшевского признака *сострадательный* к образу добавлен признак *творческий* – не только отсутствующий в образе Ницше, но и отрицаемый им. Подчеркнем еще раз, что значительная перестройка образов претекста характерна для Пастернака. Как мы уже писали в “Выводах” к первой главе нашей книги, она соответствует складу его дарования.

Ницшевского *верблюда*, первую ступень к сверхчеловеку, Пастернак обидел, в сущности, уравнив с *обезьянами*. Он изменил ницшевскую парадигму образов, исключив *льва* и заменив его *медведем*. Это позволило ему не только отказаться от принципа свободы от сострадания, но и утвердить сострадание в качестве неперемennого свойства творца. Прделанная Пастернаком перестройка ницшевских образов призвана подчеркнуть, что, принимая в “Истории одной контроктавы” романтическое противопоставление художника и “толпы” (которому следует и Ницше), автор активно отказывается от важной для Ницше идеи сверхчеловечества художника.

Да, – утверждает автор “Истории одной контроктавы”, – “толпа” не способна понять художника. Более того, художник имеет право на собственную, отличающуюся от признанной “толпой”, мораль. История о трагической вине Кнауера (нечаянное убийство собственного ребенка, забвение действительности ради творчества), о его последующем подвиге (воспитание ученика, заменившего сына) и о прощении его вины небом подтверждает и даже как бы иллюстрирует высказанную Ницше в “Рождении трагедии” мысль: “Благородный человек не согрешает... <...> пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир – этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного мира мир новый” [29]. Но в повести Пастернака присутствует и полемика с Ницше. В ней утверждаются иные отношения между свойствами человечности и творчества. В поэме Ницше “Так говорил Заратустра” человечность, сострадание творчеству мешают, они не дают ему развиваться. Подлинный творец является лишь при

условии освобождения от этих качеств. В “Истории одной контроктавы” в противостоянии художника и “толпы” свойств человечности и сострадания лишена именно “толпа”. Художник не может творить, не забывая в этот момент о себе и о мире – поэтому творчество трагично по своей природе. Страсть художника, его жертва, его новое творение искупают его вину. Неспособные возвыситься над мелочными интересами и страстями бюргеры не понимают творчества, а следовательно, правоты художника, создающего мир новый “на развалинах сокрушенного”; преобразующего действительность, жертвуя при этом собственным прошлым.

Написанная через два года после отказа “от романтической манеры” повесть представляет собой не только еще одну интерпретацию романтической коллизии художник – “толпа”, но и попытку осмысления ницшевского понимания этой коллизии. Тема повести актуальна для начала XX в. Тем не менее автор не стал, в сущности, завершённую повесть отделять и публиковать. По всей вероятности, выраженная в “Истории одной контроктавы” ницшеанская мысль о позволительности для творца разрушить “естественный порядок” ради пересоздания действительности уже вскоре после написания повести перестала казаться верной Пастернаку. Произшедшая через полтора года революция, последовавшая за ней гражданская война в кратчайшие сроки заставили автора по-новому увидеть проблему. Об этом свидетельствует опубликованная в 1924 г. повесть “Воздушные пути”, Будучи построена на отчасти сходных мотивах, она, как мы увидим в следующем параграфе, активно отрицает высказанную в “Истории одной контроктавы” идею о правомерности нарушения нравственных норм во имя нового творения.

Параграф 4. Тема этических границ и преобразующей действительности деятельности творца в повести “Воздушные пути”.

Короткая повесть Б. Пастернака “Воздушные пути”, написанная в 1923 году, вмещает сложную фабулу – с кражей ребенка, с любовным треугольником, тайной рождения, контрреволюционным заговором и смертной казнью.

В повести три главки. С точки зрения же фабулы она распадается на две части. Между событиями первой и второй части проходит более пятнадцати лет. Первая часть, состоящая из двух главок, производит впечатление оперности стремительно-романтическим фабульным развитием. Здесь и кража ребенка цыганами, и чудесное его возвращение, и встреча с бывшим возлюбленным, и неожиданное отцовство. Очевидно при этом, что фабульные повороты нужны автору не для занимательности (о том, что ребенок найдется, он ставит читателя в известность заранее), а для чего-то иного.

Во второй части повторяется ситуация первой, но на этот раз со значительно меньшей долей романтической условности. В центре второй части событие тоже неординарное, но назвать его оперным уже нельзя. И не потому, что на этот раз счастливый конец отсутствует, а потому, что арест и казнь участника контрреволюционной группы в годы революционного террора – событие более типичное, чем похищение ребенка цыганами.

Первоначально повесть была значительно длиннее: она содержала непосредственное описание смертной казни, не пропущенное цензурой при первой публикации и потому не сохранившееся [1]. В утраченной первой редакции повесть была построена чрезвычайно симметрично, причем в основе симметрии лежал контраст: первая главка – смертельная опасность, вторая – чудесное спасение, а во второй части ситуация трагически “не повторяется”: третья главка – новая смертельная опасность, четвертая – казнь.

Время и пространство первой и второй части также изображены контрастно. Действие первой части развивается в течение суток, но преимущественно на рассвете летом 1903 или 1904 года на даче возле приморского города. События второй части – зимним вечером 1919 или 1920 года, вероятнее всего, в том же городе. Однако “молодости и моря как не бывало” (96).

Необходимо отметить, что лето и море первой части изображены отнюдь не идиллически. По словам автора, это “жестокое пространство”, с болезненным и злобным горизонтом, с вскинувшейся на дыбы тучей и бушующим ливнем. Но в этом пространстве есть и “зябкие луга под насквозь потными попонами” тумана (89), есть птичка и ее чириканье, как “два алмаза на рассвете” (91), и еще множество таких же прекрасных примет. Про-

странство это не только “жестокое”, но и прекрасное. Оно воплощает жизнь в ее трагизме и прелести.

Люди мечутся в этом пространстве в поисках ребенка, “как белье, сорванное на рассвете порывом ветра с забора” (90). Но это люди “белоснежные” в своем пике (88), и еще раз отмечается, что это “дама, моряк и штатский”, все в белом (88). Больше мы не знаем об их внешности ничего.

Пространство второй части изображено с меньшими подробностями, оно компактнее и однообразнее. Это проходной двор с грудями мусора под снегом, особо подчеркиваются “скопища дохлых кошек и консервных жестянок”, как составная часть этого мусора (96).

Кроме того, это помещение губисполкома с напоминающей ковер грудой опилок и сора на полу (95, 98), с заваленным “стаканами, сухарным и рафинадным ломом, частями разобранного револьвера, шестигранными карандашами” столом (95-96).

Персонажи, носившие в первой части белые одежды, превратились в “съеденного острым недосыпанием мужчину в короткой куртке нараспашку и грязную, давно не умывавшуюся женщину с вокзала” (96). Над этим грязным и измученным пространством особо отмечается новизна неба. Автор призывает “поразиться тем, до чего это небо ново” (93), называет его “небо Третьего Интернационала” (94). Изображение неба во второй части повести необыкновенно важно, так как оно послужило основой названия повести и, следовательно, может дать ключ к ней. Небо и остальное пространство второй части противопоставляются: небо “насыщалось опустошенной землей” (94). В комментариях к повести небо это связывается с письмом Б. Пастернака к К. Федину от 6 декабря 1928 года. В этом письме Б. Пастернак высказывает мысль о чуждости для России революционных идей. В комментариях цитируется: “Не правда ли, как фатальна эта двойственность нашего времени? Все оно пришло к нам с Запада, им внушено и подсказано, а между тем никогда не бывал так взрыт до основания наш восток, как в результате этого западного события” [2]. А. Юнгрен предлагает противоположное понимание этого образа, видя в пролегающих по небу воздушных путях “медиатор” между прошлым и будущим [3]. Как мы показали в первой главе, в юношеской прозе образ “воздушного пути”, восходящий к Ницше и к мифологическому образу “опасного перехода”, связывал топос действи-

тельности (эмпирического существования) с топосом творчества и, может быть, смерти. Какой же смысл несет образ “воздушных путей” в повести 1924 года?

Рассмотрим “небо Третьего Интернационала”, как оно представлено в повести. Одна из линий воздушных путей, “старая военная ветка, где-то в своем месте и в какие-то свои часы пересекавшая границу Польши и потом Германии, – ТУТ, У СВОЕГО НАЧАЛА, (выделено мной – Л. Г.) на глазах у всех выходила из границ разумения посредственности и ее терпения. Она проходила над двором, и он пугался далекости ее назначения и ее угнетающей громоздкости...” (94). Начало эта ветка воздушных путей берет здесь, в России, и уже отсюда идет к границам Польши и Германии. Здесь же сказано, что воздушные пути – это “прямолинейные мысли” не только Либкнехта, но и Ленина, “и не многих умов их полета”. Как видим, текст отнюдь не подтверждает, что образ связан с противопоставлением России и Запада, что “воздушные пути” чужды России и всецело Западу принадлежат. Более того, с образом “воздушных путей” тесно связан один из персонажей повести. Достигает или почти достигает “воздушных путей” Левушка Поливанов.

Два раза во второй части повести говорится, что походка Левушки напоминает движение по воздуху на аппарате “гигантские шаги”. Гигантские шаги – развлекательный аттракцион, распространенный в начале века. Человек при помощи этого аппарата двигался по воздуху, удерживаемый специальным канатом. “Вдруг вошел Левушка. Что-то подобное лямке гигантских шагов с размаху внесло его на второй этаж с воздуха” (94). Лямка эта оказывается связанной с портфелем члена президиума губисполкома Поливанова. “Канат гигантских шагов дрогнул и натянулся. Портфель пришел в движение” (95).

Левушка – самый сильный, самый неординарный из персонажей. Он – удачливый любовник и, видимо, отец ребенка. К нему взывает Леля в первой части, когда силы уже оставили ее и мужа: “Мы больше не можем. Спаси! Найди его” (93). К нему приходит за спасением и во второй части. Обычных людей воздушные пути “валят с ног” (94). Дочь Лели и Дмитрия, сам Дмитрий, Тоша гибнут. Леля в конце повести падает “громадною неразбившеюся куклой” (98). Особая связь Левушки Поливанова с “воздушными путями”, “канат”, определяющий его движение, вместе с настойчивым подчеркиванием его превосходства над

возможностями обычных людей, заставляют вновь вспомнить о Ницше. В отличие от ранней прозы здесь тема движения героя связывается не просто с “воздушным путем”, но с “канатом” [4]. Движение по воздушному канату в поэме Ницше – путь к сверхчеловечеству [5]. На фоне всех этих отсылок самое имя Левушки Поливанова также отсылает к ницшевскому сверхчеловеку. *Лев* в поэме “Так говорил Заратустра” – вторая ступень к сверхчеловечеству, требующая отказа от сострадания; фамилия же Левушки заставляет вспомнить греческое *poly* – много – и, таким образом, также отправляет к теме сверхчеловечества. Через образ героя “воздушные пути” в повести 1924 года связаны с “воздушным канатом” Ницше более прямо, чем “воздушный путь” в набросках 1910 года.

Воздушные пути установлены “на уровне, достаточном для прохождения всяческих границ, как бы они ни назывались” (94). Л. Флейшман, отмечая тему границы в повести, связывает ее с биографическими трудностями Пастернака. Так как родители его теперь проживали в Берлине, перед ним остро встала тема границ между государствами, затрудняющих родственные отношения. “С 1923 года она (революционная тема – Л. Г.) оказалась теснейшим образом связана с мотивом “границ” и нарушения “родственных” отношений, и не приходится сомневаться в отражении его проблематики, вставшей перед автором в связи с берлинской поездкой” [6].

Однако контекст ясно показывает, что “граница” здесь означает не только границу между государствами, но границу в переносном смысле – границу морали, нравственности, границу обычного человеческого разума: по словам автора, воздушные пути выходят “из границ разума посредственности и ее терпения” (94). Образ *границы*, как и образ *воздушного пути* уже отчасти знаком нам по юношеским прозаическим наброскам. Как мы показали в первой главе, этот образ связывается Пастернаком на всем протяжении жизни с творчеством и имеет смысл “граница человеческого духа с эмпирической действительностью” [7]. В данном случае, как показывает контекст, образ *границы* приобретает оттенок “границы требуемых душой человека нравственных норм”. Революционная догма – “воздушные пути” – нарушает эти границы. Даже сверхчеловек Левушка Поливанов с трудом выдерживает нарушение границ. Оно выносимо лишь для немногих “мечтателей”.

Если пространство первой части – обычная человеческая жизнь с ее трагизмом и прелестью, то пространство второй части – жизнь, нарушенная “воздушными путями”, иначе говоря, жизнь с нарушенными нравственными нормами. Метафора же “воздушных путей”, на наш взгляд, скрывает в себе не мысль о чуждости для России революционных идей, а мысль о неестественности революционных идей для обычных людей с нормальной моралью, независимо от того, в какой стране эти люди живут.

Обратимся теперь к персонажам повести. В ней много подробностей, бытовых деталей. Однако персонажи даны как маски людей определенного круга в определенной ситуации.

Психологическая однолинейность персонажей выражается в том, что их поведение и чувства в большинстве случаев показаны только в отношении к ситуации, без психологических сложностей, хотя и достоверно. Например, состояние матери пропавшего ребенка выражается вначале в криках на няню, потом в мертвенном цвете лица и подкашивающихся ногах, в отчаянном признании. Персонажи поражают своей заданностью. Это плоскостное изображение, лишённое перспективы. Даже в тех случаях, когда возникают ситуации, указывающие на сложные, противоречивые чувства персонажей, требующие авторских объяснений и комментариев, эти объяснения и комментарии отсутствуют. Автор, например, совершенно не затрудняет себя хоть каким-то психологическим объяснением сложных отношений Лели с Дмитрием и Левушкой. В повести отсутствует даже намек на неизбежные в такой жизненной ситуации переживания. Интеллигентная Леля воспринимает свои отношения с мужем и бывшим любовником совершенно бездумно, что невозможно было бы в жизни, так как противоречит ее образу – образу интеллигентной дамы девятисотых годов. Автору “Воздушных путей” нужна ситуация треугольника для мотивировки скрытого отцовства. Психологические же переживания Лели не нужны автору для его целей и потому он игнорирует их, так как жизнеподобие для него необязательно.

Психологическая однолинейность сохраняется за персонажами до конца повести. В последней главке они приобретают другие, но столь же схематические черты: перед нами революционный деятель губернского масштаба и интеллигентная дама, какой она стала в годы гражданской войны. Образы убедительны не жизнеподобием, а обнаружением своей внутренней сущности.

В литературе о Пастернаке уже много писалось о своеобразии его эстетики, идущей от символизма и противостоящей ему [8]. Сам Пастернак неоднократно высказывался на эстетические темы в письмах, докладах, статьях. Задача художника, по мнению Пастернака, заключается в том, чтобы выявить глубинный смысл, лежащий за внешней оболочкой явления, вскрыть его Первооснову. Образы строятся из деталей реальности, но сама реальность приобретает “в сердце лирика” переносный смысл [9]. В таком образе реальность, будучи соотносена с субъективным восприятием художника, открывает в себе свою “логически непроницаемую” сущность [10].

Нетрудно заметить, что такой механизм построения образа сродни мифологизации изображаемого явления. Ведь при мифологическом понимании реальность сама по себе имеет еще и вторичный, постигаемый каждым интуитивно внятный человечеству смысл. При такой манере ситуации и характеры скрывают в себе обобщение, в котором и заключается авторская позиция.

Задача исследователя при этом – обнаружить первооснову образа. Для пространства первой и второй части мы это уже сделали. Для персонажей повести такой внутренней сущностью является их психологическая обезличенность, масочность. В первой части это “дама, моряк и штатский, все в белом”. Во второй части это революционер и переносящая тяготы гражданской войны женщина. Поскольку персонажи даны как маски, лишённые психологической перспективы, на первый план выступают их действия, то есть мотивы повести.

Ситуации повести не выходят за пределы житейски возможного, но подходят к его границам слишком близко для реалистического письма. Кража ребенка, скрытое отцовство, бездумно обманутый муж интеллигентной дамы – в совокупности эти мотивы, собранные на малом пространстве повести, с позиций реализма могут восприниматься только как надуманные, а с иных позиций, к которым подходим к повести и мы, как откровенно условные.

Во второй части повести собраны древнейшие мифологические мотивы, принадлежащие к фиванскому циклу: ребенок разлучен с родителями, отец и сын не знают о своем родстве; следующий мотив изменен – в повести Б. Пастернака отец виновен в убийстве сына. А самоослепленному узнавшему правду Эдипа соответствует в повести такая деталь: узнав правду, По-

ливанов “испытывал страшную ломоту в глазницах, и когда обводил взглядом комнату, она плыла перед ним сплошными сталактитами, ручьями. Он <...> провел рукой по глазам, и от этого движения сталактиты заплясали и стали расплываться”. (98). Кроме того, пространство второй части повести – двор с кучами мусора и заваленный опилками и сором кабинет – слишком напоминает о моровой язве, еще одном мотиве фиванского цикла. Это зачумленное пространство гражданской войны.

Вряд ли такое совпадение мотивов объяснимо случайностью. Подтекстом повести Б.Пастернака “Воздушные пути” является миф о царе Эдипе и неразрывно связанная с ним в сознании читателя трагедия Софокла “Царь Эдип”. В свете этого становится в какой-то степени понятной фабульная условность первой части повести. Укравшие ребенка цыгане концентрируют идею рока.

Но в первой части есть и другие мотивы, производящие впечатление натянутых и условных. Попытаемся их также объяснить, обратившись к античной мифологии.

Спасают ребенка некие близнецы-гимназисты с Ольгиной. Почему автору важно упомянуть, что они близнецы, да еще назвать улицу, на которой проживают эти эпизодические персонажи, в то время, как никаких иных географических названий в повести нет? Не назван город, не названы места событий.

Не совсем естественным также может показаться поведение моряка, узнавшего, что пропавший ребенок – его сын. Вместо того, чтобы начать искать мальчика еще интенсивнее, на что и рассчитывает сообщившая новость Леля, он прекращает поиски и начинает бросать камешки в море.

В контексте этих подробностей следует обратить внимание и на начавшийся сразу же после пропажи ребенка сильнейший ливень. “Льет дождь, льет, как из ведра <...>. Две фигуры бегут по полю. У мужчины черная борода. Косматая грива женщины бьется по ветру. У мужчины зеленый кафтан и серебряные серьги, на руках он держит восхищенного ребенка. Льет, льет, как из ведра” (88). Туча, ливень упоминаются и еще несколько раз в связи с похищением ребенка.

В контексте других подробностей повести можно предположить, что ливень, сопровождающий похищение ребенка, имеет подтекстом Девкалионов потоп, насланный Зевсом на людей за то, что они принесли в жертву ребенка. Для того, чтобы вос-

становить род людской после потопа, Девкалион начинает бросать камни. Так же поступает и моряк. Камни под его ногами продолжают “жить и шевелиться”. “Это полз, осыпался, вздыхал и переворачивался с боку на бок потревоженный хрящ [11] и, погрохатывая, укладывался поудобнее...” (93).

Спасшие сына моряка близнецы-гимназисты, по всей вероятности, связаны с мифом о покровителях мореплавателей близнецах Диоскурах. Известно, как близки были Пастернаку эти благородные и дружные спартанцы, готовые поделиться даже бессмертием. Они сопутствовали лирическому герою Б.Пастернака в его первом сборнике “Близнец в тучах” [12].

Итак, подтекстом первой части повести являются мифы о Девкалионовом потоке и о близнецах Диоскурах; во вторую часть входят мотивы из мифа о царе Эдипе и, соответственно, трагедии Софокла “Царь Эдип”.

Тем самым в подтекст повести вносятся мотивы, связанные с человеческими жертвоприношениями, с проблемами рока и свободной воли человека. В.Ярхо пишет: “Софокловский “Царь Эдип” представляет собой как бы фокус, в котором сосредоточиваются самые разнообразные и зачастую противоречивые взгляды на древнегреческую трагедию <...>. Кто только не искал в софокловском “Эдипе” ответа на свои вопросы, подтверждения своих взглядов на движение всемирной истории, <...>, на сущность человеческой природы!” [13]. Ориентация на античные мифы и древнюю трагедию позволяет Б. Пастернаку в короткой повести поставить вопрос о правомерности революционного насилия, о мере ответственности человека за происходящее, о праве человека изменять по своей воле законы нравственности. Повесть не только осмысливает недавние события революции и гражданской войны, – через темы “воздушных путей”, “границы”, через ницшевские аллюзии в образе героя она подводит итог юношеским исканиям Пастернака в области “творец и действительность”, “право творца на превосходство над моралью ‘толпы’”.

В первой части перед нами разворачивается метафора жизни как таковой. Эта жизнь нелегка. В ней возможны страдание и страх. Но люди в первой части живут по естественным законам рока, и благородные высшие силы охраняют их.

Во второй части жизнь управляется уже не нормальными законами рока, а искажающими нормальные границы законами “воздушных путей”. Во второй части нет экзотических фигур, воп-

лощающих рок. “Воздушные пути” – сознательное строение многих людей, к которым принадлежит и Левушка Поливанов.

Особое значение приобретает в повести изменение мифологического мотива: не сын виновен в гибели отца (как было в мифе и трагедии Софокла), а отец виновен в гибели сына. Такой мотив также неоднократно и в разных вариантах отражен в мифологии. Как известно, он связан с архаическим обычаем принесения в жертву детей. Поливанов не просто виновен в гибели сына, он как бы приносит его в жертву своей идее. Тем самым Б.Пастернак переставляет акценты в своем сюжете иначе, чем было в трагедии Софокла. “Трагическая вина” Левушки Поливанова бесспорна.

Помимо мифологических мотивов важную роль играет в повести мотив безымянности. Те, от кого зависит спасение, ни в первой ни во второй части не знают имени жертвы.

Близнецы-гимназисты спасают, как говорит автор, “безыменного знакомца” (91), а Поливанов видит списки расстреливаемых, где Тоша фигурирует под чужой фамилией, и потому никак не реагирует на этого “безыменного знакомца”. Попытки спасти он предпринимает только тогда, когда Леля сообщает ему имя.

Проблема имени – в центре предшествующей “Воздушным путям” повести Б. Пастернака “Детство Люверс”.

Для маленькой Жени Люверс явление адекватно имени и полностью объясняется им. Повзрослев, Женя начинает понимать, что название жизненного факта определяет его лишь очень поверхностно. Кроме этой поверхностной, определяемой именем видимости явление действительности – будь то знакомый Жене человек Цветков, завод Мотовилиха или улочка за садом – имеет еще внутреннее, невыразимое словом значение. Это та одухотворенность, которая существует сама по себе, а не в названии и способна открываться ищущим ее людям, достигшим нравственной зрелости [14].

Духовное взросление Жени заключается в том, что она начинает замечать одухотворенность неизвестных ей по имени явлений, существующих, казалось бы, независимо от нее, чувствовать свою с ними связь и ответственность за них.

В повести “Воздушные пути” эта тема развивается. Близнецы-гимназисты с Ольгиной, слепок с благородных Диоскуров, спасают чужого, “постороннего”, как сказала бы Женя Люверс, ребенка, так как им важно не имя, а его человеческая

сущность. Поливанов же, один из строителей “воздушных путей”, не замечает за именем сущности; не случайно Пастернак называет строителей “воздушных путей” мечтателями, говорит, что у них “прямолинейные мысли” (94). Прямолинейность (т. е. ограниченность) мысли не позволяет Поливанову видеть за чужим, посторонним, незнакомым именем одухотворенную сущность, могущую оказаться его сыном.

Если Эдип Софокла, пытаясь уклониться от воли рока, проявляет свободу действий, но тем не менее не может выйти за рамки условий и вероятности, и совершает предначертанное ему роком преступление, то проблема Левушки Поливанова другая. Левушка Поливанов в “Воздушных путях”, пытаясь изменить жизнь своей свободной волей, игнорирует установленные высшими силами законы нравственности. Однако, отвергнув помощь высших сил, он сам из-за прямолинейности, ограниченности своей мысли не может уловить сущность явлений, а видит только поверхностные их имена, и потому совершает преступление. Его вина продиктована не роком, а только свободной волей. Заметим, что в истолковании С.С. Аверинцева вина Эдипа – в самообожествлении, в претензии на “сверхчеловечество”, что вполне соотносимо с нашим пониманием вины Левушки Поливанова [15].

Древняя, присутствовавшая еще в античные времена проблема улавливается Б. Пастернаком в проблемах современной жизни и решается с опорой на мифологический опыт человечества. Как это свойственно Пастернаку, в повести имеется не единственный подтекст. Через софокловского “Эдипа” Пастернак обращается и к идеям Ницше. При этом обращение к мотивам фиванского цикла могло быть спровоцировано самим текстом Ницше: именно в связи с оценкой софокловского “Эдипа” идея о праве благородного человека на нарушение обычной человеческой морали была высказана в работе Ницше “Рождение трагедии” [16].

Итак, повесть “Воздушные пути”, в центре которой находится тематика, связанная с революцией и гражданской войной, отчасти продолжает и намеченную в более ранних прозаических произведениях Пастернака тематику. Эта заметная при внимательном чтении связь происходит через образ *воздушных путей* и через образ *творца* – незаурядного человека, способного преобразить действительность. Но если в ранних опытах образы

воздушных путей и необыкновенного человека отражают непосредственно тему творчества, то в повести “Воздушные пути” необыкновенный, переделывающий действительность человек Левушка Поливанов изображен уже не музыкантом и не поэтом, а революционером, членом губисполкома в годы гражданской войны. Образ “воздушных путей”, впервые появившийся у Пастернака в прозаических набросках о Реликвимини в качестве метафоры пути к творчеству, теперь может быть понят более широко, вбирая в том числе и смысл “пути к революционной переделке мира”. Сближение и даже совмещение таких, в общем, разнородных понятий – творчество и революция – возможно потому, что изначально, еще в 10-е годы, образы *воздушного пути* и *творца* были связаны для Пастернака с ницшеанской идеей о превосходстве и праве творца. Аллюзиями на произведения Ницше, как мы показали в первой главе, пронизаны посвященные теме творчества прозаические наброски Пастернака 10-х – 12-х годов, отзвук ницшеанских идей есть в “Апеллесовой черте” и “Письмах из Тулы”, важную роль выполняют аллюзии на Ницше в “Истории одной контроктавы”.

Однако в повести “Воздушные пути” Пастернак подходит к проблеме иначе, по-другому, чем в юношеских опытах. Если в начале творческого пути Пастернак, оспаривая ницшеанские идеи сверхчеловечества и необходимости для творца избавиться от чувства сострадания, в то же время принимает идею о праве творца выходить за пределы обычной человеческой морали (см. об этом подробнее предыдущий параграф, а также первую главу), то в повести “Воздушные пути” автор отрицает право на революционное насилие, т.е., если размышлять в ницшевских категориях, право творца на свободу от морали “толпы”.

В “Истории одной контроктавы”, применив эту идею к романтической проблеме “художник и обыватель”, Пастернак отчасти согласился с ней. В “Воздушных путях” писатель – уже не романтический юноша, а прошедший через опыт эпохи революции и гражданской войны человек, зрелый художник – воспринимает ницшеанскую идею о том, что “благородный человек не согрешает”, иначе. Теперь, применяя ее к своему новому опыту, к эпохе, когда сильные личности задумали и в самом деле переделать мир, “нарушив всякий естественный порядок”, Пастернак, используя пример того самого софокловского “Эдипа”, к которому апеллировал и Ницше, оспаривает мысль немецкого философа о праве силь-

ной личности на нарушение человеческой морали во имя создания мира нового “на развалинах сокрушенного” [17].

Человек в силу ограниченности своего разума не должен ставить свою свободную волю выше нравственных законов, установленных для него божественными силами или выстраданных человечеством в процессе своего опыта – вот мысль, к которой подводит повесть.

Выводы ко второй главе

Рассмотренные в этой главе произведения представляют собой “философскую прозу” – в основе фабулы каждого из этих произведений лежит решение заданной философско-эстетической проблемы. Существенной их приметой является наличие “так называемой исходной философемы (диалога, метафоры, притчевой сцены, литературной реминисценции и т.п.), воплощающей в себе в сжатом виде сущность философской проблемы” [1]. При том, что об отражении в творчестве Пастернака интереса к философии писалось много [2], вопрос этот остается отнюдь не исчерпанным. Как пишет В.И. Тюпа, “интерес Пастернака к философии, и в частности к философской эстетике общеизвестен. <...> ...интерес этот не ослабевал на протяжении всей творческой биографии автора. Более того, текст романа (“Доктор Живаго” – Л.Г.) позволяет с известной точностью эксплицировать эстетику Пастернака как одно из заметных явлений эстетической мысли XX столетия” [3]. Прделанный нами анализ прозаических произведений 1910-х – начала 20-х годов показывает, что уже в этот период в художественной прозе Пастернака формируется самобытная эстетическая теория.

Проблема творчества находится в центре прозы этого периода. Обостренный интерес автора вызывают те эстетико-философские проблемы, на которых основывается теория символизма. Художник и действительность, художник и его творение, художник и обыкновенные люди, обыватели – вот сфера проблематики этой прозы. Обобщая, можно сказать, что творческая мысль Пастернака рассматриваемого периода вращается вокруг основополагающей для символизма идеи поэта-теурга [4]. При этом, стремясь, как это ему свойственно, во всем “дойти до самой сути”, Пастернак обращается не столько собственно к символистским идеям, сколько к их истокам – к Платону, к немецкому романтизму, к Ницше – проверяя их в своей прозе.

В прозе 1910-х – первой половины 20-х годов писатель снова и снова на разном материале воссоздает ситуацию “творец и действительность”, “творец и ‘толпа’”, “творец и процесс творения”. Анализ этой прозы показывает, как постепенно уточняются представления автора об этих первостепенных для него проблемах.

Как и для предшественников (Ницше и опирающихся на него символистов), понятие творчества не ограничивается для Пастернака чисто эстетическими рамками. Творчество понимается в рассматриваемой прозе как пересоздание действительности. Именно поэтому (вполне в соответствии с традициями ницшеанства) деятельность революционера в “Воздушных путях” может рассматриваться в тех же категориях (выраженных через образы *воздушных путей, границы*), в каких в прозе 10-х годов рассматривалась деятельность музыканта и поэта. При этом выводы, полученные в произведении о деятельности революционера, распространяются на деятельность художника – оба они пересоздающие действительность *творцы*. Именно опыт революционного пересоздания действительности – непреложно доказанная в повести “Воздушные пути” ошибочность тезиса революционеров о праве нарушить нравственные нормы во имя высоких целей – убеждает автора и в ошибочности отчасти принимаемого им раньше тезиса о полной свободе художника, допущение для художника пренебрежения нравственными нормами обывателей.

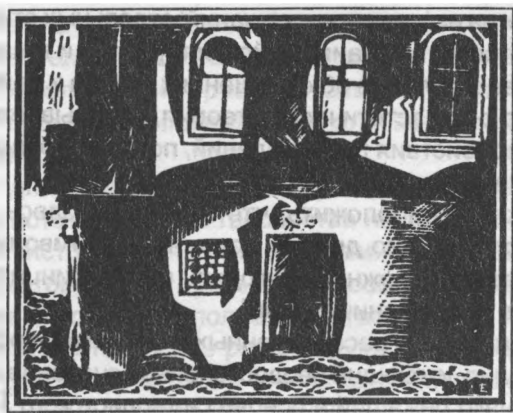
Особое внимание следует обратить и на открывшуюся в процессе анализа тесную связь рассматриваемых произведений между собой. О стремлении лирики Пастернака к объединению в циклы и книги стихов убедительно сказал И.В. Фоменко [5]. Повторяемость некоторых образов в стихах и в прозе также отмечалась многократно [6]. Д.М. Магомедова, обнаруживая черты сходства в стихотворении “Зимняя ночь” и в “Спекторском”, предположила возможность “единого сюжетного инварианта” для творчества Пастернака в целом [7]. Представленный в нашей работе анализ способен подтвердить это предположение, по крайней мере для прозы 1910-х годов: можно уверенно говорить о повторяемости образов, тем и, в конечном итоге, о единстве проблематики произведений. Образы *воздушного пути, линии, границы, ребенка* и др – не просто повторяются, а развиваются, меняют оттенки значений от произведения к про-

изведению. Подобно тому, как в лирике содержание цикла “не складывается из ‘суммы содержаний’ отдельных стихотворений, но рождается из их взаимодействия” [8], так и в нашем случае полное представление об отношениях творца и действительности, своего рода эстетическая теория, складывается в результате взаимодействия произведений, поправляющих и дополняющих друг друга.

Можно предположить, что мы имеем здесь дело с “мифотворчеством” – но другого рода, чем в символизме. Значительные отличия можно наблюдать как в принципах построения, так и в содержании “мифа”.

В центре всех рассмотренных в этой главе произведений – миф творения, имеющий первостепенное значение и для символизма. Однако лежащий в основе символистского Текста сюжет об освобождении из Хаоса плененной Души Мира, отсутствует у Пастернака. Духовное и материальное, действительность и творец находятся в создаваемом Пастернаком тексте в принципиально иных отношениях, нежели это было в символистском мифе.

Действительность, соединяющая в себе духовное и материальное, постоянно пересоздается. Каждый предмет действительности нуждается в постоянном пересоздании. Это пересоздание и есть творчество. Но осуществляется оно не единоличным усилием поэта-теурга; сама действительность деятельно участвует в собственном пересоздании. Задача творца-художника – помочь ей. Роль художника в процессе пересоздания – жертвенная. Он осуществляет связь собственной души с материально-духовным существованием мира. Троицкий миф “Зеленого Георга”, миф о жертве и воскресении, пройдет через все творчество писателя, как и другие образы, отражающие миф творения – *воздушные пути, линия, граница, вокзал, женственность, ребенок.*



Глава 3. Проблемы творчества в “Детстве Люверс”.

Написанная зимой 1917-1918 года повесть “Детство Люверс” – первое прозаическое произведение Пастернака, значительно выходящее за пределы темы творчества. Как неоднократно отмечалось, в “Детстве Люверс” ставятся этико-философские, нравственные проблемы, безусловно, в высшей степени актуальные для времени работы над повестью [1]. Известно, что повесть задумывалась как часть большого романа о современности [2]. Однако нравственная проблематика в повести теснейшим образом переплетена с эстетико-философскими проблемами, которые также занимают в ней очень важное место. В “Детстве Люверс” читателю приоткрыта попытка авторского анализа природы творчества. Постигание мира взрослеющей творческой личностью представляет для автора очевидную параллель процессам, происходящим при создании художественного произведения [3].

В данной главе мы сосредоточимся главным образом на эстетических проблемах, касаясь, однако, и нравственной проблематики, поскольку без понимания ее невозможно понимание повести в целом. (Нравственной проблематике будет посвящен преимущественно первый параграф).

Параграф 1. Пушкинский “миф о метели” в повести “Детство Люверс”.

Часть 1. “Миф о метели” в творчестве А.С. Пушкина

Метель выполняет важнейшую роль в фабуле двух пушкинских прозаических произведений: “Метель” и “Капитанская дочка”. Это необычно уже само по себе, ведь пейзажу лишь в исключительных случаях отводится роль связанного, к тому же динамического мотива.

В обоих произведениях за бытовым значением метели имеется второй план, одинаковый и в “Метели”, и в “Капитанской дочке”: метель – судьба, играющая человеком. В фабуле повести “Метель” этот смысл очевиден: лишь из-за случайно разыгравшейся метели не состоялось венчание Марьи Гавриловны и Владимира, именно она является начальной причиной гибели Владимира, именно она ведет Марью Гавриловну странным, романтическим, почти невозможным путем к ее браку с полковником Бурминым. Заменить слово “метель” в названии можно только на “судьба” или “игра судьбы”. В “Капитанской дочке” метель, давшая в вожатые Гриневу предводителя крестьянского восстания, также влечет за собой чудесное спасение Гринева и Марьи Ивановны и их брак впоследствии. Важность и судьбоносность мотива метели подчеркивается в этой повести постоянными воспоминаниями о первой встрече Савельича, Пугачева, Гринева.

Но еще раньше, чем в прозе, метель возникает в стихотворениях А. С. Пушкина. Появляющееся в стихотворениях изображение метели не только не вступает в противоречие со значением метели как судьбы, но существенно дополняет его.

1. Метель в стихотворениях А. С. Пушкина

Если в прозе метель выступает в качестве чрезвычайно важного для фабульного развития мотива произведения, то в стихотворениях подробно развивается образ метели.

Метель в “Зимнем вечере” и в “Бесах” имеет общие значения игры и демонизма. В “Бесах” метель содержит в себе inferнальные силы, она стремится погубить своей бесовской игрой:

*Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;*

*Вон – теперь в овраг толкает
Одичалого коня... (III, 167) [1].*

Как отмечает исследователь творчества Пушкина, в этом стихотворении “символическими средствами Пушкин воплощает своеобразную иерархию зла, символически опредмечивая многоликость враждебных стихий, опутавших личность и сбивающих с пути современную Россию” [2]. В славянской мифологии вьюга может насылаться чертом, она связана с нечистой силой [3]. Но тема бесовства в стихотворении – лишь часть темы метели [4].

Бесы видятся путнику в ночной полумгле, в круженье метели. Это образ сопоставления в метафоре, основанием сопоставления которой является круженье снега под ветром, напоминающее в тусклом свете луны круженье адских призраков. Метель таинственна и губительна. Она “надрывает сердце” как неотвратимая и непонятная сила. Одинокому путнику нечего противопоставить метели-судьбе, нечем защититься от ее бесовской игры.

Стихотворение это написано в первую болдинскую осень, всего лишь за месяц с небольшим до повести “Метель”. Как известно, основным предметом размышлений Пушкина в это время была предстоящая женитьба, шаг, долженствующий перевернуть его жизнь и направить ее по иному пути. И в стихотворении отразились мысли о незащищенности человека перед судьбой. Что может противопоставить человек случайности, року, игре непонятных сил? Известно, что к этому времени складывается у Пушкина идеал тихой жизни в кругу семьи. Он нашел отражение и в стихотворениях, связанных с темой метели.

В “Зимнем вечере” (1825) метель также играет, притворяясь то зверем, то ребенком, то запоздалым путником, то прячась в соломе на крыше. Игра ее непонятна человеку. Но “ветхая лачужка”, народная песня, уютное жужжание веретена и сердечная, родственная привязанность людей, их дружеское застолье отвлекают от ее непонятного кружения, веселят сердце. Демонической игре метели-судьбы в этом стихотворении противостоит быт, уют жилища и дружеское, родственное общение.

В стихотворениях “Зима. Что делать нам в деревне?..” и “Зимнее утро” (написаны 2 и 3 ноября 1829 года) элемент уюта, быта, дружеского и любовного общения, противостоящий метели и снижающий ее значение в жизни человека, еще усилен. Для человека, имеющего все это, метель не страшна, она только оттеняет и усиливает приметы жизни:

*И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и выюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в дали снегов! (III, 124)*

Сама метель приближается к амбивалентности:

*Вечор, ты помнишь, выюга злилась,
На мутном небе мгла носилась <...>
А нынче... погляди в окно:
Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит... (III, 125) .*

Метель включает в себя демоническое, нечеловеческое (круженье, вихрь, способность запутать и погубить человека), и она же воплощается в природном, естественном (блестящие снега, ветер, все компоненты природы, составляющие метель) . Об амбивалентности метели пишут Е. Юкина и М. Эпштейн: “Природа и палач, и жертва, и именно постольку она выступает как “амбивалентная” стихия, уничтожающая самое себя, рвущая на части собственное тело, болящая от ран, себе наносимых” [5]. Уют жилища человека, его связи с другими людьми, все его человеческие проявления, оттеняясь демонизмом метели, становятся для него особенно ценными.

Итак, в стихотворениях А. С. Пушкина, как и в его прозаических произведениях, метель может восприниматься не только как явление природы, она имеет и глубинное сущностное значение [6]. Таким сущностным, мифологическим субстратом метели становится в творчестве Пушкина судьба, заключающая в себе нечеловеческое, непонятное, губящее, т. е. смерть, – и одновременно связанная неразрывно с природой, с хорошо знакомым человеку и милым ему – т.е. с жизнью.

2. Пространство “Капитанской дочки”.

Таково значение метели и в повестях “Метель” и “Капитанская дочка”. Однако помимо этого в “Капитанской дочке” появляется в изображении метели еще один кодирующий слой. Метель соотносится со стихией народного восстания. Это уже

отмечалось в литературе о Пушкине. “Метель – грозное проявление стихии природы – станет выражать и глубинный смысл могучей стихии народного мятежа, крестьянской войны за вольность” [7]. Пугачев возникает из кружения метели. Как и она, он имеет черты амбивалентности. “Должно быть, или волк, или человек”, – говорит, вглядываясь в движущуюся в метели черную точку, ямщик (266) [8].

Чтобы лучше понять роль метели в “Капитанской дочке”, нужно остановиться подробнее на пространственных отношениях в этом произведении.

Пространство повести – это локусы имения Гриневых, Симбирска, Оренбурга, Белогорской крепости, Бердской слободы, Казани и Царского Села. Между ними – степи и дороги, занесенные снегом. События повести происходят, по-видимому, в течение двух лет, но развиваются они только в осенне-зимнее время. Летом действие происходит лишь в “пропущенной главе”.

Фабула первой части повести строится на вторжении свободного пространства в отграниченные локусы и на выходах Гринева из замкнутого безопасного пространства в метельные просторы. Во второй части фабульные события движутся переходом Гринева и Маши из привычных им локусов, где протекает их обычная жизнь, в официальные локусы Казани и Царского Села.

Имение Гриневых в Симбирской губернии и дом Мироновых в Белогорской крепости, несмотря на богатство одних и бедность других, имеют значительно больше общего, нежели различного. Это локусы, где отношения обитателей могут быть названы идиллическими. Естественность и простота присущи семействам Гриневых и Мироновых. Ю. М. Лотман отмечает, что “быт Гриневых, воспитание героя дается сквозь призму ассоциаций с бытом фонвизинских героев. Однако резкая сатиричность образов Фонвизина смягчена. <...> “Простаковский” быт Гриневых не снимает их связи с лучшими традициями дворянской культуры XVIII века и их порождением – чувством долга, чести и человеческого достоинства” [9]. И действительно, м-сье Бопре напоминает фонвизинских учителей, но Петруша каким-то чудесным образом не остается невеждой. Мы узнаем, что он читает по-французски, переводит, пишет стихи, которые впоследствии удостоились похвалы Сумарокова. М-сье Бопре успел научить его владеть шпагой: он удивляет Швабрину своим умением. По сравнению с петербургским дворянином, учеником

Третьяковского, Швабриным он не выглядит невеждой и невоспитанным человеком.

Внешнее сходство с фонвизинскими героями и в остальном не приводит к тождеству. Василиса Егоровна, подобно Простаковой, командует мужем, но Иван Кузьмич отнюдь не выглядит забитым Простаковым. Командирское поведение капитанши воспринимается и им, и остальными персонажами как естественная и приятная ее черта. Савельич своими заботами о “барском дитяти”, возможно, перещеголял Еремеевну, но его отношение к воспитаннику воспринимается читателем как трогательное, а не как уродливое.

Для чего же фонвизинские ассоциации в повести? Как замечает Ю. М. Лотман, эпитафии из XVIII века напоминают о дворянском культе долга, чести и человечности [10]. Одновременно они указывают и на патриархальность, идилличность быта Гриневых и Мироновых. Они “старинные люди”, как сказано в одном из эпитафий. Пространство Гриневых и Мироновых – идиллическое, бытовое. Если у Гриневых варят варенье на меду, то у Мироновых сушат грибы; если Василиса Егоровна при помощи Ивана Игнатьевича перематывает шерсть в клубки, то матушка Петруши вяжет шерстяную фуфайку. Если жена капитана Миронова вникает во все служебные дела мужа и решает их часто за него, то Авдотья Васильевна знает “наизусть все свьчаи и обычаи” (260) Андрея Петровича и не случайно прячет от него Придворный календарь. В идиллии много человечности. Локусы имения Гриневых и Белогорской крепости характеризуются человечностью, естественностью, простотой и составляют единый топос провинциальной патриархальности.

Резко противопоставлена им Бердская слобода, ставка Пугачева. В этом локусе преобладают приметы бесовства и игры. Слобода находится за оврагом, дом (или дворец) Пугачева стоит на перекрестке. В славянской мифологии это места обитания нечистой силы. Самая атмосфера слободы напоминает шабаш: “Во всех избах горели огни. Шум и крики раздавались везде. На улице я встретил много народу, но никто в темноте нас не заметил...” (331).

Важными приметам Бердской слободы являются игра, притворство. Изба Пугачева декорирована под дворец. Это обычная крестьянская изба с лавками, рукомойником, ухватами и горшками, но стены ее оклеены золотой бумагой. Сам Пу-

гачев временами важничает, изображая царя. Несколько раз обращается внимание на притворство его соратников. “Около него стояло несколько из главных его товарищей, с видом притворного подобострастия” (331); “Вчерашние собеседники окружили его, приняв на себя вид подобострастия, который сильно противоречил всему, чему я был свидетелем накануне” (335).

Вместо дружеского застолья здесь оргия. Вместо человеческой привязанности – ненависть и недоверие соратников друг к другу. Смертельные враги Белобородов и Хлопуша. Пугачев также знает им обоим цену: “Они воры. <...> При первой неудаче они свою шею выкупят моею головою” (337).

Но Пугачев – единственный персонаж в повести, не связанный жестко с определенным локусом. “Улица моя тесна” (337). Он человек степи, человек дороги. “Сторона мне знакомая, – говорит он о метельной степи, – слава Богу, исхожена и изъезжена вдоль и поперек” (268).

Слова эти особым образом высвечиваются, повторяя с обратным знаком эпитафия к данной главе: “Сторона ль моя, сторонушка, сторона незнакомая!”, на что обратил внимание В. Шкловский [11].

Пугачевщина выходит за пределы Бердской слободы, место ее обитания – громадные пространства занесенных снегом Оренбургских степей. Отсюда совершаются набеги на крепости, здесь вокруг костров поются разбойничьи песни, здесь разыгрываются кровавые игры.

Народные песни, пословицы, вынесенные в эпитафии и включенные в текст повести, не менее важны, чем эпитафии и черты быта из XVIII века. Они связаны и с дворянскими героями (Гриневыми и Мироновыми), и с Савельичем, и с Пугачевым; как и прекрасная народная речь, отличающая Пугачева в повести, они придают его облику оттенок поэтичности, естественности. Анализ сюжета повести, поведения Пугачева не входит в задачи нашей статьи, но, как отмечает Ю. М. Лотман, в поведении с Гриневым также проявляется естественная, человеческая сторона личности Пугачева [12].

Как и метель, пугачевщина несет в себе амбивалентность естественного – игрового, человеческого – демонического. Как и метель, она содержит извращение природного начала, пере рождение его на основе игры в бесовство.

С властью – с Екатериной II и ее чиновниками – связаны в повести прежде всего локусы Царского Села и суда в Казани. Топос власти сближается с топосом пугачевщины установкой на игру, на притворство и отталкивается от него наличием жестких правил, строгим следованием установленному порядку.

В литературе не раз отмечалось сходство изображения Екатерины II в повести с известным портретом Боровиковского, на котором Екатерина нарисована не царицей, а якобы обычной дамой, во время прогулки. В. Шкловский замечает, что даже одежду Пушкин изобразил совершенно такой же, как на картине, и только позволил себе надеть Екатерине поверх белого утреннего платья душегрейку, так как действие в его повести происходит осенью, а не летом, как на картине Боровиковского. Эта деталь еще подчеркивает сходство. К картине Боровиковского отсылает и памятник Румянцеву. “Памятник здесь – знак, указывающий, что портрет взят с гравюры, что имеет место цитация” [13].

Этот прием призван показать читателю, что предмет изображения здесь – не сама императрица, а ее игровая модель, одна из ролей, в которых она выступает перед народом.

Картинность, даже лубочность изображения Екатерины свойственна и рассказам о ней Анны Власьевны, жены зрителя и племянницы придворного истопника. Приняв у себя Марью Ивановну, она “посвятила ее во все таинства придворной жизни. Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофий, прогуливалась, какие вельможи находились в то время при ней, что изволила она вчерашний день говорить у себя за столом, кого принимала вечером” (356). Жизнь императрицы в этом рассказе напоминает об идиллии, но это идилличность лубочной картинки, т. е. заведомо игровая. Игра эта поддерживается Екатериной. Она знает об Анне Власьевне и вспоминает о ней “с улыбкой” (358).

При встрече с капитанской дочкой Екатерина проявляет себя не как императрица, а как человек [14], но человечность ее входит в систему дворцовой игры. Как в Бердской слободе играют во власть, так в Царском Селе играют в простоту.

Для локуса Царского Села характерна игра. Естественность, идилличность, человечность его не подлинные, они с картинки. Может быть, поэтому столичный дворянин Швабрин легко сумел перейти из одного лагеря в другой: неподлинность, атмосфера игры роднит привычный ему мир высшего дворян-

ства со ставкой Пугачева и резко отграничивает от мира Гриневых и Мироновых, где к чести относятся серьезно.

Локусы Симбирска и Оренбурга, где Гринев встречается с чиновниками рангом пониже, также входят в топос власти. В Оренбурге “играют в войну”. В военном совете собираются штатские и обсуждают план военных действий. Генералом руководит не долг перед родиной, а соображения чиновничьей иерархии, служебные игры. Встреченный Гриневым в Симбирске офицер Зурин посвящает жизнь игре в прямом смысле слова. Бильярд, вино, развлечения составляют основное содержание его жизни.

Однако игра в топосе власти возможна лишь при строгом соблюдении правил, в рамках законности, и этим он отличается от топоса пугачевщины.

Неоднократно в повести описываются ужасы пугачевского разбоя: тело несчастной комендантши, несколько дней простертое у крыльца, разграбленные и разоренные дома, сожженная Казань. Замечательно, что Швабрин, готовый уничтожить семью Гриневых, не позволяет разграбить их дом. Бессмысленный стихийный разбой противен ему как дворянину. “Ничто в доме не изменилось, все было на прежнем месте. Швабрин не дозволил его разграбить, сохраняя в самом своем унижении невольное отвращение от бесчестного корыстолюбия” (368). Здесь особо замечательно слово “невольное”, оно указывает на непреодолимость границы между Швабриным и Пугачевым, на невыдуманную разность топосов пугачевщины и власти.

Однако непреодолима и граница между топосом власти и топосом подлинной человечности. И в том, и в другом требуется соблюдение определенных законов, но законы в этих топосах разные. Честь, которой обучает сына рано удалившийся от двора старик Гринев, разнится от чести в понимании членов военного суда в Казани. Гринев в повести действует по законам человечности, но нарушает государственные законы [15].

Три силы вступают в противоречие в повести. И законная власть, и не ведающая законов стихия противны человеку.

“Миф о метели”, обретший свои черты в творчестве А. С. Пушкина второй половины 20-х годов, в “Капитанской дочке” получает наиболее полное воплощение. Тема метели – судьбы – народной стихии становится центральной в большом произведении. Метель при этом предстает как образ, обладающий отчетливым вторым планом, причем это дополнительное, образ-

ное, значение способно оказывать воздействие на развитие фабулы произведения. Образ метели обладает в пушкинском тексте не только переносным смыслом, но и предикатом, и, следовательно, является потенциальной мифологемой.

Метель – стихия народного восстания – судьба несет в себе бесчеловечность и поэзию ужасного. Она уродует, извращает естественное начало, также содержащееся в ней. Метель угрожает персонажам повести как власть стихии-судьбы. Демоническим силам стихии противопоставляет автор поэзию быта человека, уют домашнего очага, дружеские, семейные привязанности, верность нравственным идеалам.

Опираясь на все это, человек может преодолеть судьбу. Как в стихотворении “Предчувствие”, написанном несколькими годами ранее, Пушкин проповедует в повести “к судьбе презренье”, гордое неприятие ее бесчеловечных игр и непреклонное, терпеливое следование законам чести, законам человечности. Гениальным “предчувствием”, опорой и подсказкой в событиях, разыгравшихся почти столетие спустя после ее написания, суждено было стать “Капитанской дочке”.

В начале XX века созданный Пушкиным “миф о метели” получает новую жизнь в русской литературе. Миф этот отразился в творчестве А. Блока [16], М. Булгакова, Б. Пастернака.

Часть 2. Пространство в повести Б. Пастернака “Детство Люверс”

Как мы уже замечали в предыдущих главах этой книги, в ранней прозе Пастернака место действия, пространство, на котором развиваются события, является не только местом действия, но и его участником. В повести “Детство Люверс” оно сопутствует Жене в ее взрослении, сопровождает ее в течение описанного года. Наблюдая живое существование окружающего пространства, Женья учится познавать явления действительности.

На протяжении первой части (“Долгие дни”) Женья наблюдает людей и пространства и чувствует их отношение к себе. Во второй части (“Посторонний”) она постигает, что далекие, чужие, посторонние – тоже живые и чувствующие. Все люди и вся природа – явления жизни и в своей одухотворенности близки друг другу. Постигание Женей этой истины в результате воздействия на нее людей и пространства и составляет фабульную основу повести.

1. Дом и природа в “Детстве Люверс”.

Детство Жени проходит в Перми, отрочество знаменуется переездом в Екатеринбург.

Переезд Жени из Перми в Екатеринбург призван в повести разграничить этапы Жениной жизни, стадии ее взросления. “В детстве”, – думает она о Перми (65).

С переездом начинается интенсивное духовное взросление Жени. Локусы же Перми и Екатеринбурга представляют многообразное и единое пространство жизни.

Идея единства всех явлений жизни, единства людей и природы и ответственности каждого за всех пронизывает повесть.

Пространство – локусы Перми и Екатеринбурга – часть этого единого мира, часть жизни. Как и все в мире, оно одухотворено. Природа и вещи равнодушны к Жене. Порой они сочувствуют ей. Порой ей подсказывают и учат ее. Порой становятся знаком другого человека, частью его одухотворенной сущности. Они самостоятельно существуют рядом с Женей в единстве своего многообразия.

Это единое и многообразное пространство включает Дом и Природу. Дом Люверсов показан подробно – вначале в Перми, а потом в Екатеринбурге. Как вообще пространство повести, он меняется в деталях, но не меняется в своей сущности.

Во многом обстановка дома приближается к идиллии: это атмосфера семьи с прочно налаженным бытом, со строго установленными обрядами (семейные обеды, дача для детей летом, гости), со слугами, гувернантками, с воспитанием детей (нельзя сказать, что отец и мать Жени не уделяют им с Сережей внимания). В идиллии этой есть, однако, трещина. Существует какое-то неблагополучие в отношениях между родителями, неизвестное детям и никак прямо родителями не высказываемое, но влияющее на атмосферу в доме. Нарушает идиллию “налет какой-то печальной сконфуженности” на лице отца и резкая смена настроений матери (37). В доме Люверсов “было удобно и хорошо, но страшно печально” (36).

Очень большое внимание уделяется быту, предметам. Вещи, детали быта в повести опозтизированы. И особые, не пермские булки, и “изумительное масло”, повторенное дважды (50), и светлая кухня с изразцовой плитой в Екатеринбурге, и дубовый буфет с грудившимся серебром еще в Перми, и мно-

гие другие подробности быта очень важны в повести. Поэтизируются и предметы за пределами дома – на железной дороге, например, на вокзале и в поезде. Женя обращает внимание на эти подробности всегда; очень часто они приобретают в ее восприятии дополнительные значения. В отличие от Сережи (также равнодушного к бытовым подробностям) она придает им особое значение (постигает их сущность).

Но быт не противопоставлен природе. Природа проникает в дом. “Сквозь гардины струился тихий северный день” (36); “Граница между домом и двором стиралась” (43). Вещи также обладают душой (сущностью) и могут реагировать на происходящее в доме, могут уходить из дома в природу. “...до комнат у ламп было касательства куда меньше, чем до весеннего неба...<...>. Душой своей они были на улице” (39).

Пространство выступает в повести в строгой соотносительности со временем. Показан год из жизни девочки-подростка: полный цикл от весны к зиме. “Долгие дни” Жени приходятся на начало весны, когда еще не кончился ледоход на Каме. “Посторонний” – незнакомый и близкий Жене Цветков – гибнет в первую зимнюю метель.

Эти кульминационные события повести теснейшим образом связаны с окружающим Женю пространством.

2. Пространство как образец

В “долгие дни” пространство становится чужим Жене, кажется ей холодным, неуютным. Одновременно оно как бы повторяет ее состояние. “Больная весна” назревает за окнами дома Люверсов и никак не может наступить. Лед еще идет по Каме, и на ночь застывает капель. Холод и неуют весенней ночи, урывки, идущие по Каме, знаменуют наступающую весну, так же, как женино состояние знаменует превращение ее из ребенка в женщину.

Драма Жени – в непонимании естественности происходящего с ней. Пространство же дает ей урок. Вещи в доме (лампы) тянутся к природе, а не к Жене, стремясь помочь назревающей, рождающейся весне. Они придвинулись к весеннему небу, “как к постели больного – питье” (39). Возможно, “в душе” они осуждают Женю за ее восприятие происходящего с нею как вины и позора (то есть за отрицание природы).

Чтобы разрешить драму, Жене нужно послушаться природы, обратиться к ней – “броситься в Каму” [17]. “Женя кинула заплаканными глазами по окну и всхлипнула. Шел и, верно, шумел лед. Блестала звезда. Ковко и студено, но без отлива, шершаво чернела пустынная ночь. <...> Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. Несмотря на холод и на урывки. И – бросилась” (41). Обращение к природе, разговор с матерью о том, что с ней происходит, то есть осознание естественности происходящего, разрешают ситуацию. И вещи в доме одобряют Женю, они снова с ней, она вновь чувствует свое единство с пространством. “Лампы были опять свои, как зимой, дома, с Люверсами, – горячие, усердные, преданные. На синей шерстяной скатерти резвилась мамина куница. Женя села на край: дивана, усталая и счастливая. <...> точь-в-точь как села полгода спустя в коридоре Екатеринбургской гимназии <...>, когда, ответив на устном экзамене по русскому языку на пятерку, узнала, что “может идти” (42).

Пространство – образец естественности и чистоты – принимает у Жени этот экзамен. “Так и запечатлелась у ней в памяти история ее первой девической зрелости: полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом; французенка, горничная и доктор, две преступницы и один посвященный, омытые, обеззараженные светом, прохладой и звучностью шаркавших маршей” (42-43).

3. Пространство как двойник

Как мы уже поняли из первых двух глав, одна из основных эстетических идей Б. Пастернака заключается в том, что физическое и нравственное, чувственное, и идеальное не могут быть противопоставлены, а существуют в единстве. Идею эту представляет и сюжет “Детства Люверс” – рассказ о физическом и нравственном взрослении Жени. Окончательное взросление Жени связано с историей гибели Цветкова, “постороннего”, замеченного Женей, но оставшегося ей незнакомым человека. В этой истории пространство играет немаловажную роль.

Женя заметила Цветкова в теплый августовский день. Заметила она его только потому, что он появился на чрезвычайно поэтичной, глухой и “светящейся” улочке, открывшейся Жене за мрачным чужим садом. Второй раз она встречает его (и слу-

чайно слышит фамилию) на этой самой не узнанной ею улице. Улица оказывается при ближайшем рассмотрении совсем не поэтичной, а, напротив, пыльной, грязной и шумной. К тому же, она хорошо известна Жене. На этой улице Женя и раньше бывала, но не связывала ее с открывшейся ей за садом.

“Посторонний” Цветков, о котором ни Жене, ни читателю неизвестно почти ничего, – один из самых важных образов в повести. Он воплощает нераскрытое явление – как Мотовилиха или как эта улица без названия. Цветков имеет общие признаки обыденности и таинственности с этой улицей – то тихой и светящейся так, “как освещаются происшествия во сне” (56), то заполненной повозками, ведрами, ржавыми железками, шумной, с запахом рудничного газа (64 – 66).

Сопоставление с улицей еще раз подчеркивает, что Женя ничего не знает о Цветкове. Он может оказаться совсем не таким, каким увиделся тогда, на светящейся улице. Его одухотворенная сущность таинственна. Женя не знает, хорош он или плох. И тем большее значение имеет тот факт, что гибель его переворачивает жизнь девочки.

Гибель Цветкова, сбитого лошадью Люверсов возле театра, становится кульминацией повести. Тема гибели Цветкова связана с темой метели.

4. Локус метели.

Метель, первая в эту зиму, начинается еще до отъезда родителей в театр. Самое описание начинающейся метели чрезвычайно напоминает знаменитое пушкинское описание бурана [“Пошел мелкий снег – и вдруг повалил хлопьями” (267)]. “Еще не зажигали, когда в воздухе стали, вьясь, блуждать сухие серенькие пушинки. Но не успели они выехать за мост, как отдельных снежинок не стало и повалил сплошной сплывшийся лепень” (71-72). Возможно, сходство в описании начинающейся метели возникает по вполне естественным метеорологическим причинам: как и у Пушкина, это метель на Урале, в начале зимы. Однако есть другие доказательства, свидетельствующие о неслучайности пушкинских аллюзий при описании метели.

Во-первых, как мы уже неоднократно замечали во второй главе этой книги, пространственные впечатления обычно отражаются в прозе Пастернака, сохраняя четкое подтекстовое

значение, связанное с биографией автора. Так случилось с Италией, с толстовскими местами.

Непосредственно перед началом работы над “Детством Люверс” Гастернак провел на Урале более года. Как отозвались впечатления этого года в его душе, он выразил мимоходом, но очень четко в “Охранной грамоте”: “зимний полуазиатский ландшафт “Капитанской дочки” на Урале” и “пугачевское прикамье” [18].

Во-вторых, что еще более важно, в самой повести “Детство Люверс” возникает имя Пушкина, и связывается оно с зимой и метелью. Взглянув в окно на прояснившуюся после метели и блистающую снегом улицу, Женя “стала думать о Пушкине” (75).

Мы уже видели, что отношение к пространству в повести “Детство Люверс” значительно отличается от отношения к пространству в “Капитанской дочке” Пушкина. Главным и бросающимся в глаза отличием является взаимопроницаемость дома и природы и отсутствие границ между локусами, то есть принципиальное единство пространства, а также единство его с людьми, с человеком.

В сцене метели дом и природа впервые в повести разграничиваются и приобретают значения, в чем-то приближающиеся к оппозиции. Как только начинается метель, Давлетша “слез с козел и поднял верх. Жене и Сереже стало темно и тесно” (72). Женя наблюдает метель из отграниченного пространства, из укрытой от непогоды коляски, потом из окна дома. Идиллическая атмосфера дома очевидна в этой сцене. Дом наполнен бытом, приметам жизни. Здесь стол с остатками еды после ужина, здесь Женин вопрос об ореховом торте и строгое напоминание отца о порядках, свойственных дому, о его правилах налаженной жизни, известных Жене, здесь мамина спальня с разбросанным дымчатым шелком и блузками, с особыми, присущими этой комнате запахами пота, фиалки и коленкора; здесь, наконец, Женины мечты об уютном чтении под лампой с долькой шоколада во рту.

Сама же метель имеет черты, не свойственные ранее природе в повести “Детство Люверс”. До сих пор пространство было близко Жене. Оно могло не нравиться девочке (как оказавшаяся шумной и грязной улица за садом), могло быть недовольно Женой (весна в “долгие дни”), но оно всегда было частью прекрасного единства, совместно с людьми оно составляло жизнь.

В описании метели появляется нечеловеческое, безумное, противопоставленное жизни. Метель, снег приобретают в

повести черты особого локуса. Автор употребляет для обозначения падающего снега слова “страны”, “царства”, “края”: “неведомо откуда падавшие страны...”, “небо тряслось, и с него валились белые царства и края, им не было счета, и они были таинственны и ужасны” (72).

В.С. Баевский показал, что снег в лирике Пастернака означает творимый мир, гомоморфный человеку. Часто этот творимый снежный мир приобретает черты маски, слепка, памятника, надгробия [19]. Иначе говоря, локус вьюги и “после вьюги” имеет черты мертвого, нежизненного пространства. Падающие царства “никогда не слышали про жизнь” (72). Кроме того, локус метели отличается от обычного пространства признаками демонизма, безумия, ужасного: автор называет метель – “беснующаяся непогода” (72), употребляет эпитеты “ужасны”, “сатанински восхитительны”, характеризуя “царства” метели (72).

С метелью в Женину жизнь входит тема смерти. Цветков гибнет в метель или сразу после метели возле театра. Соседство смерти и пространства возле театра в литературе постсимволизма неоднократно отмечалось исследователями. Оно отражает амбивалентность карнавала, в котором сливается “утверждение жизни и утверждение смерти» [20].

Амбивалентна и метель. Мы уже упоминали, что взглянув в окно на прояснившийся после вьюги двор, Женя вспомнила о Пушкине. “Она решила попросить репетитора, чтобы он задал ей сочинение об Онегине” (75). Упоминание об Онегине связано с начавшейся, наконец, зимой. Прежде чем подойти к окну, Женя решала задачу на десятичные дроби. “Этому не предвиделось конца. Дробь в частном росла и росла <...>. Она чувствовала, что нынче днем с ней уже было что-то такое, и тоже хотелось спать или плакать...” (74).

В периоде у Жени повторяются тройки и семерки, о чем упоминается дважды. Что же было с Женей днем, похожее на дурную бесконечность повторяющейся в периоде дроби?

Сходное чувство неудовлетворенности Женя испытала днем, также стоя у окна и размышляя о затянувшейся осени. “Дула северных недр <...> наведены на их двор, заряженные огромным ноябрем. Но все октябрь еще только. Но все еще только октябрь. Такой зимы не запомнят. Говорят, погибли озими и боятся голодов. <...> Там будет дым, там – снег, здесь – иней. Но нет еще ни того, ни другого. Пустынные, осунувшиеся сумер-

ки тоскуют по них” (70-71). Размышления эти напоминают стихи из “Евгения Онегина”:

*В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе.
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе... [21].*

Пушкин, “Евгений Онегин”, для Жени (и автора) – знак гармонии жизни, естественной смены времен года и состояний человека, когда метель и блистающие снега приходят в свой черед.

Бесконечность же, однообразие делают жизнь скучной, лишенной гармонии. Тройка, семерка – счастливые цифры, но должно быть и другое – например, Пиковая дама – нечто, нарушающее бездумную бесконечность, которую “можно просто переносить или сводить” (74).

Эта же идея о необходимости дисгармонии для поддержания гармонии содержится и в “Сказках Кота Мурлыки” Н. П. Вагнера, которые читала в метель Женя Люверс. Жизнь в этих сказках не приукрашивается. Очень большое место занимает в них тема смерти. В “Сказках Кота Мурлыки” отрицается жизнь без страданий, смерти, страстей. Где нет ревности, там нет и любви, где нет страдания, там нет и сострадания – утверждает сказка “Мила и Нолли”. “Разве жизнь – шутка?” – спрашивает Мила [22]. Для Жени, вступившей в отрочество, жизнь также перестала быть “поэтическим пустышкой”, а забродила “крутой черной сказкой” (51). В жизни, как часть ее, должны присутствовать гибельные страсти.

По-иному высвечивает эту сторону жизни “Демон” Лермонтова, дважды упомянутый в повести в связи с Цветковым.

“Демон” для Пастернака – произведение, в котором воспеваются сильные страсти – “демонические”, выходящие за пределы обычного и, может быть, смертельные. Написанную почти одновременно с “Детством Люверс” книгу “Сестра моя – жизнь”, в центре которой изображение любви как страсти, Б. Пастернак посвятил Лермонтову. Открывается книга стихотворением “Памяти Демона”. В этом стихотворении изображена опасная для человека и граничащая со смертью страсть:

*Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, – лавиной вернуся [23].*

Для Жени “Демон” – поэма, которую она держала в руках и учила наизусть в тот момент, когда впервые заметила Цветкова – становится знаком “демонической” стороны жизни таюке.

В черновиках повести, опубликованных Л. Флейшманом, сохранилось упоминание о том, что Женя переписывает изложение на тему: “Сопоставление поэзии Лермонтова и Пушкина” [24]. В метели Пастернак видит одновременно и ведущую к гармонической жизни амбивалентность, свойственную природе вообще (жизнь – смерть), и восставшую против гармонии испепеляющую страсть, также вступающую в антиномические отношения с жизнью и тем самым дополняющую ее. Первое значение связано для Пастернака с именем Пушкина, в творчестве которого отражено гармоническое восприятие жизни. Второе – с именем Лермонтова как певца губительной страсти. Помимо пушкинского значения судьбы – смерти, метель имеет у Пастернака значение страсти [25].

В поэме “Демон” есть и описание смерти, к которой приводит Тамару слишком сильная, нечеловеческая страсть Демона. Женя, только что узнавшая наверное о том, что погибший – Цветков, говорит Диких, взявшему с полки Лермонтова: “Нет. Этого я сегодня отвечать не стану. Положите на место. Виновата: пожалуйста” (86). Сцена эта свидетельствует о том, что внезапно повзрослевшая Женя видит в лермонтовской поэме оправдание губительных страстей, утверждение права на существование губительной и жестокой стороны жизни.

Итак, метель амбивалентна. Она может быть обозначена как особый локус в пространстве повести “Детство Люверс”. Если все остальное пространство повести едино и представляет жизнь в ее многообразии, локус метели вступает с этим пространством в особые антиномические отношения. Дом (как образец идиллической жизни) и метель (имеющая признаки ужаса, демонизма, смерти) составляют естественную антиномию.

Смертельно болен отец Жени [“С некоторых пор он стал догадываться, что болен и что болезнь его неизлечима” (51)]. Едва не умирает от преждевременных родов в результате трагедии у театра г-жа Люверс. Но все же в сознание девочки тема смерти входит с гибелью постороннего, чужого человека, незнакомого ей обладателя простой и непрочной фамилии Цветков.

Пережив гибель постороннего человека, о котором она не знает, хорош он или плох, Женя дорастает до нравственной

зрелости – до осознания единого закона бытия, по которому все явления действительности самоценны, а следовательно, не должны подвергаться насилию, так как, будучи посторонними, они все же есть явления – живые и нечто скрывающие в себе.

5. Метель и китайцы.

Повесть писалась зимой 1917-18 года. Естественно, что размышления над политическими событиями этой зимы вошли в нее хотя бы опосредованно. Помимо идеи ненасилия, они входят в повесть темой метели, как и в “Капитанской дочке”, знаменующей в “Детстве Люверс” не только тему смерти, но и близкую к ней – такую болезненную и страшную – тему социальной несправедливости.

Кроме Пушкина, “Зима в Азии” заставляет Женю вспомнить и о китайцах. “Что теперь делают китайцы, в такую темную ночь? <...> Как, верно, жутко должно быть с китайцами в такие потемки” (75). Женя имеет в виду екатеринбургских китайцев, работающих в шахтах. До этого они упоминались в повести дважды.

Китайские рабочие шахт произвели сильное впечатление не только на Женю Люверс, но и на самого Б. Пастернака, посетившего шахты в бытность свою на Урале. Несколько раз в течение всей жизни он о них писал в письмах, статьях, художественных произведениях. В мае 1916 года он писал родителям: “Там громадные шахты.<...>, китайцы (несколько тысяч), китайская полиция – прямо из Китая, ужасные, со страшными нагайками... <...>. По быту и нравам это рабство Римской эпохи, с погонщиками и т. д. Ужасно” [26].

Особую жестокость гражданской войны на Урале Пастернак связывал с нечеловеческими условиями работы в шахтах. Образы рабочих-китайцев возникают в стихотворении “Рудник”, написанном после того, как Б. Пастернак узнал о гибели Я.И. Збарского, попавшего в плен к белым в гражданскую войну на Урале [27]. Образы эти связываются и с темой смерти.

*Закат особенно свиреп,
Когда, с задов облив китайцев,
Он обдает тенями склеп,
Куда они упасть боятся. <....>*

*На волосок от смерти всяк
Идущий дальше. Эти группы
Последний отделяет шаг
От царства угля – царства трупы [28].*

Впечатления от Уральских шахт были столь сильны, что навсегда остались в памяти поэта. В интервью 1959 года он вспоминает угольные рудники Урала и рабочих-китайцев в связи с темой социального неравенства: “Если бы <...> человеческая мысль направлялась бы теплом и любовью, и не вела бы к антигуманным целям, человек давно бы нашел другой способ добывания угля, не прибегая к эксплуатации подневольной рабочей силы, какой были в 1916 году китайские рабочие и каторжники” [29].

Для взрослеющей героини повести китайские шахтеры, которых она встречает на улицах Екатеринбурга, стали “чем-то лично страшным, чем-то Жениным и ужасным” (51).

Подробно описанная в повести встреча Жени с китайцами происходит в конце лета, на том самом мосту, где несколько месяцев спустя застанет Женю метель. “Солнце било сбоку, из-за кустов, и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах” (58). В китайцах Женей замечаются черты как бы нечеловеческие: неестественная изгибистость движений, необычная одежда, необычная прическа. Они называются не людьми, а “фигурками”.

В описанной сцене китайцы веселы. Но это веселье неприятное, тоже как бы нечеловеческое: “...стали гоготать и подбираться к ним, извиваясь так, как если бы руки у них были скручены веревкой за спину” (59).

В повести “Детство Люверс” Б. Пастернак не дает портретов персонажей. Мы не знаем, как выглядит героиня, Женя Люверс. Но лица китайцев описаны. “Лица у них были бледные, землистые, склабящиеся. Они были смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой” (59). Это портрет нужды, социальной несправедливости, портрет человеческого унижения.

Китайцы не только внешне имеют как бы нечеловеческие черты, их поведение с встреченными женщинами таково, что Давлетша не позволяет девочке смотреть на них. Погнав лошадь, “хитрый татарин” стрелой выносит “барышню от зазорного зрелища” (59). Китайцы-шахтеры связаны с ужасной, мрачной и грязной стороной жизни.

Как и метель, они притягательно-ужасны. При встрече с китайцами Женя говорит Давлетше: “Тогда стань, я погляжу” (59). Так же, несколько месяцев спустя, привлечет ее и метель.

О китайцах Женя вспоминает, отложив книгу “Сказки Кота-Мурлыки”, которую так увлеченно читает во время метели. В этих сказках тема социального неравенства не менее важна, чем тема смерти. Она присутствует также почти во всех сказках. Можно назвать “Макс и Волчок”, “Божья Нива”, “Фанни”, “Новый год” и другие. В сказке “Телепень” действие происходит на Урале, а в фабуле повторяются некоторые мотивы “Дубровского”.

Китайцы, как и метель, связаны с темой нечеловеческого, мрачного, противостоящего жизни. Через образы китайцев, как бы и не людей, с лицами, “окисленными нуждой”, тема социального неравенства входит в тему метели, дополняя и расширяя ее [30].

Совмещению в метели темы смерти и темы социального неравенства (а значит и народного бунта) способствует пушкинский подтекст повести. Образ метели, сохраняющий отчетливый пушкинский подтекст, выступает в повести Пастернака как мифологема.

Параграф 2. Метафизика в “Детстве Люверс”.

1. Проблема соотношения духовного и материального в “Детстве Люверс”.

Как мы видели в предыдущем параграфе, процесс взросления Жени Люверс представлен в повести как творческое взаимодействие одухотворенной и независимо существующей действительности с человеком, с взрослеющим ребенком. Именно так – как взаимодействие действительности и творческого субъекта – проходит, по Пастернаку, процесс творчества.

В одном из черновых фрагментов “Детства Люверс” художественная задача формулируется автором как изображение жизни в единстве духовного и материального [1]. “Жизнь” как творческая энергия в прозе “Детства Люверс” принимает облик одухотворенного физиологизма...” – пишет А. Юнгрен [2].

Идея единства материального и духовного проявляется в повести в разных аспектах. С одной стороны, ее иллюстрирует сюжет повести – рассказ о физическом и нравственном взросле-

нии Жени Люверс. С другой стороны, она связана с центральным этическим утверждением повести о самодовлеющей ценности любого существования. И в-третьих, именно она обуславливает тесное переплетение повседневного и возвышенного, быта и морали, низкого и высокого, характеризующее стиль повести.

В “Детстве Люверс” анализируются соотношения явления и сущности, вещи и слова. Как пишет Е.А. Тахо-Годи, “пастернаковское увлечение философией относится именно к тем десяти годам начала века, когда вопрос о слове был вынесен русской философией (и не только русской) на первое место” [3]. Первоначальное название повести – “Три имени” – прямо указывало на проблему имени как на основную в произведении. Для автора важно, что соотношение “вещь – слово” представляет собой сложное соотношение духовного и материального, причем в философии XX века свойства духовности, с одной стороны, и материальности, с другой, не обязательно прикрепляются однозначно к “вещи” или к “слову”, а могут рассматриваться как присущие обоим соотносящимся в знаке компонентам [4].

Тема взаимосвязи явлений действительности, тесно соединенная с проблемой имени, то и дело прямо возникает в “Детстве Люверс”. Выделим некоторые отражающие ее мотивы. Это мотивы, связанные с Цветковым и с безымянной улочкой за Череп-Саввичевым садом, с матерью и Аксиной, а также с Негаратом и безымянным владельцем мебели. Рассмотрим их.

2. Цветков.

Важность имени Цветкова раскрывается через упорное нежелание Жени установить связь между этим именем и случайно замеченным ею человеком. Мы вынуждены не согласиться с утверждением А.Юнгрен, что “через обретение “посторонним” собственного имени – Цветков – слово и смысл, абстрактная концепция и реальность слова срастаются” [5]. Такому утверждению противоречат некоторые мотивы произведения: уже услышав имя, уже осознав, что “посторонний” и Цветков – одно лицо, Женя “горячо” утверждает, что не знает “этого человека” (73). Он остается загадкой для нее, силуэтом за освещенной занавеской чужого окна. Уже канув в небытие как сущность он продолжает существовать в виде воспринятого ее воображением явления. А после развязки повести, после того, как Женя

узнает, что именно Цветков погиб под экипажем ее родителей, автор, описывая, какой трагедией является для девочки это открытие, одновременно подчеркивает безличие погибшего для Жени: "...другой человек, третье лицо, совершенно безразличное <...> то, которое имеют в виду заповеди, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее" (86). Имя "постороннего", безразличное для Жени, "не вызывающее ненависти и не вселяющее любви" (86), не делает его носителя понятным, Цветков остается для Жени "незнакомцем" до самого конца повести. Безличность погибшего важна для нравственной идеи повести [6]. Не менее важен этот мотив и для понимания эстетической концепции Пастернака.

Рассмотрим хотя бы коротко весь процесс "знакомства" Жени с Цветковым, начиная с первой встречи. Безымянный поначалу Цветков открывается Жене не как личность, а всего лишь как "хромой незнакомец", "невысокий человек". Иначе говоря, ей доступны лишь его второстепенные, не основополагающие, не сущностные качества. Почему же она все-таки обращает на него внимание, выделяет его из массы явлений? Этому способствует окружение и обстановка, в которой Женя замечает его впервые. Таинственная улочка за чужим садом открывается Жене как привлекательнейшее пространство, в котором и люди необычны, и занятие их содержит увлекающую воображение тайну. (Вспомним, как творческая натура Жени воспринимает непознанное явление: "...не страны ли особые <...> и кто там живет?") Явление "Цветков", будучи пока безымянным, привлекает Женю поначалу качеством таинственной значительности, показавшемся, а точнее, примстившемся ей в этом явлении. Ежи Фарыно указывает на многочисленные библейские и евангельские ассоциации, к которым отсылает топос первой встречи с Цветковым [7].

При следующей встрече Женя постигает две вещи. Во-первых, впечатление таинственной значительности, исходящее от незнакомца, недостоверно и может оказаться обманным. Ведь "таинственная" улочка, на которой Женя его впервые увидела, при свете дня оказывается будничной и непривлекательной. Во-вторых, Женя слышит имя Цветкова и, сопоставив, связывает его с незнакомцем. Одновременно она узнает о связи замеченного ею незнакомца (обладателя условного имени "Цветков") с хорошо известными ей людьми (он друг ее учителя Диких и часто бывающего в доме Люверсов Негарата). Неожиданная буд-

ничность улочки указывает на возможную ошибочность выделенного при первом наблюдении над Цветковым качества привлекательной значительности. Цветков может оказаться ошибкой ее воображения, как оказалась совсем не такой, какой воображалась, “таинственная” улочка. Связь же Цветкова с известными девочке людьми ничего не прибавляет к знанию о нем, как и само его имя. Поэтому на попытку брата рассказать родителям о встрече с Цветковым она откликается словами: “Мы не знаем этого человека” (73).

Дальнейшие связанные с Цветковым мотивы (его гибель под экипажем, в котором находятся родители Жени; ошибка Жени, узнавшей его в силуэте за освещенной занавеской; сообщение доктора о гибели какого-то незнакомца; страх Жени – не Цветков ли это; и, наконец, открывшее гибель Цветкова сообщение Диких) повествуют о связи неузнанных явлений, свершающейся независимо от нашего знания о них, о жизни явлений, закрытой от нас – необязательно понятной, но тем не менее сущностной. Сущность явления “Цветков” так и осталась нераскрытой Жене; несмотря на знание имени и его дружбу с известными ей людьми; соответственно знание о явлении осталось для нее “туманным и общим” (86). Мы не будем сейчас касаться нравственной идеи, связанной с Цветковым, – о ней уже писали, и она не имеет прямого отношения к нашей теме. Заметим только, что сама эта идея, по словам автора, также не имеет имени (86). Для нас сейчас важно, что имя в этих двух утверждениях не связывается автором непосредственно с сущностью: сущность независима от наличия/отсутствия имени. Не зависит сущность и от полноты ее познания: Цветков остается для Жени непознанной сущностью. Явление просто предстает вглядывающемуся в него субъекту, но не обязательно раскрывает ему свою сущность. Женя всего лишь заметила Цветкова, она так и не узнала его как “сущность” (как личность в данном случае), но он открылся ей как явление: “...заметив его за чужим садом, и заметив без нужды, без пользы, без смысла, стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и косвенно, и даже, как это случилось в последний раз, наперекор возможности” (86). Как мы знаем из теоретических статей Пастернака, сущность явления способна раскрыться вглядывающемуся в него субъекту через усилие познающей творческой личности [8]. Но это происходит не всегда. Цветков остался для Жени непознанным явлением.

3. Г-жа Люверс и Аксинья.

Много внимания уделено в повести размышлениям Жени по поводу все более заметного сходства матери с дворничихой Аксиньей. Женя поражается этому постепенно усиливающемуся сходству и пытается выявить признак, по которому сходство развивается. Основным при сопоставлении матери и Аксиньи ей кажется признак сословной принадлежности, проявляющийся в речи, во внешности, в манере себя вести. По всем этим показателям мама и Аксинья разнятся чрезвычайно сильно: "...трудно было найти более несхожих..." (57). Сходство, замеченное Женей, представляется девочке разрушающим основной признак – признак сословной принадлежности. Это сходство "в чем-то таком, <...> что имеют в виду, когда говорят: все мы люди... или одним, мол, миром мазаны... или судьба кости не разбирает..." (57). И продолжая мыслить вполне логически, Женя приходит к выводу, что мама, с ее усиливающимся сходством с Аксиньей, должна утратить отличия госпожи от служанки – в частности, теперь мама может сказать "К дверьми прислонь!" или "шука" вместо "щучка". Женя упускает из виду, что явления "мама" и "Аксинья" обладают множеством качеств, среди которых не только относящиеся к категории "сословная принадлежность", но и к категории, например, "пол". Соответственно сходство их определяется не признаком "простонародность", а признаком "беременность". Женя не хулиганит, когда просит маму произнести "Предтеча". "Вопрос походил на издевку; между тем в глазах у девочки стояли слезы" (71). Имя "Предтеча" выбрано не случайно. Ежи Фарыно указывает на связь Иоанна Предтечи с огородничеством, а тем самым "с глубоинной эквивалентностью рождающая женщина – рождающая земля" [9]. Однако, на наш взгляд, здесь возможна связь не только с мифологией, но и с религиозной (отразившейся, в частности, и в иконописи) традицией соединения образа Иоанна Предтечи с образом Богоматери. Как пишет С.Н. Булгаков, церковь "таинственно соединяет" Иоанна Предтечу с Богоматерью [10]. Общий признак – способность к самоотдаче, к самоотвержению. "Кто есть предтеча? Это есть тот, кто всего себя, всю свою жизнь посвящает другому, грядущему, себя самоотвергая" [11].

С помощью вопроса Женя пытается познать какие-то существенные закономерности сходства-различия явлений. Впросак

же она попадает, потому что не умеет отделить признаки друг от друга и выделить основной для данной ситуации. На самом деле важно не различие у барыни и прислуги произношение имени Предтечи, а соотносимость обеих женщин с образом Иоанна Предтечи по признаку “посвящения другому, грядущему”. Это сходство с Предтечей сквозит в положении двух ожидающих ребенка женщин – мамы и Аксиньи. Произнесенное по-разному, имя Предтечи все равно соотносимо с обеими женщинами, так как этот образ выражает их существо. Сущность женственности, выражающаяся в способности к самоотдаче, к саморазрушению в другом, общая для мамы и Аксиньи, – глубинная, этот сущностный признак свойствен обоим женщинам, несмотря на сословную и культурную их разницу. Хотя мама и Аксинья по-разному произносят имя “Предтеча”, сущность их обеих выражается через этот обладающий признаком “самоотвержения, посвящения себя другому” образ.

Связь признака с ситуацией не учитывает Женя, когда задает Ульяше свой “умный” вопрос: “не беременна ли опять Аксинья” (70). На этот раз девочка не учитывает, что признаки не обязательно постоянны.

4. Негарат и солдаты.

В повести проводится параллель между хорошим знакомым Люверсов, бельгийским инженером Негаратом, и безымянными российскими солдатами, учения которых проходят под окном Жениной комнаты. Негарат часто бывает в доме Люверсов. Жене он не вполне понятен (он “слишком мудрен и для родителей” (61)), но симпатичен, потому что с ним в доме становится веселее и потому что он добр и внимателен к детям. Солдаты же, учения которых она часто наблюдает из окна, безразличны ей и даже, скорее, несимпатичны. У Негарата, как и у трех других бельгийцев, лицо “похоже на кусок свежего мыла, непечатого, из обертки, душистого и холодного” (52). Солдаты же “крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода” (51). Очевидно, что и здесь, как в случае с мамой и Аксиньей, “трудно найти более несхожих”. Когда выясняется, что Негарат должен стать солдатом, Женя спрашивает, почему бы ему не служить здесь, в России. Этим вопросом она указывает на открывшуюся ей связь между Негаратом и безликой массой солдат на лугу.

После объяснения Женя стала видеть не бездушную солдатскую массу, а “собрание отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их...” (62). Девочка поняла, что они “еще недавно были Негаратами в разных далеких местах” (62).

Бельгиец Негарат должен служить во Франции, далеко от дома. И Женя сочувствует тем “кто стали солдатами тут, в чуждом им Екатеринбурге”.

Имя “Негарат” Е. Фарыно связывает с идеей универсальности [12]. Мотивы повести, связанные с Негаратом, подтверждают этот заложенный в имени персонажа смысл. “Бельгиец, но во французском подданстве” (62), Негарат изучает русский язык. Пастернак пишет: “И Негарат стал рассказывать историю переселения “своих стариков” так занимательно, будто не был их сыном, и так тепло, будто говорил по книжке о чужих” (62) Все перепутано в этой фразе. Почему тепло можно говорить “по книжке о чужих”, а о своих нельзя? Скорее, наоборот. Почему нельзя рассказать историю из жизни родителей “занимательно”? Кому же и знать занимательные подробности переселения, как не сыну! Путаница эта, вероятно, связана с “универсальностью” Негарата. Перемешивается свое и чужое, родители и незнакомцы из книжки. Негарат связывает знакомых и незнакомых, близких и имеющих лицо. Именно он хочет познакомить с Люверсами Цветкова (63). Негарат учит, что не только обнаруженный Женей Цветков, но все окружающее, даже то, что не выделено Женей и кажется ей безликим и недостойным внимания, существует как явление, открывающееся где-то в другом месте другим людям. Внешне совершенно несхожие Негарат и солдаты связаны каким-то глубоким сущностным признаком. Единая сущность существования сквозит в разных явлениях.

5. Владелец мебели и болезнь Жени.

Этого человека Женя даже не видела. Она видела только его мебель на возу под дождем. “Он простудится, как только разложит вещи”, подумала она про неизвестного владельца” (68). Она перенесла положение мебели под дождем на ее невидимого владельца, неизвестного ей – “человека вообще”, которого она его себе представила (68). Женя воображает, как сырость перейдет на владельца мебели, как только он к своим отсырев-

шим вещам притронется. Он “схватит насморк, озноб и жар. Непременно схватит. Женя и это представила очень живо себе. Очень живо” (68). Женя полагает, таким образом, что явления связаны положением в пространстве и принадлежностью (т.е. метонимически), что признак (в данном случае сырость) как бы заразен и передается тому, что находится рядом.

Женя настолько живо (это слово подчеркнуто у Пастернака инверсией и повторением) представила себе этого заболевающего человека, что заболела сама. Женя болеет корью – очень заразной болезнью, тем не менее, заразиться реально от хозяина воза она не могла, так как не только не контактировала с ним, но и не видела его. И все же в пастернаковском контексте Женина корь связывается с ее размышлениями о болезни неизвестного хозяина мебели. Все мотивы, связанные с хозяином воза (он заболеет, притронувшись к продрогшей на возу мебели, а Женя заболевает, представив его болезнь) призваны показать, что есть связь между явлениями и помимо реальной. Более того, явления способны переносить свои свойства на слишком живо воображающих их людей [13]. Возможно, именно утверждение существования необъяснимых с точки зрения “бытового сознания” связей между явлениями подчеркивается и отмеченной А. Юнгрен иронической аллюзией на футуризм [14].

Подводя итоги параграфу, мы можем сказать, что за повествованием о Жениных наблюдениях над окружающим ее миром предметов и личностей сквозит размышление о метафизике бытия. Творчески соприкасаясь с действительностью, девочка осознает ее законы. Пастернак через Женины наблюдения и переживания показывает, что: а) имя не всегда говорит о сущности; б) не все наблюдаемые субъектом явления могут быть постигнуты им как сущности; в) среди признаков явлений нужно уметь увидеть сущностные признаки – те, что говорят о главном и общем, хотя имеющем разные модификации; г) мир представляет собой единство, и несхожие явления связаны глубокой сущностной связью; д) между явлениями действительности существуют и такие связи, которые не могут быть осознаны с точки зрения “бытового сознания”. Однако творчески познающий мир субъект вполне способен воспринять эту связь с помощью воображения – очень живо представив себе познаваемые явления действительности.

Заметим, что отраженные в повести представления Пастернака о метафизических предпосылках творчества, неоднократно с той или иной степенью определенности высказывались им и в теоретических выступлениях. Как пишет Д. Маллак в статье “Эстетические воззрения Пастернака”, основывающейся на анализе ранних пастернаковских теоретических статей, “Поэт в своем понимании восприятия отводит большое место интуиции, схватывающей такие грани реальности, которые недоступны познанию” [15].

Параграф 3. Теория символа в “Детстве Люверс”.

1. Семиотические проблемы Жени Люверс.

Исследователями “Детства Люверс” неоднократно отмечалось, что открывающий повесть эпизод с Мотовилихой демонстрирует важные для художественных поисков автора отношения между словом и предметом [1]. Повторим кратко суть этого служащего прологом повести эпизода.

Вначале дано детское восприятие Жени. Огни Мотовилихи сопоставляются с идущей на балконе возле Жениной спальни игрой в карты. Игра похожа на бред, непонятна, страшна, но она несколько не пугает девочку, так как ей известно название: идет игра. Огни Мотовилихи, в отличие от карточной игры, приятны Жене, кажутся ей близкими и привлекательными [“оно было милым и родным и не было бредом” (35), но они ее пугают своей безымянностью, то есть, иначе, неизвестностью, непонятностью. Узнав от отца название, ребенок тут же успокаивается: теперь – названная – Мотовилиха понятна. Как это свойственно мифологическому восприятию, слово и предмет в младенческом восприятии Жени слиты, их связь онтологична.

Выход Жени из младенчества обозначен Пастернаком в этом прологе как распад онтологической связи между словом и предметом. Название перестает объяснять предмет, и Женя задумывается: что же такое Мотовилиха? При этом близкая автору склонностью к творческому восприятию жизни Женя не может принять данность конвенциональных отношений между словом и предметом. Словарное объяснение “Мотовилиха – завод, где делают чугун” говорит слишком мало, и Женя начинает задумываться, “не страны ли особые то, что называют “заводы” и кто там живет” (36). Жене мало словарного объясне-

ния, ей требуется познать сущность явления. Слово “Мотовилиха” лишь указывает на внешнюю функцию предмета, но смысл его остается загадкой. Явление действительности – это “страна”, т.е. пространство, требующее изучения.

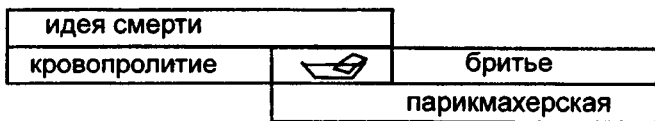
Рефлексия о творческом постижении действительности не ограничивается этим эпизодом, она проходит через все произведение. Однако в отличие от начального эпизода повести, в целом эта сюжетная линия мало привлекала внимание исследователей. Именно ее мы попытаемся сейчас проследить. При этом в нашу задачу не входит выяснение философских истоков эстетики Пастернака [2] – мы только проанализируем художественный текст, вскрывая преимущественно тот образно-тематический слой, на котором происходит постижение метафизики творчества. Мы предполагаем, что анализ авторской рефлексии о творческом процессе в “Детстве Люверс” поможет приблизиться к пониманию речевого механизма постижения “мира сущностей”, который составляет исходное положение образности Пастернака – то есть позволит увидеть образ Пастернака в дискурсе.

В первое лето отрочества с Женей происходит множество странных вещей. Во-первых, с наступлением отрочества Женя начинает “спрягаться в страдательном” [3]. Это выражение из письма Пастернака, призванное объяснить основное свойство творческого человека, как нельзя более точно передает происходящее с Женей. Мир начинает осознаваться как воздействующий, объявляющий ей о своих, помимо Жениной воли, без ее волеизъявления, принимаемых решениях.

Среди *объявляемых* Жене вещей не только те, что диктованы волей взрослых. Есть, например, и такое: “Просила ли она о том, чтобы теперь всегда две вещи: тазик и салфетка, входя в сочетание, как угли в дуговой лампе, вызывали моментально испаряющуюся третью вещь: идею смерти, как та вывеска у цирюльника, где это случилось с ней впервые? И с ее ли согласия красные, “запрещавшие останавливаться” рогатки стали местом каких-то городских, запретно останавливавшихся тайн, а китайцы – чем-то лично страшным, чем-то Жениным и ужасным?” (51) Здесь приведены три примера знаков, поменявших значение каким-то произвольным, во всяком случае, непонятным самой Жене способом. Творческое взросление Жени приводит к тому, что она начинает неправильно понимать обычные, самые простые, знаки. Замечательно, что первые два зна-

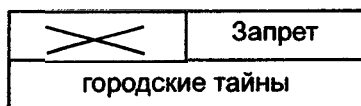
ка – вывеска и дорожный знак – хрестоматийные, как бы взятые из пособий по семиотике. Что же происходит со знаками? В означаемом каждого из знаков происходит сдвиг, который влечет за собой изменения в означаемом и, как итог, смену референта. Рассмотрим первый знак. Вывеска “Тазик и салфетка” – означающее; парикмахерская – означаемое. Как и любой знак, в каких-то пределах он условен: вывеской парикмахерской могло бы служить, например, изображение ножниц и расчески. Вместе с тем в знаке “тазик и салфетка – парикмахерская” достаточно ярко выражен иконический элемент: нарисованные на вывеске тазик и салфетка метонимически связаны с бритьем. Но такая же связь соединяет тазик и салфетку с больницей, с хирургической операцией, с кровопролитием. Женя на мгновение забывает об условности знака (вывеска с изображением тазика и салфетки по условию указывает именно на парикмахерскую, а не на хирургическое отделение больницы), сохраняя только восприятие его изобразительности. В результате признак “Тазик и салфетка используются при бритье” подменяется признаком “Тазик и салфетка используются при кровотечении”. И вот на мгновение, пока “неправильность” знака не будет осознана, пока в сознании Жени не воскреснет представление об изначальной условности знака, возникает “идея смерти”.

Рис. 1.



В случае с “запрещающей останавливаться рогаткой” признак назван самим автором: запрет. Условный знак “запрет остановки для экипажей” также не лишен иконики. Изображение рогатки – неперпендикулярный крест – обладает значениями запрета вообще, невозможности как таковой, отказа и даже забвения (“На прошлом я черный поставила крест”). Это широкое значение, относящееся не только к экипажам (значение “запрета вообще”, “запрета как такового”) актуализируется в сознании Жени при виде дорожного знака. “Запрет” же метонимически связывается с “тайнами”. Дорожный знак “запрет остановки” начинает ассоциироваться с событиями, которые запрещено разглашать, с тайнами.

Рис. 2.



В первом случае (вывеска “тазик и салфетка”) означающее, в силу своей универсальности, может быть соотнесено с двумя различными, не связанными между собой, признаками. Женя вспоминает иной признак, чем условлено, что влечет за собой на какое-то время, пока недоразумение не будет осознано, замену десигната. Во втором случае (дорожный знак “запрет остановки”) знак расширяет сферу означаемого за счет отбрасывания ограничивающего признака (“для экипажей”). В результате условленный для этого знака признак (запрет) распространяется на более широкий круг явлений, чем было предусмотрено условием. Означающее (изображение “рогатки”) начинает связываться Женей с более широким, нежели ограничено первоначальным условием, смыслом (запретное вообще, тайны). Первый случай представляет собой омонимию, второй – полисемию. Обратим внимание на то, что в обоих случаях изменения в знаке происходят в результате усиления иконического элемента и ослабления индексального.

Самым сложным является третий случай. Китайцы, которых Женя часто встречает на улицах Екатеринбурга, начинают связываться в ее сознании “с чем-то лично страшным, с чем-то Жениным и ужасным”. Образу китайцев уделено большое внимание в повести. Он несет значение глубокого социального унижения, доводящего людей до нечеловеческого состояния, и связан с низкой, грязной, вызывающей ужас стороной жизни. Почему же семы ужасного, низкого, грязного, постыдного для людей связываются в сознании Жени со словом “китайцы”? Словарное значение слова “китайцы” – народ, населяющий обширную территорию в Азии и обладающий высокой, древней культурой – их не содержит. Как и в первых двух случаях, Женя преобразует знак, меняет его смысл. Рассмотрим, что происходит со знаком.

Как мы уже знаем из первого параграфа данной главы, слово “китайцы”, связываемое Женей с китайскими рабочими шахт, которых она встречает на улицах Екатеринбурга, впитывает важные автобиографические впечатления Пастернака. Вспомним еще раз описание китайцев из его письма родителям, в кото-

ром он рассказывает о посещении шахт: “Там громадные шахты. <...>, китайцы (несколько тысяч), китайская полиция – прямо из Китая, ужасные, со страшными нагайками... <...> По быту и нравам это рабство Римской эпохи, с погонщиками и т. д. Ужасно” [4]. Обратим внимание на то, что в авторском впечатлении с китайскими шахтерами связываются признаки ужасного, бесчеловечного, невозможного в современной цивилизации.

Для близкой автору творческим восприятием жизни героини повести китайские шахтеры тоже стали “чем-то лично страшным, чем-то Жениным и ужасным” (51). Здесь вполне недвусмысленно сказано, что слово “китайцы” приобретает новое, особое, самой Женей создаваемое значение. Нам важно проследить, что же происходит в сознании Жени со знаком, как слово “китайцы” меняет смысл.

В данном случае мы имеем дело со словом, образованием более сложным, чем изображение на вывеске или дорожный знак. Как и в двух вышеописанных знаках, здесь происходит сдвиг в означаемом, влекущий за собой расширение десигната и смену референта. Слово “китайцы” не утрачивает значения “один из проживающих в Азии народов”, но связывается не с этим привычным и несущим лишь ограниченную, невыразительную, не говорящую Жене о сущности информацию (вроде “Мотовилиха – завод, где делают чугун”), но с конкретным зрительным впечатлением. Знак приобретает отсутствующую в нем первоначально изобразительность, т.е. усиливается его иконика. Зрительное представление открывает перед Женей признаки униженности, бесчеловечности. Десигнат получает дополнительные коннотативные признаки. Однако на этом процесс отнюдь не заканчивается. Слово “китайцы” под влиянием зрительного представления связывается в восприятии Жени с понятием, которое мы условно назовем “социальное унижение”, т.е. происходит смена референта.

Рис. 3.

Социальное унижение	Китайцы	Народ, проживающий в Азии и обладающий высокой древней культурой
	Шахтеры-китайцы в Екатеринбурге	

Почему же обнаруживаемые в наблюдаемой сценке признаки – такие, как унижение и бесчеловечность, – т.е. влекущие за собой смену референта, связываются именно со словом “китайцы”, а, например, не со словом “шахтеры”? Можно предположить, что открывшаяся Жене сценка актуализирует слабо и отдаленно мерцающие в слове “китайцы”, совершенно несущественные для словарного понятия “китайцы” признаки “социальный гнет” и “азиатчина” (Такой оттенок отчетливо присутствует в цитировавшемся выше письме родителям). Эта деталь чрезвычайно важна для нас, так как указывает на то, что новый концепт (“социальное унижение”) появляется не непосредственно в результате воздействия зрительного представления, но как результат возникающих под его влиянием отношений внутри знака. Важно заметить и то, что выбор означающего лишь отчасти субъективен, а отчасти предопределен, как бы продиктован Жене самим зрительным представлением. Так происходит потому, что во всех трех знаках сдвиг в означаемом метонимический.

Производимые Женей изменения в знаках отражают переход знака в символ: усиление изобразительности в означаемом расширяет круг признаков, выводит слово за пределы условного, знакового значения. Возникает свойственная символу многозначность [5]. В чем же своеобразие создаваемых Женей символов? Может ли пронизывающее повесть “Детство Люверс” размышление о процессе творческого постижения действительности помочь хотя бы одним глазком заглянуть в творческую лабораторию Пастернака?

2. Рефлексия о взаимозаменяемости знака и вещи в “Детстве Люверс”. Развитие шпетовских представлений о внутренней форме в эстетической системе Пастернака.

Происходящий в Женином сознании процесс преобразования знаков может быть наиболее полно осмыслен через учение о внутренней форме слова, связанное с именами Гумбольдта, Потебни, Шпета. Во всех трех измененных Женей знаках под влиянием сдвига в означаемом (усиления иконического элемента и ослабления индексального) актуализируется внутренняя форма.

В повести “Детство Люверс” Пастернак демонстрирует и пример слова, которое Жене не нужно преобразовывать, в котором внутренняя форма раскрывается сразу. Слово “Урал”, в

отличие от таких слов, как “Мотовилиха” или, добавим, “китаец”, само по себе несет изобразительность.

А.Юнгрен пишет: “Урал появляется в конце выдержки как “полное” имя, насыщенное индивидуальным поэтическим смыслом, т.е. обновленное благодаря тропам. Это имя как бы онтологизировано, вытекает из природы Урала...”. И далее, опираясь на свой анализ образа *Урала*, исследовательница делает вывод: “Т.о. обретение словом полного “онтологического” смысла тождественно с обретением им внутренней формы. Можно, как кажется, обнаружить сходство лингвистики “*Детства Люверс*” с учением Потебни” [6].

Мотивированность внутренней формы слова “Урал”, бесспорно, демонстрируется автором в описании переезда Жени через Урал, так же, как процесс преобразования слова “китаец” приводит к обретению словом внутренней формы. Однако мы полагаем, что идея внутренней формы определилась в сознании Пастернака не через посредство А.А. Потебни, а, в основном, через посредство Г.Г.Шпета. В пользу этого говорит и рассмотренное выше описание Жениных проблем (мы видели, что появление “изобразительности” – не конечный результат преобразования знака) и биографические моменты. Это подтверждает и более подробное исследование мотивов, связанных с образом Урала в “*Детстве Люверс*”, которое мы предпримем далее в этом параграфе.

Пастернак занимался в семинаре Г.Г.Шпета в первые свои студенческие годы, поддерживал с ним знакомство и позднее. Шпет упомянут в “*Охранной грамоте*” первым среди “молодых доцентов”, хотя в это время философ, заподозренный в идеологической неблагонадежности, был лишен возможности заниматься наукой и зарабатывал художественными переводами. Л.Флейшман, изучивший конспекты и записи в студенческих тетрадях Пастернака, утверждает, что именно шпетовские курсы “сильнее всего сформировали круг его философских увлечений” [7]. Естественно предположить, что оригинальные и, несмотря на крайне неблагоприятные условия (отстранен от философии в 1927 г., в марте 1935 г. арестован и погиб в заключении), повлиявшие на развитие научной мысли эстетические идеи Г.Г.Шпета отразились и в творческой манере писателя. “Эстетические фрагменты” Г.Г.Шпета были впервые опубликованы лишь в 1922-23 годах, книга “*Внутренняя форма слова*” – в 1927, под-

готовленная к 1918 году рукопись “Герменевтика” не была издана вовсе, однако Пастернак имел возможность познакомиться с научными идеями “молодого доцента” еще в 10-е годы, когда занимался в семинаре, а затем слушал курс лекций этого одаренного философа.

Г.Г. Шпет возражает против выдвинутого А.А. Потебней тезиса о внутренней форме как зрительном представлении [8]. Внутренняя форма слова складывается из отношения его морфологических форм к онтическим, она есть логическое оформление слова. Поэтическая же внутренняя форма, внутренняя форма в художественном произведении рождается, по мысли Г.Г.Шпета, в результате соотношенности логических и синтагматических форм. “Символический поэтический смысл, смысл слова в поэтической форме, есть отношение между логическим смыслом и синтагмами, как *suī generis* предметами (словесно-онтологическими формами)” [9].

В понимании Г.Г.Шпета слово – сложный организм, а точнее, своего рода *вещь*, определяемая не только сигнификационными, но и онтическими законами: “...не надо только забывать, что слово есть не только знак и в своем поведении определяется не только значимым. Слово есть также *вещь* и, следовательно, определяется также своими онтологическими законами. Его идеальная соотношенность двойная: сигнификационная и онтическая, прямая” [10]. [Нам представляется также важным отметить, что Г.Г Шпет различает понятия “вещь” и “предмет”: “Предмет есть формальное образующее начало смысла слова. Предмет подразумеваемая форма называемой вещи” [11]. “Вещь” для Г.Г.Шпета принадлежит к сфере сущностей, а предмет к сфере форм. В одной из приведенных выше цитат “своего рода предметами” названы синтагмы. Шпет видит во внешнем оформлении слова “словесно-онтологическую форму”. Т.о. внутренняя форма – как бы соотношение “двух вещей” или, может быть, предмета и вещи – слова и соотносимых с ним в контексте форм бытия. При этом слово может быть разной степени сложности: морфема, предложение... Слово раскрывается в контексте. Слово же в словаре для Шпета, как и для Пастернака, – лишь указание на тему.

Пример с “Уралом” показывает, что в понимании Пастернака внутренняя форма может быть дана слову в восприятии субъекта непосредственно, сразу. Слово может быть равносущно

обозначаемой “вещи”, может *являться* как сама “вещь” – если оно несет в себе (в своей форме) сущностные признаки.

Как и для Шпета, как для их общего учителя Гуссерля, знак и вещь для Пастернака взаимозаменяемы. На примере с “Уралом” демонстрируется в повести взаимозаменяемость знака и вещи. Если слово “Урал” является как сама сущность, то Уральские горы выполняют в Женином восприятии функцию знака. Обратимся к повести.

Признаком, по которому Женя различает Европу и Азию, является наличие между ними Уральских гор. Сережей эта граница воспринимается как условная, обозначенная столбиком: “Условились провести естественную границу, вот и все.” Она же вспомнила о сегодняшнем полдне”. (50). Что же случилось с Женей в полдень? В полдень семья Люверс пересекла в поезде Уральский хребет: “Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем. <...> Женя <...> сразу же поняла, что та грозовая туча – какой-то край, какая-то местность, что у нее есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком сброшенное вниз, в долину... “Это – Урал?” – спросила она у всего купе...” (47).

Пастернак называет Урал “миром”, “краем”, “местностью”. Такие “топосные” наименования неоднократно появляются в “Детстве Люверс” как указание на то, что описываемое – это явление. Тон задает “Мотовилиха”. Столкнувшись с первым в своей жизни неопознанным явлением, Женя задумывается, “не страна ли это особая”. Позже “царствами и краями”, “странами” Женя назовет метель. Урал, подчеркивается в повести, – явление. Также подчеркивает автор, и это особенно важно для нас, что этому явлению соответствует его имя. Имя “Урал” подсказывается Жене самим явлением, оно “горное”, то есть само по себе обладает признаками Уральской горной гряды.

Здесь важно отметить, что имя угадывается Женей, потому что обладает общими с Уральскими горами признаками – оно “горное” по своей фонетической и морфологической природе. Свою изобразительность оно обретает не “через тропы”, как ошибочно объясняет А.Юнгрен (см. цитату на с. 7-8) – оно обладает ею изначально. Это в авторском описании Урала присутствуют тропы, с их помощью Пастернак описывает для читателя Женино восприятие Урала, но Женя воспринимает имя “Урал” как само в себе, в своей внешней форме, без всяких тро-

пов, обладающее признаками “громкое”, “горное”, “раскатившееся камнями”. Отношение “внешней формы” к сущности здесь равно единице.

Из всех этих Жениных впечатлений можно сделать выводы о том, что, во-первых, *вещь* может выступать как разграничитель других *вещей*, иначе говоря, может выступать в функции знака (в данном случае горная гряда – Урал – выступает как знак для указания на раздельность “Европы” и “Азии”). Причем этот “знак” более выразителен, чем специально поставленный “столбик”. Пастернак отстаивает иконический элемент в означающем и отвергает индексальный.

Во-вторых, в случае с *Уралом* имя выступает как носитель тех же признаков, что и само явление. Слово “Урал” повторяет признаки Уральской горной гряды. Если местность “Урал” выступает в функции слова, то слово “Урал” как онтологическая субстанция соответствует обозначаемой *вещи*. Подводя предварительный итог, мы можем сказать, что тема Урала показывает, что “слово” может быть приравнено к “вещи”.

Итак, слово “Урал” открывается Жене Люверс как обладающее поэтической внутренней формой, потому что звуковой и морфологический состав слова соотносятся в ее сознании с Уральскими горами не как условное название, а как чувственное представление: Слово Урал тождественно Уральским горам как *вещь*. Но не всякое слово способно являться как вещь. Такой способностью изначально не обладают слова “Мотовилиха” и “китайцы”. Это слова, имеющие лишь конвенциональное значение. Они становятся *вещами*, после того, что связываются Женей с конкретным зрительным представлением. Однако было бы грубой ошибкой принять за *вещь* (за сущность) наблюдаемую Женей сценку. Зрительное представление оформляется как *вещь*, будучи соотнесено со словом “китайцы”. Соотношение признаков зрительного изображения, открывшегося Жене, и вступившего с ним в контакт условного знака “китайцы”, отчасти тождественного ему, образуют внутреннюю форму, которая и являет во вновь созданном конгломерате частных признаков новую *сущность* [12].

Итак, *вещь*, *сущность* раскрывается в слове после того, что конвенциональное, со стертым значением, слово соотносится со зрительным представлением, обнаруживает с ним некоторые общие признаки и осознается как отчасти тождествен-

ное ему. Особая роль зрительного представления в поэтике Пастернака отмечалась Ю.М. Лотманом: “Мир зрительных представлений стоит между объектом и текстом и оказывает на текст регулирующее воздействие” [13].

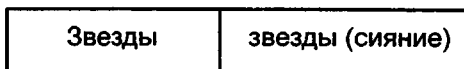
Женя Люверс строит образ из соотношения слова и зрительного представления, а не из соотношения двух слов, как это свойственно тропу. Здесь важно вспомнить, что в понимании Пастернака предмет действительности есть то же, что наше представление о нем. В созданной в 1911 году статье о Наторпе студент философского отделения историко-филологического факультета Московского университета Пастернак пишет: “‘я’ и есть ведь только то, по отношению к чему нечто может стать предметом. <...> ...самое существование содержания есть мое сознание о нем” [14].

В образе, создаваемом Женей Люверс, слова и непосредственно являющиеся ее сознанию предметы действительности (“зрительные представления”) могут вступать в равноправные отношения [15]. Представляется, что лучше понять, как это происходит, как слово не “уподобляется”, а приравнивается предмету действительности, а потом и *вещи* (постигаемой умозрительной сущности), поможет нам отмеченная Б. Гаспаровым параллель образности Пастернака и античной метафоры [16].

3. Образ Пастернака и античная метафора.

Процесс возникновения понятия из античной метафоры был описан О.Фрейденберг. Появление античной метафоры, отличной от более поздних литературных метафор, по мысли О.М.Фрейденберг, стало возможным благодаря существованию в мифологический период предметов-двойников. Один из них – предмет, нерасчленимый на свойства. Другой – точная его копия, воплощающая свойство предмета. Так, *пастбище* соответствует *закону*, *звезды* – *сиянию*. Важно, что это и впрямь тождество, а ни в коем случае не сходство. Как это присуще мифологическому сознанию, каждый из предметов воспринимается в симбиозе с именем.

Рис. 4.



В период возникновения абстрактных понятий тождественные предметы образуют метафору; превращение обусловлено тем, что обладающий качеством член тождества начинает восприниматься как отвлеченный – теперь это уже понятие, а не предмет [17]. О.Фрейденберг пишет: “Метафора возникала сама собой, объективно, как форма образа в функции понятия. Чтобы появиться, ей нужно было одно условие: два тождественных конкретных смысла должны были оказаться разорванными, и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой – его собственным переложением в понятия”. В метафоре же литературной, объединяющей вещи по сходству, выдвигается общий признак, но нет при этом исходного тождества сопоставляемых вещей и, соответственно, нет преобразования вещи в понятие [18].

Итак, в родовой период предмет и еще не вполне отделившееся от него понятие, оставаясь соотносенными, образуют знак. В качестве означающего воспринимается конкретный предмет, в качестве означаемого – тот же предмет, являющийся в то же время и понятием. Это возможно на данном этапе развития человечества, потому что живо исходное тождество предметов и в то же время один из них уже воспринимается и как понятие.

Женя Люверс строит образ из более сложных, но похожих блоков. Устоявшийся конвенциональный знак связывается с конкретным зрительным представлением (не оформленным в знак, а являющимся сознанию непосредственно предметом действительности). Их соединение создает образ – слово с внутренней формой. Пучок общих признаков, вычлененных субъектом из зрительного представления и обозначенной словарным значением слова темы, образует новый концепт (см. рис. 3). Важно также, что образ, который создается Женей Люверс, строится из отчасти тождественных блоков (китайцы = шахтерам-китайцам). Отличие от античной метафоры в том, что создаваемый Женей образ основывается не на объективно данных предметах, но на открывающихся ее сознанию [19]. При этом, однако, они сами выстраиваются перед ней “по смежности”, что придает им видимость (или свойство) объективности.

Мы можем сделать вывод о том, что при создании символа Женя обнаруживает не знаковую по своей природе, а реальную связку между словом и постигаемой сущностью. Этой связкой становится предмет действительности, непосредственно являющийся ей через зрительное представление. При этом сло-

во получает новый денотат не через соотнесение с другим словом, а через соотнесение непосредственно с жизненной реальностью (вроде того, как это было при возникновении первых понятий из античной метафоры). Образ создается в результате соотнесенности предмета действительности и словарного, утратившего живой смысл слова. Предмет действительности и слово непосредственно вступают в метонимическую связь, обнаруживают свое тождество, образуют новый знак. Старое, затасканное, потерявшее смысл слово, обретая в этом соединении новую внутреннюю форму, обретает и новый денотат. Напомним еще раз, что этим вновь образующимся денотатом является не предмет действительности, с которым соотнесено слово, а совершенно другой, новый, возникающий из их соединения концепт. Именно возникновение нового концепта превращает образ Пастернака в символ.

4. Не “подражание подобию”, а пересоздание слепка.

По утверждению обнаружившей своеобразие античной метафоры О.М.Фрейденберг исток этого своеобразия – в установке античной мысли на “мимесис”. О.М.Фрейденберг пишет: “В античном понимании все “кажущееся” есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности. Но это еще не все. То, что “кажется”, служит точной копией “подлинного” и его слепком...” [20]. Художественные образы описывались античными учеными как “подражание подобию” – они представляют уже вторую ступень “подражания”, т.к. способны воспроизвести лишь копию внешнего, кажущегося, мира (и без того представляющего собой лишь слепок). По мнению, высказанному Платоном в “Государстве”, поэзия очаровательна, но бесполезна, в частности, потому, что, как комментирует А.Ф. Лосев, “не научает, как творить самые вещи, подменяя творчество изображением их” [21].

Как мы показали выше, Женя Люверс строит картину мира, близкую той, какой создавалась она в период возникновения понятий. Воссоздающийся с помощью ее творческой интенции образ – не “подражание подобию”, а подражание самой сущности, самой вещи умозрительной – “подражание действительности” в античной терминологии. Однако, в отличие от античной

метафоры, Женин образ не просто создается как слепок, он есть пересоздание уже имеющихся слепков, утративших связь с сущностями. Образ *слепок, маски* часто возникает в лирике Пастернака. Он подробно прокомментирован В.С. Баевским. В свете нашей проблемы особенно важным представляется тот факт, что ученый включил образ *слепок* в сюжет о “космогоническом мифе” Пастернака [22].

Рефлексия Жени Люверс об изменении знаков подтверждает, что в понимании Пастернака воспринимаемый творческим сознанием мир перестраивается – “вещи рвут с себя личину” утратившей связь с сущностью конкретной реальности. Творческая интенция поэта провоцирует не “подражание подобию”, а творение нового микрокосма.

Как бы отвечая на упрек Платона, Пастернак придает форму онтологическим, отвлеченным, неявленным смыслам, воспринимая их через преображаемые с помощью слов “предметы” действительности. В результате производимого Женей Люверс преобразования знаков *слово* становится подобием не “подражания”, не утратившей смысл реальности, но непосредственно отображаемой сущности. Слово изменяет действительность – преображаясь в подобную сущности *вещь*, оно вступает в прямую связь с *сущностью*.

Создание поэта – не просто отражающая реальность иллюзия, это воссозданный с помощью слов сущностный, невнятный прежде мир. Как пишет Г.Г. Шпет, “Только дух в подлинном смысле реализуется – пусть даже материализуется, воплощается и воодушевляется, т.е. осуществляется в той же природе и душевности, но всегда возникает к реальному бытию в формах культуры. <...> Культура, искусство – реальное осуществление, творчество. Дух создается. Без стиля и формы – он чистое и отвлеченное небытие. Реализм есть реализация, а не бытие” [23].

Выводы к 3-ей главе.

Итак, в теснейшей связи с этической проблематикой в повести “Детство Люверс” находятся проблемы эстетико-философские. При этом эстетико-философская проблематика приобретает новый поворот в сравнении с теми проблемами, которые решались в художественной прозе Пастернака предшествовавшего периода.

На смену размышлениям об отношениях *творца* и преобразуемой им действительности (часто спровоцированным отталкиванием автора от романтизма, символизма, ницшеанства), о роли и правах *творца*, приходят мысли о метафизических основах бытия и творчества. Художественная ткань повести пронизана размышлениями о единстве духовного и материального, о метафизических законах взаимосвязи явлений и сущности, об отношениях постигающего мир субъекта с миром явлений. В соответствии с этой проблематикой в Жениной интуиции постижения мира немалую роль играет проблема имени.

В повести содержатся попытки проникнуть в суть творческого процесса, постигнуть механизм возникновения художественного образа. Сюжет произведения, повествующий о процессах постижения мира девочкой-подростком, одновременно рассказывает о процессах творческого пересоздания мира художником.

С точки зрения понимания образности Пастернака особенно важно, что процесс этот описан Пастернаком, как пересоздание действительности, а не подражание ей. В воспринятом Пастернаком в юности философском учении знак и вещь взаимозаменяемы, а следовательно могут быть приравнены друг другу. Слово в контексте получает способность соотноситься с предметами действительности, что влечет за собой выдвигание одного из коннотативных признаков слова и, таким образом, актуализирует его внутреннюю форму. Пастернак показывает процесс пересоздания слова: в сознании творчески воспринимающей мир девочки слово, применяясь к действительности – вступая в соотношение со зрительным представлением – обретает новый смысл.

Важно для понимания эстетики Пастернака и то, что процесс создания образа Женей Люверс строится по принципам, отчасти близким к существовавшим в мифологическую пору человечества. Слово вступает в контакт не с другим словом, но с реалией действительности, открывая в этом соединении новый смысл. Таким образом слово не только само пересоздается, но и как бы пересоздает мир – вновь реализуя в контакте с предметами действительности утраченную сущность, воссоздавая ее в новых формах.

Подчеркнем еще раз, что отразившиеся в мотивах и образах повести “Детство Люверс” эстетико-философские размыш-

ления Пастернака вполне соответствуют выраженным в его публицистических работах идеям. Отнюдь не противоречат они и творческой практике Пастернака. Неоднократно цитированные в этой главе исследования В.С. Баевского, Б.М. Гаспарова, Ю.М. Лотмана и др. убедительно показывают, что в поэзии и прозе Пастернака процесс творчества осознается и осуществляется как пересоздание предметов действительности, пересоздание мира. Как пишет Д. Сегал, “реализм для Пастернака – это не слепое копирование картинок жизни, а создание такой системы поэтической речи, которая функционировала бы подобно жизни” [1].

Заключение: “Неомифологизм” Пастернака.

Исследование художественной прозы Пастернака 10-20-х годов в литературном и мифологическом контексте позволило достаточно полно представить ее проблематику. Теперь очевидно, что поставленные в ранней прозе Пастернака проблемы выстраиваются в систему, отражающую становление эстетико-философских взглядов писателя.

В рассмотренных произведениях Пастернак проявил себя не только как талантливый писатель, но и как незаурядный философ. За образами и сюжетными мотивами его художественной прозы скрываются эстетико-философские поиски.

И прозаические наброски начала 1910-х годов, и повести, написанные во второй половине 1910-х, и произведения 20-х годов посвящены главным образом проблемам творчества. В художественной прозе автор разрабатывает те же проблемы, которые составляют содержание его теоретических выступлений рассматриваемого периода (“Символизм и бессмертие”, “Черный бокал”, теоретические страницы “Охранной грамоты” и др.). В художественной прозе эти проблемы, естественно, приобретают более выраженные, опирающиеся на предметы действительной жизни очертания. Это проблемы, входящие в круг тем “творец и действительность”, “деятельность творца и жизнь обычных людей”, “процесс творчества”. Заметим сразу, что все эти темы (особенно первые две) не только определяют эстетику символизма, но составляют также основу “символистского мифа” [1].

В процессе анализа стала очевидной тесная связь рассматриваемых произведений между собой. Можно уверенно говорить о повторяемости образов, тем и, в конечном итоге, даже

о единстве проблематики произведений, создававшихся в 1910-е годы – вплоть до “Детства Люверс”. В повести “Детство Люверс” тема творчества получает иной ракурс, а в “Воздушных путях” отчасти видоизменяется – приобретая выраженный социальный оттенок. Таким образом на протяжении рассматриваемого периода в прозе Пастернака при близости тематики отчетливо прослеживается развитие. Рассмотрим по этапам.

В прозе первой половины и середины 1910-х годов начинающий писатель отталкивается от неоромантизма и символизма, создавая на основании творческого взаимодействия с ними собственную эстетическую систему [2]. В центре внимания Пастернака в этот период находится проблема взаимоотношений художника с жизнью. Обобщая, можно сказать, что центральное место в этой прозе занимает идея теурга – основополагающая для “символистского мифа”.

Однако, включая в свой круг интересов представления Ницше и символизма о творчестве, Пастернак воспринимает их не пассивно, а вступает с ними в страстный диалог и даже спор. Две проблемы – во-первых, романтическая в своей основе, доведенная ницшеанством до крайнего предела, и в качестве безусловной воспринятая символизмом идея отличия *творца* от *толпы* и, во-вторых, составляющая основу всякой эстетики проблема отношения *творца* к действительности в процессе творения – более всего занимают Пастернака в этот период.

Что касается первой из названных проблем, то здесь писатель обращается чрез голову символизма к немецкому романтизму и к тому, в чем творчестве проблема *творца* была доведена до логического предела – к Ницше [3]. Стремясь “дойти до самой сути”, Пастернак поворачивает проблему под разными углами, применяя к ней разнообразные жизненные ситуации, сталкивая образы из “жизни” с образами из произведений Ницше, Гофмана, Гейне, Гете. Проведенный от повести к повести анализ позволяет нам проследить развитие представлений Пастернака о творчестве. Если в “Истории одной контроктавы” нарушение художником в процессе творчества нравственных норм искупается его последующим подвигом и оправдывается высшими силами, то образы и мотивы “Воздушных путей” подводят к мысли о неправомерности нарушения норм человеческой морали даже для самых высоких целей.

Решая вторую из вышеозначенных проблем (*творец* и пересоздаваемая им действительность), Пастернак уже в самых ранних своих прозаических набросках вступает в резкое противоречие с символизмом. Положение о равноправном участии художника и действительности в процессе творчества выдвигается им с опорой на философию Платона и Гуссерля уже в прозе 1910-го года. В дальнейшем – в “Апеллесовой черте” и “Письмах из Тулы” – идея развивается и подкрепляется отсылками к Гете, Гейне, Толстому. Одновременно выдвигается и все-сторонне рассматривается тезис о нерасторжимой связи материального и духовного.

Таким образом проза 1910-х годов представляет собой тематическое единство: в основе каждого из произведений анализ ницшеанских и символистских идей, который влечет за собой частичное усвоение или отталкивание. Ставящиеся в произведениях проблемы проверяются при помощи образов и мотивов, как взятых непосредственно из “действительности”, так и заимствованных из литературы и мифологии.

При этом образы Пастернака не только сохраняют значения предшествующей культуры, но переходят в его творчестве от произведения к произведению, обогащая эти значения новыми оттенками. Таковы образы *воздушных путей, линий, границ, ребенка* и др. Это еще раз подтверждает системность рассматриваемой прозы. Подобно тому, как это отмечалось в лирическом цикле [4], проблематика повестей Пастернака более отчетливо раскрывается во взаимодействии произведений, нежели в каждом из них по отдельности. В совокупности произведений выкристаллизовывается искомое автором представление об отношениях творца и действительности.

В повести “*Детство Люверс*” проблематика расширяется. Это проявляется не только во введении социальных тем, но также в ином преломлении темы творчества. В “*Детстве Люверс*” на первый план выходят размышления непосредственно о самом творческом процессе, о путях построения художественного образа.

Будучи “повестью воспитания”, “*Детство Люверс*” продолжает традицию “прозы о детстве”, у истоков которой в русской литературе стоят Аксаков и Толстой [5]. При этом Пастернак приравнивает процесс постижения жизни взрослеющей девочкой к творческой деятельности художника. Соответственно фи-

лософский аспект повести концентрирует проблемы метафизические: соотношение духа и материи, взаимосвязь явления и сущности.

В русле философской проблематики рассматривается и важнейшая в повести тема имени. В "Детстве Люверс" Пастернак выводит свою теорию символа (отличную от символистской), опираясь на тезис о духовно-материальной природе знака.

Через ряд примеров с вызывающими недоумение девочки меняющими смысл знаками писатель демонстрирует процесс возникновения символа, оспаривая в этом рассуждении теорию символа символистов.

У символистов символ дематериален. Это некий абстрактный смысл, проявляющийся через материальное обозначающее (слово, называющее предмет, или самый предмет) [6].

Пастернак же показывает, что символ создается на основе раскрепощенного (т.е. способного распространяться на другое материальное обозначающее) признака предмета [7]. Оставаясь частью предмета, неразрывно с ним слитый, признак, будучи раскрепощен – т.е. соотнесен с новым предметом (соотнесение происходит через называющее предмет слово), – творит новый смысл. Этот новый смысл возникает из соотнесенности, из взаимовлияния предметов (в том числе слов). Таким образом Пастернак показывает, что символ не теряет связи с материей, он есть результат пересоздания материи через перераспределение признаков предметов [8].

Если в начале и середине 1910-х годов тема творчества является, по сути, единственной в прозе Пастернака, соседствуя только с тесно с ней связанной и от нее зависящей темой любви, то, начиная с создававшейся в период социальных потрясений повести "Детство Люверс", в прозу Пастернака входит социальная проблематика. В дальнейшем на протяжении 20-х годов роль отражающих социальную проблематику тем возрастает. В "Воздушных путях" (а также в "Повести" и в неразрывно с ней связанном романе в стихах "Спекторский") социальная проблематика играет важную роль. Однако тема творчества не уходит из прозы Пастернака и в конце 20-х годов, прекрасно уживаясь с темой социальной жизни.

Именно с расширением темы творчества связано в "Спекторском" кардинальное изменение замысла – введение образа Марии Ильиной и изменение статуса Автора. Эти образы вопло-

щают творческое начало. Рассмотрение “Спекторского” (и “Повести”) в контексте прозы 1910-20-х годов дает возможность проследить развитие темы теурга в творчестве Пастернака. Как ни странно, в социально направленном “Спекторском” эта тема показана чрезвычайно сильно. Перечислим некоторые представления, к которым подводит “Спекторский”. Авторитет поэта выше официально навязываемого авторитета “вождя”, деятельность музыканта важнее (и, главное, продуктивнее) общественной деятельности. Поэт участвует в истории совместно с народом, как все, подчиняясь “закону предопределения”. Вместе с тем роль поэта выше: он участвует в истории не только как рядовой представитель народа, но как кровно связанный с действительностью свидетель событий, как летописец и учитель мудрости [9].

В создававшемся во второй половине 20-х годов “Спекторском” нет заявлений о возможности прямого пересоздания действительности деятельностью *творца*. Однако заявленная еще в прозе 1910-годов идея совместного с пересоздающейся действительностью творчества в смягченной форме развивается и здесь. Более того, присутствие этой темы очень важно – именно темы поэта и летописца определяют авторский замысел в “Спекторском”, притча о разменявшем свой творческий дар музыканте занимает центральное место в “Повести”.

Таким образом центральной в рассмотренных произведениях 1910-20 годов является тема пересоздающей действительности *творца*.

Как видим, являющаяся предметом размышлений в прозе Пастернака 1910-20-х годов эстетическая система базируется на эстетике символизма и романтизма. Однако основа эта существенно перерабатывается молодым автором: некоторые важнейшие положения символизма претерпевают коренные изменения. Выделим еще раз основные линии соприкосновения заявленной в художественной прозе Пастернака 1910-20-х годов творческой эстетики с эстетикой символизма.

1. Начинающий писатель остро реагирует на воспринятую символизмом через романтизм и Ницше идею особого статуса поэта. Поэт – теург, преобразующий действительность и, возможно, имеющий особые права по сравнению с обычными людьми. Обращаясь к этой теме, Пастернак адресует к немецкому романтизму и Ницше. Вопрос о правах творца пересматривает-

ся Пастернаком в 1920-е годы. В этот период ницшеанская идея о допустимости в процессе творчества нарушения моральных норм окончательно опровергается, однако остается вера в особое предназначение поэта, в особые его возможности.

2. Символистская идея о пересоздании мира в процессе творчества также воспринимается Пастернаком в самых первых юношеских опытах и остается основополагающей для него на всем протяжении рассмотренного периода. Однако принимая идею теургического преобразования действительности, Пастернак с самого начала совершенно не воспринимает базовый для символизма соловьевский миф о слиянии небесного и земного через освобождение из Хаоса плененной Души Мира. Согласно отраженным в прозе Пастернака 1910-20 годов представлениям, материальное и духовное изначально и неразрывно слиты.

3. Материально-духовная действительность нуждается в постоянном творческом пересоздании. По всей вероятности, здесь находит отражение важная и для символизма (воспринятая символизмом через Ницше) идея “вечного возвращения”. Таким образом, как и в символизме, “прошлое и будущее состояния явления – глубинные двойники его нынешнего обличья” [10].

В представлении Пастернака процесс творчества (воздействии художника на действительность с целью ее пересоздания) происходит при самом деятельном и неслучайном участии самой нуждающейся в пересоздании действительности. Роль теурга при этом содержит элемент жертвы. Творец отдает свое прошлое (жертвует собой) во имя зарождения новой действительности-ребенка. Это восходящее к Платону и Ницше представление в творчестве Пастернака заменяет основной миф символизма. Можно сказать, что Пастернак поправляет символистский Текст (или, в другой терминологии, символистский макро-миф).

4. Тезису о слитности духовного и материального в творческой эстетике Пастернака соответствует иначе, чем в символизме, понимаемый образ-символ. В понимании символистов символ есть намек при помощи материального знака на нематериальный и невыразимый вполне абсолют [11]. В понимании Пастернака символ возникает не из сопоставления земного с неземным, а из соотношенности материально-духовных предметов действительности (в том числе и слов) между собой. В

результате происходящего при этом перераспределения признаков предметы обретают новые смыслы, что и составляет основу обновления действительности.

5. Идея постоянно пересоздающейся действительности (по сути, идея “вечного возвращения”) неизбежно ведет к мифологическому восприятию мира. И здесь Пастернак продолжает опыт символизма. Его проза 1910-20-х годов ориентирована на “неомифологизм”.

Поскольку последний тезис более отчетливо отражен в “плане выражения” пастернаковской прозы, чем в “плане содержания”, развернем его подробнее.

Будучи предметом творческого осмысления в рассмотренных произведениях, идея пересоздания в процессе творчества духовно-материального мира в то же время составляет фундамент (эстетико-философскую основу) творческой манеры писателя. Эта далекая от материализма опора осуществляется в результате ориентации творчества Пастернака на миф.

Проза Пастернака 1910-20-х годов, опираясь на мифологию и на мифологизированные в процессе авторского восприятия тексты предшествующей культуры, претендует на создание новой мифологической ситуации [12]. Таким образом, Пастернак продолжает воспринятую от символистов установку на “неомифологизм”. Склонность Пастернака мифологизировать автобиографию – характернейшее свойство символистов – неоднократно отмечалась [13], как отмечалась и установка на космогонию в лирике [14]. Черты “неомифологизма” проявлены в ранней прозе Пастернака достаточно четко

Во-первых, подобно предшественникам-символистам, Пастернак строит свой “миф о мире”. В основе “пастернаковского мифа”, как мы видели, также лежит идея теургической деятельности художника. По сути, этот миф чрезвычайно близок “символистскому мифу” – он также рассказывает о деятельности теурга. Природа этой деятельности иная, чем в “символистском мифе” в соответствии с иными философскими воззрениями Пастернака. Основной миф Пастернака повествует не о Душе Мира, а о нуждающихся в пересоздании материально-духовных предметах действительности. Жертвуя собственным прошлым, художник-теург способствует их новому воплощению.

Во-вторых, воплощая этот собственный миф в подтексте своих произведений, Пастернак широко опирается на образы мифологии и предшествующей литературы. Как для символистов “всякий чужой текст в принципе мог стать эманацией текста “аргонавтического” [15], так и для Пастернака чужой текст, наравне с “текстами жизни”, легко становится выразителем его собственных размышлений о мире.

В-третьих, проза Пастернака содержит переходящие от произведения к произведению, наращивающие значения символы. Обретая в соответствии с сюжетом произведения предикаты, они выстраиваются в мотивы, воспроизводящие в разных житейских модификациях ситуации основного мифа (о воплощении действительности и жертве теурга).

В-четвертых, ранняя проза Пастернака полнее воспринимается в системе, что соответствует отмеченному З.Г. Минц стремлению “неомифологических” произведений объединяться в циклы, книги стихов – т.е. составлять объединенные общностью рассматриваемой проблемы группы [16]. Так происходит потому, что в основе произведений – модификации единого мифа.

В-пятых, самое строение образа Пастернака, как показал анализ повести “Детство Люверс”, ориентировано на воссоздание еще не вполне преодолевшего мифологическую стадию “первообраза”. Такой образ претендует на то, чтобы отражать момент пересоздания предмета.

В заключение отметим, что обнаружившаяся связь Пастернака с “аргонавтизмом” не должна вызывать удивления – ведь в 1910-11 годах, когда создавались первые прозаические наброски, еще не определив окончательно своего призвания, Пастернак имел достаточно тесные биографические контакты с бывшими “аргонавтами”. Как известно, он не только был близок к издательству “Мусагет”, но и посещал тот самый кружок скульптора К.Ф. Крахта, в котором собирались бывшие “аргонавты” [17]. Именно там Пастернак 10 февраля 1913 года читал свой доклад “Символизм и бессмертие” [18]. Особую важность этого доклада для становления мировоззрения Пастернака отметил Л.Флейшман [19]. Идея творческого бессмертия, легшая в основу доклада, самым непосредственным образом следует из восходящей к мифологии идеи “вечного возвращения”, или, по Пастернаку, “пересоздания действительности”. Как пишет Я. Голосовкер, “Идея вечного возврата, мирового космического года пифагорейцев,

Эмпедокла, стоиков и Ф. Ницше есть замещение идеи бессмертия. (Учение Ф. Ницше о “вечном возврате”, о кольце колец вечности (Ring der Ringe) есть не что иное, как замещение идеи “бессмертия души”, им самим погребенной)” [20].

В 1956 году в автобиографическом очерке “Люди и положения” Пастернак счел нужным не только упомянуть об этом юношеском докладе, но и изложить его основные тезисы. Это свидетельствует о том, что высказанные в докладе положения сохранили для автора важность. Особо значимо, что Пастернак изменил дату чтения доклада, приурочив его к смерти Толстого. Это, конечно, не ошибка памяти, а своего рода художественный прием: высказанная в докладе мысль о бессмертии художника, вложившего свое существование в действительность, подтверждается примером Толстого, который вечен, как “гора, вроде Эльбруса” (321) и который в то же время “маленький сморщенный старичок”, “обнявший взором и увековечивший” действительность (322).

Воспринимая символизм и краеугольные для символизма положения романтиков и Ницше, Пастернак одновременно отталкивался от предшественников, выстраивая собственные представления об искусстве – “вне школ и систем”.

Примечания:

Введение

1. Тарановский К.Ф. О поэтике Бориса Пастернака // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 209.

2. Баевский В.С. Б. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 4.

3. Назовем здесь хотя бы некоторые: Aucouturier M. The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak // Studies in Sport Fiction. Vol. 3, # 2 (Winter, 1966). P. 223-230; Gifford H. Pasternak: A Critical Study. Cambridge, 1977; Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324-338; Юнгрен А. Juvenilia Б.Пастернака: шесть фрагментов о Реликвимини. Stockholm/Sweden, 1984; Каган Ю.М. Об "Апеллесовой черте" Бориса Пастернака: попытка постижения // Лит. обозрение. 1996. №4. С. 43-50; Кретинин А.А. "Художник" и "жизнь" в прозе Б.Пастернака // Филологические записки. Воронеж. 1997. Вып.8. С. 72-82; Кретинин А.А. Роман "Доктор Живаго" в контексте прозы Пастернака: Автореф. диссертации на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. Воронеж, 1995; Куликова С.А. Тип героя в прозе Б.Л.Пастернака: Автореф. диссертации на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. Саратов, 1998; Алексеева М.А. Творчество Пастернака 1910- 20 годов: Формирование органической поэтики: Автореф. диссертации на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. Екатеринбург, 1997; Зотова Е.И. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Б. Пастернака: Автореф. диссертации на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. М., 1998. И др.

4. Флейшман Л. Накануне поэзии: Марбург в жизни и в "Охранной грамоте" Пастернака // Pasternak-Studien. München, 1993. P. 59.

5. Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. Из комментария к "Близнецу в тучах" Б. Пастернака // Известия РАН. Серия лит. и яз. Т. 57. 1998. №4. С. 22-32; Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака ("Близнец в тучах" и "Начальная пора") // Там же. С. 12-21.

6. Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Б.Пастернака // Памятники культуры: Новые открытия. 1976. М. 1977. С. 106.

7. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 325.

8. Ильев С.П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. Киев, 1991. С. 3; Как пишет Н.В. Берковская, "символистский роман создает принципиально иной тип героя... <...> Это "онтологический человек, диалогически соотносенный с Богом, со всей вселенной" (Берковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 8).

9. "Мотивом <...> принято называть повествовательный инвариант, элемент фабулы, содержащий действие в сочетании с тем, кто его производит и (иногда) с тем, на кого оно направлено. (Баевский

В.С. Кристина Фленер. Музыка и поэзия: Музыкальная сторона лирики Пастернака // Известия РАН. Серия лит. и яз. Т.58. 1999. №6. С. 62).

10. Куликова С.А. Тип героя в прозе Б.Л.Пастернака: Диссертация на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. Саратов, 1998. С. 65.

11. Так, В. Вейдле пишет: "Апеллесова черта" и "Письма из Тулы" – неудачные, хаотические опыты..." (Вейдле В. Стихи и проза Б. Пастернака // Современные записки. Т.XXXVI. Париж, 1928. С. 463). Оспаривая оценку В. Вейдле, Г. Гиффорд, однако, рассматривает ранние повести Пастернака всего лишь в качестве своеобразной подготовительной работы к книгам стихов (Gifford H. Pasternak: A Critical Study. Cambridge, 1977. P. 87).

12. Александрова В.А. Ранняя проза Пастернака // Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Пастернака. München, 1962. P. 192.

13. Подробно об "Апеллесовой черте" см. во второй главе этой книги.

14. На возможность в произведении "неявной фабулы" указал Ю.Н. Чумаков (Чумаков Ю.Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах // Болдинские чтения. Горький, 1977. С.106-118).

15. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С.134-141; Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975; Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. Тарту, 1979. С. 3-33; Лавров А.В. Мифотворчество "аргонавтов" // Миф и фольклор в литературе. Л., 1978. С. 137-170; Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990; Ильев С.П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. Киев, 1991. И др.

16. Тарановский К.Ф. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама. To Honor of Roman Jakobson. III. The Hague-Paris, 1967. P. 1973-1995; Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Мандельштама // Slavic Poetics: Essays in Honor of K. Taranovsky. The Hague-Paris, 1973; Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Б. Пастернака (К различению структурных и генетических связей) // Boris Pasternak: Ed. by N.A. Nilsson. Stockholm-Sweden, 1976. P. 67-84; Livingstone. Pasternak's Last Poetry // Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. by V. Erlich. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978. P. 166-175; Топоров В.Н. Ахматова и Блок. Berkeley, 1981; Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. XIV. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 567). Тарту, 1981. С.65-75; Смирнов И.П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) Wien, 1985; Баевский В.С. Темы и вариации (Об историко-культурном контексте поэзии Б. Пастернака) // Вопросы литературы, 1987, № 10. С.30-59; Гаспаров М.Л. Слово между

мелодией и ритмом (Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого) // Русская речь. 1989, №4. С. 3-10; Силард Л., Барта П. Дантов код русского символизма // *Studia Slavica*. Budapest, 1989. XXXV (1-2) С.61-95; Мусатов В.В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 49. 1990, № 5. С. 403-413; Венцлова Т. О некоторых подтекстах "Пиров" Пастернака // *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, 1992; Кузина Н.В. Пушкин в поэзии Б.Пастернака: от "Близнеца в тучах" к "Темам и варьяциям" // "Пока в России Пушкин длится, метелям не задуть свечу". Смоленск, 1998. С. 100-121. И др.

17. Гаспаров М.Л. Отзыв о диссертации "Мифопоэтика А. Блока" // Филологические записки. Вып. 8. Воронеж, 1997. С. 6-12; Приходько И.С. Ответ оппоненту // Там же. С. 12-18.

18. Термин введен З.Г. Минц (Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С.134-141).

19. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С.134-141; Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. III. (Уч. зап. ТГУ. Вып.459). Тарту, 1979. С.76-120; Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Т.VI. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 308). Тарту, 1973. С.282-303.

20. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Т.VI. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 294.

21. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика. С. 135.

22. Ильев С.П. Русский символистский роман. С. 5-9, 157-158; Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект. С. 14-16.

23. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Ал. Блока: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степ. доктора филологич. наук. М., 1998; Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект. Владимир, 1999. И др.

24. Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1980, №2. С.116-127.

25. Иванов Вяч.Вс. О теме женщины у Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 43-54; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995; Фагуно J. "Археопозитика "Писем из Тулы" Пастернака" // *Mythos in der Slawischen Moderne*. Wien, 1987 (*Wiener Slawistischer Almanach*); Фагуно J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопозитика "Детства Люверс" Бориса Пастернака. Stocholm, 1993; Majmeskulow A. "Пере-

делкино" Бориса Пастернака. (Разбор цикла) *Budgoszcz*, 1994; Тюленева Е.М. Творчество Б.Пастернака 1910-20-х годов: Мифо-мышление и поэтика текста: Автореф. диссертации на соискание уч. степ. кандидата филологич. наук. Иваново, 1997. И др.

26. Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984.

Глава 1. Начало полета:

Построение мифа о творчестве в юношеских прозаических набросках.

1. Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. С. 1.
2. Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Б.Пастернака // Памятники культуры: Новые открытия. 1976. М. 1977. С. 106-111.
3. Там же. С. 106.
4. Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984.
5. Там же. С. 82-83.

Параграф 1. Спор с Ницше в эссе "Заказ драмы".

1. Пастернак Б. Л. Собр.соч. в пяти томах. Т.4. М., 1991. С. 891.
2. Флейшман Л. Неопубликованные философские конспекты и заметки Б.Пастернака // *Stanford Slavic Studies*, # 11. Stanford, 1996. V.1. P.25. В оправдание нашей темы отметим, что в этом же труде авторитетный исследователь подчеркивает: философские занятия Пастернака ни в коем случае не должны механически и напрямую связываться "с другим вопросом – вопросом о характеристике пастернаковского поэтического (выделено Л.Флейшманом – Л.Г.) мироощущения. Философские чтения были лишь одним и, может быть, не самым главным компонентом этого общего целого" (с. 13).
3. Проза Пастернака здесь и далее (на протяжении всей книги) приводится по изданию: Пастернак Б.Л. Собр.соч. в пяти томах. Т.4. М., 1991. Цифра в круглых скобках означает страницу.
4. В сохранившемся в архиве семьи поэта недописанном письме исследователю Л.Н. Толстого Н.С. Родионову Пастернак сам указывает на "ницшеанство" Скрябина, влиявшее на него в возрасте 12-13 лет (Пастернак Е.В. Значение нравственной проповеди Л. Толстого в формировании Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 154).
5. Пастернак Б. Собр.соч. в пяти томах. Т.5 М., 1992. С. 46.
6. Е. Greber указывает на отсылки к Ницше через музыкальные образы в прозе Пастернака. В "Спекторском" они являются как оппозиция аполлонического и дионисийского начала, определяющая образы Спекторского и Шютца. (Greber Е. Прозаический отрывок Б.Пастернака "Три главы из повести" как оранжировка философско-музыкального подтекста // *Studia filologiczne. Zeszyt 31 (12): Filologia Poryjska. Поэтика Пастернака. Budgoszcz. 1990*); См. также: Смирнов И.П. По-

рождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). С-Пб, 1995. С. 28-30.

7. Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Б.Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. (1976). М., 1977. С.106-111.

8. Там же. С. 109.

9. Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 360.

10. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Времен, 1977. С.13. Как пишет Н.А. Кожевникова, философская терминология часто отражалась в художественном творчестве символистов (Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 42).

11. Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. С. 166.

12. Пастернак, конечно, читал Ницше по-немецки. Мы будем цитировать "Рождение трагедии" в русском переводе по изданию: Ницше Ф. Собр.соч. в двух томах. Т.1. М., 1989. Цифра в круглых скобках означает страницу.

13. Платон. Пир // Собр.соч. в 4-х томах. Т.2. М., 1993. С. 119.

14. Там же. С. 120.

15. Рискнем высказать предположение, что имя Анджелики несет отблеск одноименного образа из "Итальянского путешествия" Гете. "Итальянское путешествие" отразилось в более поздней "Апеллесовой черте" (см. об этом во 2 главе). Среди персонажей Гете есть художница Анджелика Кауфман [Angelica Kaufmann (1741-1807)], которая в тексте "Итальянского путешествия" всегда появляется просто как *Анджелика*. Художница изображена в произведении Гете как добрый ангел поэта. Функция этого образа в "Итальянском путешествии" многоаспектна, но однородна и указывает на помощь в творчестве. Анджелика в произведении Гете – прекрасная и одухотворенная женщина, муза, творец. Она тонко чувствует искусство, понимает поэта и помогает ему в творчестве. Образ этот должен был обратить на себя внимание Пастернака и общностью фамилии художницы с фамилией его матери – Розалии Исидоровны Кауфман, талантливой пианистки, которая, как считалось в семье, пожертвовала собственной творческой карьерой ради творческой деятельности мужа-художника. Напомним, что *Анджелика* в юношеских набросках Пастернака – мать нуждающихся в претворении предметов.

16. Как пишет О. Раевская-Хьюз, биографические события (и, в частности, "катастрофа 6 августа") рано заставили Пастернака понять, что без опыта принятия смерти "человек остается 'вечно молодым', не в смысле утопического сохранения молодости, а невозможности принять жизнь и неразрывно с нею связанную смерть" (Раевская-Хьюз О. О самоубийстве Маяковского // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989. P. 149).

17. Платон. Пир. С. 118.

18. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М., 1994. С.49. Для цитирования поэмы Ницше "Так говорил Заратустра" мы выбрали перевод Я. Голосовкера, отличающийся наибольшей точностью в передаче оригинала.

19. Там же. С. 49.

20. Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Платон. Диалоги. Ростов-на-Дону, 1998. С. 69.

21. Поливанов К.М. "Хор" Пастернака: Опыт комментария // Литературное обозрение. 1996. №4. С. 52-54.

Параграф 2. Образ линии.

1. О синонимичности слов *линия*, *черта*, *граница* в прозе Пастернака и о связи их с понятием формы писала Ю. Каган (Каган Ю. Об "Апеллесовой черте" Бориса Пастернака: Попытка постижения // Литературное обозрение. 1996. №4. С. 43-44). Важность этого образа и его связь с "Апеллесовой чертой" еще ранее отмечала А. Юнгрен (Юнгрен А. *Juvenilia* Бориса Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. С. 75)

2. "Конечно, – перебивает он, – это близко романтизму. Но понимаешь ли его" (Пастернак Б. Собр.соч.: в 5 т. Т.4. С. 719). О близости русского символизма романтизму см.: Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.

3. Имя Реликвимини – латинский глагол – по-разному переводилось исследователями. Е.В. Пастернак предложила перевод "Вы останетесь, Вы пребудете" (Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Бориса Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С.107), а Ю.М. Каган – "Вы должны" (Каган Ю.М. Об "Апеллесовой черте" Бориса Пастернака: Попытка постижения. С. 45).

4. Как заметил Л. Флейшман, фамилия Койнониевича отсылает к диалогу Платона "Софист" [Л. Флейшман. Неопубликованные философские конспекты и заметки Б. Пастернака. Т.1. Stanford. 1996 (S. Slavic Studies. V.11). С. 132].

5. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 82.

6. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Bremen, 1977. С. 13.

7. Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Собр.соч.: в 5 т. Т.4. С. 165. Особое влияние Г.Г. Шпета на формирование философских взглядов Пастернака отметил Л. Флейшман (Флейшман Л. Неопубликованные философские конспекты и заметки Пастернака. С. 24).

8. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 420.

9. Напомним, что "предметами" в философии принято называть "всякое сущее", т.е. не только вещи, но и понятия, и состояния – всю действительность (Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 360).

10. Здесь можно говорить, по всей вероятности, и об отталкивании от символистского образа Вечной Жены.

11. Мих. Лотман подчеркивает связь темы творчества с эротикой в лирике Пастернака (Лотман М.Ю. Мандельштам и Пастернак. Таллинн, 1997. С. 125-129).

12. "Рождение <...> оставляет всякий раз новое вместо старого..." (Платон. Пир // Платон. Собр.соч.: в 4-х томах. Т.2. М., 1993. С. 118).

13. Ницше Ф. Так говорил Заратустра (в переводе Я. Голосовкера). Стихотворения. М., 1994. С. 23.

14. Ницше Ф. Собр.соч. в 2-х томах. Т. 1. М., 1989. С. 87.

15. Там же. С. 142.

16. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-и томах. Т. 4. М., 1991. С. 891.

17. Пастернак Б. Собр. соч. в 5-и томах. Т. 5. С. 9.

18. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М., 1994. С. 75-78. Образ мух в лирике Пастернака А. Маймескулов также связывает с творчеством: по мнению исследовательницы, одна из функций этого образа – стихогенная (Majmeskulow A. "Переделкино" Бориса Пастернака (разбор цикла). Wydgoszcz, 1994. P. 83).

19. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М., 1994, С. 489-492; Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. Новосибирск, 1992. С. 213.

20. Подобные этому соотношения слов с несхожими значениями, но сходные ритмически Б.А. Успенский отмечает как особый вид метафоры, характерный для творчества О.Мандельштама. (Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б.А. Избр. труды. Т.2. М., 1996. С. 306-340). Как видим, творческое мышление Пастернака также позволяет подобные аналогии. Примыкающий к *ночи-дочери* образ *сестры*, по всей вероятности, имеет связь с биографией поэта и отражает одухотворенный облик Ольги Фрейденберг: первоначально *ночь-дочь* является как *двоюродная сестра* (см. в связи с этим: Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сб-к статей к 70-летию проф. ЮМ Лотмана. Тарту, 1992. С. 366-385; Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. С. 134).

21. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 7.

22. Топоров В.Н. О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 591.

23. Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-и томах. Т. 3. С. 446.

24. Топоров В.Н. С. 592-597.

25. Гейне Г. Собр. соч. в 10-и томах. Т. 4. М., 1957. С.79.

26. Образы из "Путевых картин" нашли отражение не только в позднейшей "Апеллесовой черте" (см.: Каган Ю.М. Об "Апеллесовой черте" Бориса Пастернака: Попытка постижения. С. 43), но и в письмах Пастернака периода "отрывков о Реликвимини". В письме от 14

августа 1910 года к О.Фрейденберг, отвечая на ее отказ приехать в Москву, означающий резкую перемену в их отношениях, Пастернак пишет: "Да, понимаешь ли, Оля, у меня болят зубы. О как больно!!" (Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 53). Зубная боль как аналог страданий из-за неразделенного чувства – такой образ имеется в "Путевых картинах" Г. Гейне: "Мы маскируем даже свое несчастье, и, умирая от раны в груди, жалуемся на зубную боль. Madame, вы, конечно, знаете средство от зубной боли? Но у меня была зубная боль в сердце. Это самая скверная зубная боль, и в этом случае хорошо помогает свинцовая пломба и зубной порошок, изобретенный Бертольдом Шварцем" (Гейне Г. Собр. соч. Т.4. С. 157).

Параграф 3. Тема воздушного пути в прозе 1910 года

1. О развитии пастернаковской темы воздушных путей в творчестве В. Катаева см.: Горелик Л.Л. "Воздушные пути" Б.Пастернака и "Уже написан Вертер" В. Катаева. Смоленск, 1998.

2. Пастернак Б.Л. Собр. соч. в пяти томах. Т.4. М., 1991. С. 684-685. См. также: Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. С. 165.

3. О теме творчества в рассказе Бальмонта "Воздушные пути" см.: Горелик Л.Л. Рассказы К. Бальмонта 1908 года в свете ницшеанской идеи рождения Творца // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сб-к научн. трудов. Вып. 4. Иваново, 1999. С. 87-93.

4. Пастернак Б. Собр.соч. в 5 томах. Т.5: Письма. М., 1992. С. 273-274.

5. Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 299-300. См. комментарий к этому письму: Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // Новое литературное обозрение. №1. (1992). С. 185-186.

6. Горелик Л.Л. Рассказы К. Бальмонта 1908 года в свете ницшеанской идеи рождения Творца. С. 87-93.

7. Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака ("Близнец в тучах" и "Начальная пора") // Известия РАН. Серия лит. и яз. Т. 57. 1998. №4. С. 19-20.

8. Горелик Л.Л. Рассказы К.Бальмонта 1908 года в свете ницшеанской идеи рождения Творца. С. 87-93.

9. Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. С. 83.

10. Подробнее об этом см.: Горелик Л.Л. рассказы К. Бальмонта 1908 года в свете ницшеанской идеи рождения Творца. С. 87-92.

11. Там же. С. 87-92.

12. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М., 1994. С. 11.

13. Там же. С. 12.

14 Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. München. 1988. P. 16. И.П. Смирнов указывает еще один путь проникновения этого образа в творчество Бальмонта: в его стихотворении "Воздушная дорога" образ употреблен в соловьевском смысле (Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). С.-Пб, 1995. С. 141). Здесь также речь идет о связи земного с неземным.

15. Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 188.

16. Там же. С. 189.

17. Там же. С. 190.

18. Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. P. 17.

19. Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака ("Близнец в тучах" и "Начальная пора"). С. 13-16.

20. Там же. С. 19-20.

Выводы к 1 главе:

1. Геллерштейн С.Г. Предисловие к публикации // Вопросы философии. 1998. №7. С. 96. Эта особенность мышления Пастернака соответствует описанному И.П. Смирновым свойству пастернаковских текстов иметь множественные подтексты (Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. С.-Пб., 1995).

2. Эта фабульная ось и герой – юноша, который неистово, любой ценой, жаждет творчества – напоминают также о "Заратустре" Ницше.

3. "В явной связи с учебой у Шпета в 1910-11 г.г. он знакомится с работами Риккерта, Наторпа, Гуссерля и Когена", – пишет Л.Флейшман (Флейшман Л. Неопубликованные философские конспекты и заметки Пастернака. Stanford Slavic Studies. V.11. 1996. P. 132). О влиянии на Пастернака философии Гуссерля см. также: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Russian Literature. 12 (1975). P. 79-126.

4. Идея постоянного творческого пересоздания действительности, по всей вероятности, восходит к идее "вечного возвращения", также нашедшей отражение у Ницше и символистов.

5. Об ироничности имен Моцарта и Александра Македонского писала и А.Юнгрен (Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. С. 67).

Глава 2. Долгое прощание с романтизмом: Развитие темы отношений творца с действительностью в прозе Пастернака

Вступление

1. О тесной связи русского символизма с романтизмом см.: Авраменко А.П. А.Блок и русские поэты XIX века. М., 1990; Egebery E. Романтизм и символизм // Russian Literature. 1995. XXXVIII – П. С. 149-155.

2. Баевский В.С. Три эпохи Бориса Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 41. Заметим, что такое деление получило признание не у всех исследователей. Так, П.А. Енсен, указывая на важность прозы в творческом наследии Пастернака, предлагает его творчество "разделить на два главных, очень не равных друг другу этапа. Первый – охватывает период от начала пути до 1918 года, второй – всю остальную жизнь автора" (Енсен П.А. "Константа случайных мимолетностей...": Заметки о неклассическом языке Пастернака // Классицизм и модернизм: Сборник статей. Tartu. 1994. С. 132).

3. "Апеллесова черта" и "Письма из Тулы" и до нас объединялись исследователями для анализа. См., напр.: Aucouturier M. The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak // Studies in Sport Fiction. Vol.3, # 2 (Winter, 1966). P. 223-230.

Параграф 1. Искусство и действительность в "Апеллесовой черте"

1. Каган Ю.М. Об "Апеллесовой черте" Бориса Пастернака: Попытка постижения // Лит. обозрение. 1996. № 4. С. 45.

2. Aucouturier M. The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak. P. 223.

3. Каган Ю.М. С. 45. Исследовательница в этой же работе впервые указала и на разницу значений имен "Реликвимини" и "Релинквимини".

4. Юнгрен А. Juvenilia Б.Пастернака: шесть фрагментов о Реликвимини. Stockholm/Sweden, 1984. С. 72; Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Бориса Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С. 107. Также см. об этом первую главу.

5. Каган Ю.М. С. 46.

6. Aucouturier M. P. 223.

7. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту. 1974. С. 134-141.

8. Пастернак выводит символизм непосредственно из романтизма: это показывает хотя бы цитата, приведенная нами во вступлении к данной главе.

9. Каган Ю.М. С. 46.

10. Там же. С. 46-48. Заметим, что, сознавая болезненность национальной проблемы и неоднократно обсуждая ее с людьми более или менее близкими, Пастернак вплоть до "Доктора Живаго" не высказывался о ней в творчестве. А когда выступил, наконец, в "Докторе Живаго" то устами своего персонажа предложил упразднить ее. Заметим также, что трудно заподозрить Пастернака даже в предполо-

жении о том, что один какой-то народ является “аристократом крови и духа”, а другой, следовательно, нет.

11. Именно смысл “единство духа и материи” пояснен и подчеркнут в записке Реликвимини скобками: “Помните, только о принадлежности вашей к аристократии крови и духа (эти понятия неразрывны) – вот о чем единственно любопытствует Зевксис” (8).

12. Рассказывая об истории создания стихотворения “Вахханалия” (1957 год), Е.Б. Пастернак пишет: “В свое время он углубленно занимался дионисийством, чувственность оргий которого ‘перекочевывает в культуру’, в трагедию, становится бессмертием” (Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 685).

13. Каган Ю.М. С. 48-49.

14. В.С. Баевский называет Гете в ряду особо значимых для Пастернака иностранных писателей: “Для Пастернака в разное время были особо значимы традиции Шекспира, Гете, Верлена, Пруста, Рильке...” (Баевский В.С. Игорь Северянин и Борис Пастернак // О Игоре Северянине. Череповец, 1987. С. 45). На наличие гетевского подтекста, причем, тоже вторичного, отразившегося через текст Ленау и в свою очередь отсылающего к Лермонтову, в поэзии Пастернака указывает К. Tiernan O'Connor [K. Tiernan O'Connor. Elena, Helen of Troy, and the Etemal Feminine: Epigraphs and Interlently in “Sestra moja Zhizn” // Boris Pasternak and His Times (Modern Russian Literature and Culture. V.25) Berkeley, 1989]. Об отраженном через Блока гетевском подтексте в другом стихотворении Пастернака пишет В.С. Баевский (Баевский В.С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 103-107.). И.П. Смирнов убедительно показал характерность для Пастернака такого рода двойных и более отражений (Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. С-Пб., 1995. С. 5-54). См. также: Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С.45; Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 403-404.

15. Подгаецкая И.Ю. Генезис поэтического произведения (Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Марина Цветаева) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т.49. 1990. № 3. С. 209.

16. Гейне Г. Полн. Собр.соч. в 12 томах. Т. IV. М.-Л., 1935. С. 326-327.

17. Первоначально “Путешествие по Италии” являлось частью автобиографического сочинения Гете с многоговорящим названием “Поэзия и правда”.

18. Гейне Г. Полн. собр.соч.: в 12 томах. Т. IV. М.-Л., 1935 С. 163.

19. Там же. С. 167.

20. Там же. С. 167.

21. Аникст А.А. Творческий путь Гете. М., 1986. С.404.
22. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. М., 1981. С.534.
23. Аникст А.А. С. 414.
24. Аникст А.А. С. 415.
25. "Тассо живет в мечтах, питается воображением, но подлинной жизни не знает и не приспособлен к ней" (Аникст А.А. С. 278).
26. Реальный поэт Г. Гейне не только, как и персонаж Пастернака, путешествует по Италии – автор его "Путевых картин" немало рассуждает о своей влюбленности во время этого путешествия.
27. "Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе жизни этих двух столь удивительных натур со всеми их особенностями, во мне возник образ Тассо" (Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 533).
28. Гете И-В. Собр. соч.: в 13 томах. Т.11. М., 1935. С. 270. Далее драму Гете мы будем цитировать по этому изданию, указывая в круглых скобках страницу. Заметим, что сцена эта чрезвычайно напоминает описанную Пастернаком в "Охранной грамоте" сцену объяснения с И. Высоцкой: "Она поднялась со стула, пятясь назад перед явностью моего волнения, которое как бы наступало на нее. Вдруг у стены она вспомнила, что есть на свете способ прекратить все это разом, и – отозвала мне" (180).
29. М. Окутюрье видит в записке свидетельство того, что Гейне "предвидел превращение цинической выходки в чудо" (Aucouturier M. The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak. P.224; Значительно ближе нам в данном случае мнение А. Юнгрен. Она понимает содержание записки как "утверждение новой обновленной поэзии, обновленного слова" (Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. С. 72).
30. А.Юнгрен связывает образы лавра и лимона в повести Пастернака с "донжуановской" темой и "Каменным гостем" А.С.Пушкина (Юнгрен А. Juvenilia. С. 73-74)
31. Лихачев Д.С. Звездный дождь. // Пастернак Б.Л. Воздушные пути. М., 1982. С. 8.
32. Подробнее об этом см.: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Времен, 1977.
33. Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. С. 75.
34. Там же. С. 76.
35. Там же. С. 78.
36. Там же. С. 79.
37. Будин П.-А. Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. С. 43-48.
38. Возможно, здесь также есть перекличка с Гете: автор "Путешествия по Италии" почти в каждой главе методично указывает, на каком градусе широты он сейчас находится, что плохо вписывается в

облик романтического поэта и свидетельствует о постоянной заботе автора о достоверности – о *правде*.

39. Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака ("Близнец в тучах" и "Начальная пора") // Известия РАН. Серия лит. и яз. Т. 57. 1998. №4. С. 19-20.

40. В то же время подчеркивается неточность восприятия времени: "В один из сентябрьских вечеров ...<...> ба, да я ведь точно помню число то: 23 августа..." (7). Это согласуется с замеченным Ю.Л. Фрейдиным в лирике Пастернака отказом от точности измерений (Фрейдин Ю.Л. О некоторых изоморфных конструкциях в поэтических текстах // Russian Literature, 1995, XXXVII – IV. С. 474).

Параграф 2. Творец и пространство в повести "Письма из Тулы".

1. Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. München, 1980. P. 18.

2. Впрочем, мотивы сна и ломбарда (как хранилища ценностей) – при обнаружении в контексте других отсылок к символическому пониманию – могут получить и переносное значение.

3. Баевский В.С. Пушкин и Пастернак // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1989. № 3. С. 239-240.

4. Пастернак Б.Л. Собр. соч. в пяти томах. Т.1. М., 1989. С. 81.

5. О важности творчества и личности Л. Толстого для творческого сознания Пастернака см.: Газизова А.А. "Синтез живого со смыслом: Размышления о прозе Б.Пастернака. М., 1990. С. 3-4; Варламова Е.Ф. Б. Пастернак и Л. Толстой. К вопросу о традициях // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 164-170; Е.В. Пастернак. Значение нравственной проповеди Толстого в формировании Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво..." С. 154-142.

6. Куликова С.А. Тип героя в прозе Б.Л. Пастернака: Диссерт. на соискание уч. степ. кандидата филологич. наук. Саратов, 1998. С. 47.

7. В "Охранной грамоте" Пастернак в связи с "романтической манерой" упоминает не только Блока, но и Есенина, и Маяковского.

Параграф 3. Музыкант и бюргеры в "Истории одной контроктавы"

1. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 томах. Т.4. М., 1991. С. 862.

2. Борис Пастернак. "История одной контроктавы" / Публикация Евг. Б. Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т.33. 1974, № 2. С. 150.

3. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 томах. Т.4. С. 860.

4. "Некоторое время он был на меня сердит, бумаги назад не взял и больше никогда не давал мне аналогичных поручений" (Борис Пастернак. "История одной контроктавы" / Публикация Евг. Б. Пастернака. С. 150).

5. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 томах. Т.4. С. 862.
6. Кретинин А.А. "Художник" и "жизнь" в прозе Б.Пастернака // Филологические записки. Воронеж. 1997. Вып.8. С. 73.
7. Зеленин Д.К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.-Л., 1937. С. 57.
8. Там же. С. 54.
9. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С.57.
10. Раевская-Хьюз О. О самоубийстве Маяковского // Boris Pasternak and His Times. Berkeley. 1989. P. 145-149.
11. D. Di Simplicio. Гений и другие: К генеалогии понятия творческой личности у Пастернака // Pasternak-Studien. München, 1993. P. 148.
12. Жолковский А.К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной биографии // Жолковский А.К. "Блуждающие сны" и другие работы. М., 1994. С. 283-295.
13. Гауптман Г. Полн. собр. соч.: в 14 томах. Т.4. М., 1911. С. 334.
14. Там же. С. 339.
15. Борис Пастернак. "История одной контроктавы" / Публикация Евг. Б. Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т.33. 1974, № 2. С. 150; Баевский В.С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 54.
16. Юнгрен А. Juvenilia Бориса Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. P. 122-126.
17. Гофман Э.Т.-А. Собр. соч. в шести томах. Т.1. М., 1991. С. 32. В дальнейшем мы будем делать ссылки на это издание в тексте, указывая страницу в круглых скобках.
18. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 297-298.
19. Там же. С. 289.
20. Там же. С. 31.
21. Топорова Т.В. Об оппозиции "темный мир" – "светлый мир" в древнегерманской космогонии // Вопросы языкознания. 1998. №6. С. 39-47.
22. Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака ("Близнец в тучах" и "Начальная пора"). С. 13-16.
23. Кретинин А.А. С. 73.
24. Там же. С. 75.
25. Там же. С. 89.
26. Федоров Ф.П. С. 277.
27. Михайлов А.В. Несколько слов о книге Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра (пер. Я. Голосовкера). Стихотворения. М., 1994. С.6. Ссылки на это издание поэмы "Так говорил Заратустра" мы будем в дальнейшем делать в тексте, указывая в круглых скобках страницу.

28. Смирнов И.П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). С-Пб., 1995. С.28.

29. Ницше Ф. Собр.соч. в двух томах. Т.1. М., 1989. С. 89.

Параграф 4. Тема этических границ и преобразующей действительности деятельности творца в повести “Воздушные пути”.

1. Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 томах. Т. 4. М., 1991. С. 809.

2. Борисов Б.М., Пастернак Е.Б. Комментарии // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 томах. Т. 4. С. 809.

3. Юнгрен А. *Juvenilia* Бориса Пастернака. Stockholm/Sweden, 1984. С. 168.

4. Об образе “воздушного пути” в юношеской прозе см. первую главу.

5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М., 1994. С. 34-36.

6. Флейшман Л. Б.Пастернак в двадцатые годы. München, 1980. С. 28.

7. Подробнее об образе *границы* см. первую главу.

8. См. работы Л.Флейшмана, И.П. Смирнова, А. Хан и др.

9. Пастернак Б. Черный бокал. // Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 354 - 359.

10. Пастернак Б. Символизм и бессмертие //Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 682 - 683.

11. В одном из вариантов мифа Девкалион говорит, что “камни – это кости Земли, так же как почва ее мякоть” (Немировский А. И. Мифы Древней Эллады. М., 1992. С. 25).

12. Подробнее об этом см.: Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. Из комментария к “Близнецу в тучах” Б. Пастернака // Известия АН. Серия лит. и яз. Т. 57. 1998. №4. С. 23.

13. Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 181.

14. Подробнее о проблеме имени в “Детстве Люверс” см. третью главу.

15. Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90-102.

16. Ницше Ф. Собр.соч. в двух томах. Т.1. М., 1989. С. 89.

17. Там же. С. 89.

Выводы ко второй главе

1. Агеносов В.В. Советский философский роман. М., 1989. С. 33.

2. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Russian Literature. XXП. (1975). С. 79-126; Флейшман Л. Неопубликованные

философские конспекты и заметки Пастернака. *Stanford Slavic Studies*. V.11. 1996; Смирнов И.П. Роман тайн "Доктор Живаго". М., 1996.

3. Тюпа В.И. Эстетика Пастернака (По страницам романа "Доктор Живаго") // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 68.

4. О теме теурга как основополагающей для символизма см.: Лавров А.В. Мифотворчество "аргонавтов" // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 137-170; Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.Н. Блока и русская культура XX века (Блоковский сборник, III). Тарту, 1979 (Уч. зап. ТГУ. Вып.459). С.76-120; Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Ал. Блока: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степ. доктора филологич. Наук. М., 1998; Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект. Владимир, 1999. И др.

5. Фоменко И.В. Циклизация как типологическая черта лирики Б.Пастернака // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 78-84.

6. Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте "автоинтертекстуальности": случай Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 4-37; Радионова А. О символике лилового цвета в лирике Б.Пастернака и в романе "Доктор Живаго" // Смоленский филологический сборник: Труды молодых научных работников. Смоленск, 1999. С. 52-58. И др.

7. Магомедова Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Т49. 1990, № 5. С. 417.

8. Фоменко И.В. Циклизация как типологическая черта лирики Пастернака. С. 79.

Глава 3. Проблемы творчества в повести "Детство Люверс".

1. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 297-298; Варламова Е.Ф. Пастернак и Толстой: К вопросу о традиции // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 169-170.

2. Магомедова Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 78; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. С. 296-297.

3. Гаспаров Б.М. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992. С. 374-376; Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. М., 1995. С. 227-228.

Параграф 1. Пушкинский “Миф о метели” в повести “Детство Люверс”

1. Стихотворения А.С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10 томах. Издание четвертое. Л.: “Наука”. Цифры означают том и страницу.

2. Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина: 1830-й год. – Горький, 1977. С. 39.

3. Мифологический словарь. М., 1991. С. 611.

4. Грехнев В.А. Болдинская лирика А. С. Пушкина: 1830-й год. С. 55-56.

5. Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы, 1979, № 9. С. 180.

6. Как отмечают З.Г. Минц и Ю. М. Лотман, в литературе русского реализма бытовая деталь или явление природы может выступать как носитель сущностного значения, т. е. как носитель некоторой идеи или текста. {Минц З.Г., Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе // Типология литературных взаимодействий. (Уч. зап. ТГУ, 620). Тарту, 1983. С. 35«.

7. Макогоненко Г. П. Творчество Л. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1982. С. 419.

8. “Капитанская дочка” здесь и далее цитируется по изданию: Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10 томах. Т. 6. Л.: “Наука”, 1978. Цифрой в скобках обозначена страница.

9. Лотман Ю. М. Идеальная структура “Капитанской дочки” // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т.2. Таллинн, 1992. С. 418.

10. Лотман Ю. М. Идеальная структура “Капитанской дочки”. С. 418

11. Шкловский В.Б. Повести о прозе: Размышления и разборы. Л., 1966. С. 39.

12. Лотман Ю. М. Идеальная структура “Капитанской дочки”. С. 425.

13. Шкловский В.Б. Повести о прозе. С. 51.

14. Лотман Ю. М. Идеальная структура “Капитанской дочки”. С. 427.

15. Лотман Ю.М. Идеальная структура “Капитанской дочки”. С. 426.

16. Об отражении стихотворения “Бесы” в поэме А. Блока “Двенадцать” см.: Магомедова Д. М.. Блок и Волошин: Две интерпретации мифа о бесовстве // Блоковский сборник. Вып. XI. Тарту, 1990. С. 39-49.

17. Е. Фарыно указывает на значение названия “Кама” – чистая, светлая прозрачная (Фагуно Ж. Белая медведица, ольха; Мотовилиха и хромой из господ: Археопозитика “Детства Люверс” Бориса Пастернака. Stocholm, 1993. С. 63).

18. Пастернак Б.Л. Охранная грамота //Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М., 1991. С. 226.

19. Баевский В.С. Борис Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 34 - 35.

20. Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. 11. // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. XII. 1969. P. 73; Л.Флейшман. Борис Пастернак в 20-е годы. München, 1980. С. 22.

21. Пушкин А. С. Полное собр. соч. Т. 5. С. 86.

22. Вагнер Н. П. Сказки Кота-Мурлыки. М., 1991. С. 185. Природа в этих сказках – образец поведения человека, а человек – часть природы. Вьюга, буря в “Сказках Кота-Мурлыки” сопутствуют злым волшебникам.

23. Пастернак Б.. Стихотворения и поэмы. М.- Л., 1965 С. 111. (Б-ка поэта).

24. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака. // *Russian Literature*. 12. Mouton, The Hague-Paris. P. 117.

25. Отмеченное Е. Юкиной и М. Эпштейном участие, проявляемое метелью к любящим в стихотворении “Зимняя ночь” (“Метель лепила на стекле кружки и стрелы...”), связано, возможно, со значением метели как страсти. (См.: Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы. С. 195).

26. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 264.

27. Там же. С. 265.

28. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. С. 221.

29. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. С. 265.

30. Отмеченная Е. Фарыно эротическая окраска образа китайцев (Faruno J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ. С. 40) не противоречит этому значению. Элемент эротики присутствует и в образе метели (см. примеч. 26 к этому параграфу).

Параграф 2. Метафизика в “Детстве Люверс”.

1. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5-ти томах. Т.4. М., 1991. С. 779-780.

2. Юнгрен А. *Juvenilia* Б.Пастернака: шесть фрагментов о Реликвимини. Stockholm/Sweden, 1984. С. 496.

3. Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев: От писем к прозе: От Пушкина до Пастернака. М., 1999. С. 237.

4. Проблема соотношения материального и духовного наиболее непосредственно и полно соединена с проблемой имени в работах П.А. Флоренского. В законченном виде проблема имени была разработана П.А. Флоренским в начале 20-х годов, и работы эти при жизни автора не публиковались (Подробнее см.: Флоренский П.А. Магичность слова. Имяславие как философская предпосылка / Публ. Н.К. Бонецкой // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest. Т.34. 1988, № 1-4. С. 25-75; Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1990. См. также: Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма). М., 1999. С. 72-76). Однако понимание философом теории слова достаточно от-

четливо было выражено и в его более ранних трудах. Тема эта особенно живо дискутируется в русской философии в 1910-е годы; она связывается со знаменитым имяславическим церковным спором.

Вопрос о возможности отражения идей Флоренского в творчестве Пастернака выходит за пределы нашей работы. Как убедительно показал Л. Флейшман, Пастернак был весьма далек от церковных споров и находился под влиянием других, идущих с Запада, философских течений, также развивающих проблему имени (Флейшман Л. Неопубликованные философские конспекты и заметки Пастернака. Т.1. Stanford, 1996 (Stanford Slavic Studies. Т.11).

Вместе с тем следует помнить, что "споры об имяславии" в 10-е годы вышли далеко за пределы церкви, вызвав значительный интерес широкой образованной публики, даже и не столь интересующейся философско-эстетическими проблемами, как интересовался ими Пастернак. Статьи по вопросу об имяславии публиковались в философских журналах, обсуждались на заседаниях философских обществ. Этими проблемами был насыщен самый воздух 10-х годов. Пастернаку же было свойственно очень живо откликаться на веяния времени. Поэтому рискуем все же высказать предположение о возможности отражения в первоначальном названии повести ("Три имени") важной для спора об имяславии формулы о трех именах единой божественной сущности.

5. Юнгрен А. Урал в "Детстве Люверс" Б. Пастернака // *Russian Literature*. XXIX. 1991, № 4. P. 489.

6. Пастернак Е.В. Значение нравственной проповеди Толстого в формировании Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 155.

7. Фагуно J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопозтика "Детства Люверс" Бориса Пастернака. Stockholm, 1993. P. 29-36.

8. Пастернак Б.Л. О предмете и методе психологии. // *Вопросы философии*. 1988, № 8. С.96-99.

9. Фагуно J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопозтика "Детства Люверс" Бориса Пастернака. Stocholm, 1993. С. 67.

10. Булгаков С.Н. Друг жениха: О православном почитании Предтечи. Paris, 1927. С. 7.

11. Там же. С. 9.

12. Фагуно J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопозтика "Детства Люверс" Б. Пастернака. С. 73.

12. "Я таю сам, как тает снег, я сам, как утро, брови хмурю..." – писал Пастернак об этом свойстве творческого человека в значительно более позднем стихотворении.

13. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака: Некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С-Пб., 1996. С. 693.

14. Исследовательница указала на возможность отсылки к “Дыр бул щир” А. Крученых в предложении “Воз был дик” (Юнгрен А. Урал в “Детстве Люверс” Пастернака. С. 500). Это необычное по ритмике предложение напоминает и строчки из стихотворения Маяковского “Марш футуристов” – “Дней бык пег / Медленна лет арба...”. Оно не только повторяет стих Маяковского ритмически, но содержит и тематическую переключку. Пародийно введенный программный футуристический текст (с типично “футуристической” ритмикой) иронически подчеркивает мнимую абсурдность невозможных с точки зрения “бытового сознания” связей между явлениями.

15. Mallac J. Эстетические воззрения Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989. P. 72.

Параграф 3. Теория символа в “Детстве Люверс”.

1. Пастернак Е. Материалы к биографии. М, 1989. С. 320-321; Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг). Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С.374-375. И др.

2. Об этом см.: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака. *Russian Literature*, 12, 1975. P. 79-126; Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении; Философские тетради Б.Пастернака. *Stanford Slavic Studies*. #11. Stanford, 1996.

3. Пастернак Б.Л. Собр.соч. в 5-ти томах. Т. 5: Письма. М., 1992. С. 69.

4. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 264.

5. Арутюнова Н.Д. Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования: Сборник научных трудов. М., 1988. С. 128.

6. Юнгрен А. Урал в “Детстве Люверс”Б. Пастернака. // *Russian Literature*. XXIX (1991), Ш. С. 494-495.

7. Флейшман Л. Неопубликованные философские конспекты и заметки Пастернака. Т.1. Stanford, 1996.(*Stanford Slavic Studies*. Т.11). С. 24.

8. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 355.

9. Там же. С. 412.

10. Там же. С. 406.

11. Там же. С. 395.

12. Ср.: “И само “свободное” слово не виснет в воздухе, а ворошит вещь. Для этого оно должно с вещью столкнуться: и сталкивается

оно с нею – на эмоции” (Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 282).

13. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака: Некоторые вопросы структурного изучения текста. // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С-Пб, 1996. С. 717.

14. Пастернак Б.Л. О предмете и методе психологии. // Вопросы философии. 1988, № 8. С. 98-99. Комментируя эту статью, М.Г. Павловец пишет: "...говорить о сознании, в том числе и о своем, значит говорить о тех предметах, что являются его содержанием. Науке с ее логическим методом, связывающим содержания сознания по законам формальной логики, феноменологический подход противопоставляет чувственно-интуитивное их постижение, в поле созерцания схватывающее эти содержания во всей их сплошной цельности, изначальной истинной нерасчлененности. <...> Несомненно, эта "связность данного" и есть та "связь по смежности", о которой как о конструктивном принципе всего творчества Б. Пастернака писал Р. Якобсон" (Павловец М.Г. Становление художественной системы Б. Пастернака и творчество Р.-М. Рильке: Диссертация на соискание уч. степ. кандидата филологич. наук. М., 1997. С.56-57).

15. Н.А. Кожевникова отмечает, что в ранней прозе Пастернака часто "троп имеет обоснование в реалии и вызван к жизни ею" (Кожевникова Н.А. О языке ранней прозы Б. Пастернака. Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1994. С. 85).

16. Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг). С. 377-378.

17. Фрейденберг О.М. Образ и понятие. // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 181-197.

18. Там же. С. 187.

19. По всей вероятности, именно субъективность пастернаковского образа имела в виду О.М. Фрейденберг, когда подчеркивала отличие пастернаковской метафоры от античной (Пастернак Б.Л. Переписка с Ольгой Фрейденберг. New-York – London, 1981. P. 257. См. об этом также: Гаспаров Б.М. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении. С. 378-389).

20. Фрейденберг О.М. Образ и понятие. С. 184-185.

21. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С.718.

22. Баевский В.С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 32.

23. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. С. 359.

Выводы к 3 главе

1. Segal D. Заметки о сюжетности лирической поэзии Пастернака // Boris Pasternak. 1890-1960. Paris, 1979. P. 161.

Заключение: “Неомифлогизм” Пастернака

1. Лавров А.В. Мифотворчество “аргонавтов” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 137-170; Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. III. (Уч. зап. ТГУ. Вып.459). Тарту, 1979. С. 76-120.

2. Как пишет Р. Якобсон, “Если поэт в каких-то моментах продолжает определенную традицию, он тем самым сильнее отходит от нее в других; да и никакая традиция не может быть отвергнута целиком: элементы отрицания и элементы инерции ощутимы лишь во взаимосвязи” (Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 326).

3. Ницше получает в “аргонавтизме” теургический ореол. “Разительно контрастные друг другу мыслители – Соловьев и Ницше – выполняют в “аргонавтическом” мифотворчестве, по существу, одинаковые функции” (Лавров А.В. Мифотворчество “аргонавтов”. С.148).

4. Фоменко И.В. Циклизация как типологическая черта лирики Б.Пастернака // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 78-84; Гаспаров М.Л. “Близнец в тучах” и “Начальная пора” Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т.49. 1990, № 3. С. 218-222.

5. См. об этом: Юнгрен А. Урал в “Детстве Люверс” Бориса Пастернака // Russian Literature. XXIX – IV. P.490; Варламова Е.Ф. Пастернак и Толстой. К вопросу о традициях // “Быть знаменитым некрасиво...”: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С.169-170; Коппер Д. “Котик Летаев” А. Белого и “Детство Люверс” Б. Пастернака: Двойное видение русского авангарда // Русская литература XX века в исследованиях американских ученых. С-Пб, 1993. С.88-109.

6. Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 74-76; Ильев С.П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. Киев, 1991. С. 5-6.

7. Это свойство материальных объектов “заражать” друг друга признаками показано в “Детстве Люверс” на примере воза мебели, “заражающего” хозяина, а потом и Женю сыростью и болезнью.

8. О роли признака в создании образности Пастернака см. также: Хан А. Ранние эстетические трактаты Б. Пастернака // Пушкин и Пастернак: Материалы второго пушкинского коллоквиума. Будапешт, 1989. С. 200-203.

9. О проблеме творчества в “Спекторском” и “Повести” см.: Горелик Л.Л. Роман в стихах Пастернака “Спекторский” в контексте русской литературы. Смоленск, 1997.

10. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов. С. 88.

11. Здесь следует напомнить, что для символистов искусство и действительность – одноранговые понятия (Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика. С. 135).

12. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1973 (Уч. зап. ТГУ. Вып. 308). С. 294.

13. Раевская-Хьюз О. О самоубийстве Маяковского // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989. P. 141-152; Fleishman L. Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge, 1990. P. 9-14; Жолковский А.К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной биографии // Жолковский А.К. "Блуждающие сны" и другие работы. М., 1994. С. 283-295.

14. Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1980, №2. С. 116-127.

15. Лавров А.В. Мифотворчество "аргонавтов". С. 147.

16. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С. 139-140.

17. Лавров А.В. Мифотворчество "аргонавтов" С. 151.

18. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5-ти томах. Т.4. М., 1991. С. 893.

19. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Статьи о Пастернаке. Времен, 1977. С. 5.

20. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С. 125-126.

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Начало полета: Построение мифа о творчестве в юношеских прозаических набросках.	7
Параграф 1. Спор с Ницше в эссе “Заказ драмы”.	8
1. Экспозиция: участники “драмы”.	10
2. Творчество: сон и танец.	11
3. Творение: Анджелика и ее ребенок.	13
4. Жертва: Ребенок Анджелики и смерть Пурвита. .	14
Параграф 2. Образ линии, оправы, границы в юношеских прозаических набросках.	17
1. Тематика, конфликт, действующие лица.	17
2. Синонимические образы: линия, черта, оправка. Философский смысл образа оправы.	18
3. Линии и бездомные дети.	20
4. Линия как граница: мухи в пивной и танец Заратустры.	23
Параграф 3. Тема воздушных путей в прозе 1910 года.	27
1. Предыстория образа воздушного пути. Пастернак – Бальмонт – Ницше.	27
2. Воздушный путь к творчеству	29
3. Отношение воздушного пути Пастернака к прозе Бальмонта, поэме Ницше, к мифологическому образу “погребального моста”.	31
Выводы к первой главе	34
Глава 2. Долгое прощание с романтизмом: Развитие темы отношений творца с действительностью в прозе Пастернака	38
Параграф 1. Искусство и действительность в “Апеллесовой черте”	40
1. Значение образа крови и основной конфликт повести.	41
2. Гетевский подтекст в “Апеллесовой черте”	43
3. Фабульные отношения Творца и Действительности в повести Пастернака.	49

Параграф 2. Творец и пространство в повести “Письма из Тулы”	53
Параграф 3. Музыкант и бюргеры в “Истории одной контроктавы”	60
1. “Зеленый Георг”.....	61
2. Органист Кнауер и кавалер Глюк	64
3. Спор с Ницше.	72
Параграф 4. Тема этических границ и преображающей действительности деятельности творца в повести “Воздушные пути”	79
Выводы ко второй главе	91
Глава 3. Проблемы творчества в “Детстве Люверс”	94
Параграф 1. Пушкинский “миф о метели” в повести “Детство Люверс”	95
Часть 1. “Миф о метели” в творчестве А.С. Пушкина	95
1. Метель в стихотворениях А. С. Пушкина	95
2. Пространство “Капитанской дочки”.	97
Часть 2. Пространство в повести Б. Пастернака “Детство Люверс”	103
1. Дом и природа в “Детстве Люверс”.....	104
2. Пространство как образец	105
3. Пространство как двойник	106
4. Локус метели.	107
5. Метель и китайцы.	112
Параграф 2. Метафизика в “Детстве Люверс”	114
1. Проблема соотношения духовного и материального в “Детстве Люверс”.	114
2. Цветков	115
3. Г-жа Люверс и Аксинья.	118
4. Негарат и солдаты.	119
5. Владелец мебели и болезнь Жени.	120
Параграф 3. Теория символа в “Детстве Люверс”	122
1. Семиотические проблемы Жени Люверс.	122
2. Рефлексия о взаимозаменяемости знака и вещи в “Детстве Люверс”. Развитие шпетовских представлений о внутренней форме в эстетической системе Пастернака.	127
3. Образ Пастернака и античная метафора.	132

4. Не “подражание подобию”, а пересоздание слепка.	134
Выводы к третьей главе.	135
Заключение: “Неомифологизм” Пастернака.	137
<i>Примечания:</i>	<i>146</i>

Людмила Львовна Горелик

**Ранняя проза Пастернака:
Миф о творении**

Художник Л.С. Журавлева

Смоленский государственный педагогический университет
г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4.

Лицензия ЛР № 020077 от 16.03.1998 г.

Сдано в набор 19.05.2000 г. Подписано в печать 22.05.2000 г..

Усл. печ. л. 10,75. Формат 60 × 90^{1/16}. Тираж 300 экз.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Гельветика.

Заказ № 321

