

Борис Гаспаров

GRADUS AD PARNASSUM

(САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КАК КАТЕГОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО МИРА ПАСТЕРНАКА)

1. Творчество как «записная тетрадь»

Отрицательное отношение к своему собственному прошлому творческому опыту – хорошо известная черта самосознания Пастернака. Пастернак всегда обращен к тому, над чем он непосредственно работает в настоящем или чего надеется достигнуть в будущем; оборотной стороной этой устремленности вперед является пристрастно критическая оценка как более ранних, уже пройденных этапов творческого развития, так и уже завершенных произведений. Высказывания такого рода рассыпаны на всем литературном пути Пастернака, от автocomментариев, сопровождавших первые шаги в литературе в начале 1910-х гг., до ретроспективной оценки своего давнего и недавнего прошлого в период работы над романом. В этих высказываниях можно встретить такие определения как "хлам", "мусор", "сор", "опилки и высеvки".

Широко известна отрицательная оценка, которую Пастернак дал во второй автобиографии, "Люди и положения", своему раннему поэтическому стилю, а заодно и всей тогдашней литературной эпохе (в лице тех ее представителей, которые еще оставались в поле зрения читателя середины 50-х годов):

Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского, не все мне нравится у Есенина. Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог. Я не тужу об исчезновении работ порочных и несовершенных. (ВЛ: 448)¹

Однако и тогда, когда Пастернак находился в своем раннем творческом периоде, он неоднократно отмечал продвижение к новым целям, давая столь же категорические и уничижительные оценки всему тому, что в его самоощущении уже отошло или отходило в прошлое.

Летом 1912 года, уже приняв решение отказаться от продолжения занятий философией, Пастернак впервые полностью отдается "стихописанию" (как он впоследствии назовет это занятие в *Охранной грамоте*); однако всего через полгода, в письме к С.Н. Дурылину, он назовет результаты этого творческого порыва – "марбургским хламом".² В следующем, 1913 году, обдумывая теоретическую книгу, которая продолжила бы доклад "Символизм и бессмертие", Пастернак пишет С.П. Боброву:

Все-таки я кое за что брался, теоретическое и нетеоретическое. Но все это, написанное или только намеченнное, никак не любо мне. И я слишком быстро настраиваюсь на враждебный лад относительно этой дряни.³

(Доклад впоследствии был потерян; это о нем, в числе других потерь, Пастернак упоминает без сожаления в своей автобиографии).

Надписывая в 1923 г. *Темы и вариации* для Мариной Цветаевой, Пастернак определяет свою поэтическую книгу как дань "поклонника ее дара, отважившегося издать эти высекви и опилки, и теперь кающееся".⁴ (Надпись намекала на то обстоятельство, что в состав этой книги вошли многие стихи, "отсеканные" из *Сестры моей жизни*).

Это отношение сохраняется и в дальнейшем, отнюдь не ограничиваясь ранним периодом. Так, в 1935 г. Пастернак пишет О.М. Фрейденберг по поводу недавно вышедшей книги переводов грузинских поэтов:

Я не помню, посыпал ли я вам своих грузин или нет? Там половина – чепуха ужасная. И жалко, что крупицы достойного отяжелены стольким мусором. (ЛФ: 14.01.1936)⁵

И наконец, уже в 1945 г., в другом письме к Фрейденберг, в ответ на ее тревогу по поводу развернувшейся критической "кампании", Пастернак с легкостью и даже как бы с охотой присоединяется к "скандалу" как к поводу для критической переоценки всего своего прошлого:

Теперь, когда это недоразумение насчет меня и скандал так укореняются, мне действительно хочется стать человеком! Я глупейшим образом надеюсь исправить и оправдать все эти недомолвки и недоделки. Мне в первый раз в жизни хочется написать что-то взаправду настоящее. (ЛФ: 23.12.1945)

(С той же легкостью назовет он десять лет спустя, в процитированном выше месте автобиографии, свои прошлые работы "порочными и несо-

вершенными", – позаимствовав для их осуждения лексикон заущательской официозной критики).

Критическое отношение Пастернака к своему прошлому проявляется не только в оценках, но также в постоянном стремлении исправить, переделать, выправить более ранние сочинения. Каждое новое издание поэтических книг сопровождается радикальной редакторской правкой, существенно изменяющей и отдельные стихотворения, и состав книги в целом. В 1928 г. он пишет Фрейденберг, что занят "переделкой старых книг, вроде *Поверх барьера*, которые обезображенены были опечатками да и независимо от этого достаточно дики". (ПФ: 9.07.1928) Первоначальная версия не обладает для автора никакой самостоятельной (хотя бы исторической) ценностью, ее "дикость" приравнивается к издательским опечаткам и так же как и последние, подлежит, по возможности, исправлению. Несколько позднее А. Крученых, в связи с авторскими переделками "Второго рождения", назвал Пастернака "Сатурном, поедающим своих детей".⁶

В начале 1950-х гг. Пастернак получает заказ на перевод *Фауста*. Вначале, как явствует из писем, эта работа воспринималась им как вынужденная помеха, отрывающаяся от романа. Однако, получив из Гослитиздата рукопись с множеством редакторских замечаний, Пастернак испытал сильный творческий подъем, результатом которого явилась радикальная переделка перевода, именно в процессе этой переделки (для которой замечания редактора, конечно, были лишь внешним поводом) перевод *Фауста* обрел для него полную творческую ценность:

Попала корректура обеих частей *Фауста*, и я не меньше десятой доли этой лирической реки в 600 страниц переделал заново в совершенно других решениях, было любопытно, могу ли я еще себе позволить такую блажь и дерзость, как не считаясь с часами дня и ночи, пожелать родить на свет такого *Фауста*, который [...] был бы *Фаустом* – в моем собственном нынешнем суждении и ощущении. (ПФ: 12.07.1953)

Не забывает Пастернак и упомянуть, что густую правку он делал прямо по единственному экземпляру рукописи, так что в ходе этой работы первоначальная версия перевода оказалась безвозвратно утраченной. Спустя некоторое время новая версия вышла из печати – и Пастернак с легким сердцем признает, что и на этот раз ощущение победы его обмануло:

Мне удалось переделать чудовищную машину обоечастного *Фауста*, как мне хотелось. [...] Теперь *Фауст* вышел. Я вижу,

что это не так, что это ошибка ощущения. Но у меня нет разочарования. (ПФ: 30.12.1953)

Значение суждений такого рода выходит за рамки тех конкретных поводов, по которым они высказывались в разное время. Можно предположить, что эти, проходящие через всю жизнь поэта высказывания имели для него определенный позитивный смысл, отражавший существенные стороны его творческого самоощущения. Они с большой последовательностью формируют образ-творчества как непрерывного процесса, не знающего завершения, – непрерывно переписываемого палимпсеста. При таком подходе все прежде созданное приобретает характер неокончательной версии, предварительной зарисовки, отработанного "черновика", ценность которого перекрывается последующими усилиями. В глазах самого автора, его предыдущее творчество так же исчезает под слоями последующей "правки", как черновой текст – под редакторскими и корректурными исправлениями.

Не будет преувеличением сказать, что этот образ занимает одно из центральных мест в творческом мире Пастернака. Он разрабатывается с исключительной настойчивостью и разносторонностью, принимает множество конкретных обличий, разрастаясь в целую образную парадигму. Многообразие выражений этой образной идеи говорит о том, какое большое значение она имела для самосознания Пастернака.

Одной из характерных образных проекций этой идеи является воплощение творчества в образе живописного наброска, эскиза, этюда. Генезис этого образа очевиден – в его основе лежат впечатления от творчества отца. В своих высказываниях о Л.О. Пастернаке поэт педалирует именно этот аспект его художественного мастерства: "его глаз, как почти ни у кого у современников, легкость его мастерства, его способность играющи отхватывать по несколько работ в день". (ПФ: 30.11.1948) Наткнувшись случайно на черновые эскизы отца, пролежавшие в сундуке много лет, он пишет о "радости и гордости", которые у него вызвала встреча "с папиными набросками, самыми сырьими и черновыми, с его рабочей макулатурой". (ПФ: 20.93.1941) В обеих автобиографиях почти ничего не говорится об известных живописных работах Леонида Осиповича: зато он показан – то исподтишка рисующим шаржи на вечере, "прикрывая шапкой альбом", то "лихорадочно" работающим над иллюстрациями к *Воскресению*. В последнем случае лихорадочная атмосфера, связанная с необходимостью поспеть к очередному номеру журнала, обострялась в силу того, что Толстой задерживал корректуры "и все в них переделывал. Возникала опасность, что рисунки к начальному тексту разойдутся с его последующими изменениями". Этого, однако, не происходило потому, что художник "делал свои зарисовки

там же, откуда писатель черпал свои наблюдения, -- в суде, пересыльной тюрьме, в деревне, на железной дороге" ("Люди и положения", ВЛ: 418)

Последний пример примечателен не только соединением мотивов "зарисовки" и "корректурной правки", но и тем, что в нем ясно проступает позитивный смысл этих образов творчества. Ведь "зарисовка", в силу самой своей природы, -- это всегда зарисовка с натуры. В художественной метафизике Пастернака самым главным признаком действительности является ее динамичность, действительность все время движется, ускользая от художника, пока он поглощен отдалкой своего произведения. В этих условиях, зарисовка, набросок, с их "лихорадочной" стремительностью, воплощает в себе стремление художника -- хотя бы на мгновение, хотя бы только в самоощущении в процессе работы -- прикоснуться к ускользающей сути предмета изображения. В *Охранной грамоте* говорится об открывающихся творческому восприятию "мирах", которые "жили и двигались, точно позируя", то есть как бы приглашая делать зарисовки: это ощущение погружает поэта в лихорадочное состояние "хронической нетерпеливости". (ВЛ: 204)

Вместе с тем, стремительно набросанный эскиз имеет заведомо неокончательный, предварительный характер; поэтому его ценность проходит для художника вместе с тем моментом, когда в нем мгновенно концентрировалось творческое усилие. После этого эскиз становится отработанным материалом, судьба которого художнику безразлична.

Прогулка по комнате, и потом порыв: зарегистрировать, отметить навсегда все вокруг: пляшущие мысли, состояние просветления, остановку, имя, все, что можно отметить, пометить даже этот миг. Это набрасывается у окна, масса листков. [...] Сквозняк и вдруг все эти белые приметы "одиночества в экстазе" летят за окно. (ПФ: 28.07.1910)

Другая проекция этого образа творчества связана со сферой собственных юношеских художественных интересов Пастернака -- с музыкой. В этой проекции, образ "черновика" принимает облик музыкального этюда или технического упражнения. Характерны некоторые из вариантов заглавия, которые Пастернак предлагает в письме к Боброву (16 сентября 1916) для своей будущей книги (*Поверх барьера*): *Gradus ad Parnassum* (отсылающее к знаменитому сборнику упражнений для фортепиано), 44 упражнения.⁷

И живописная, и музыкальная ипостась образа творчества оттеняют заведомо неокончательный, предварительный характер последнего. Но если образ живописного этюда-зарисовки подчеркивал стремительно-прекращающий характер творческого усилия, то образ музыкального

этюда-упражнения оттеняет другую сторону той же идеи: подготовительный, служебный характер текущей работы художника; каждое созданное произведение оказывается выполненным уроком, продвигающим к будущим целям, – ступенькой в восхождении "на Парнас".

С живописным и музыкальным образом черновика тесно соприкасается собственно литературный образ черновой заметки, "записной книжки". Апофеозом этого образа служат слова о Библии в *Охранной грамоте*:

Я понял, что [...] Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. (ВП: 252)

Соответственно, творческий путь самого Пастернака предстает своего рода "записной тетрадью", в которой отдельные произведения существуют как бы в виде непрестанно перемарываемых черновых заметок. Иногда процесс "перемарывания" приобретает буквальный характер, так что последующая версия реально или символически уничтожает собой предыдущую. Необычайно колоритно устное свидетельство автора об обстоятельствах появления книги *Сестра моя жизнь*:

Когда я заканчивал *Поверх барьера*, девушика, в которую я был влюблён, попросила меня подарить ей эту книгу. Я чувствовал, что это нельзя [...] и я тогда поверх этой книги стал писать для неё другую – так родилась "*Сестра моя жизнь*", она так и не узнала об этой подмене.⁸

Многие стихи книги *Поверх барьера* адресовались Н. Синяковой, поэтому автор под всяческими предлогами уклонялся от того, чтобы показать ее Е. Виноград – пока "поверх" прежней книги не возникла новая. Эта новая книга не только служила идеальной "заместицей-тельницей" прежней, но буквально была вшита в обложку "*Поверх барьера*" и записывалась на заклеенных страницах последней. В свою очередь, эта первоначальная версия *Сестры моей жизни* была впоследствии перекрыта позднейшими изменениями; когда во время войны этот "палimpseстный" экземпляр погиб – вместе с ним бесследно исчезла первая редакция, отразившая первоначальный импульс создания книги.⁹

Как уже упоминалось, в ходе работы над книгой Пастернак создал много стихотворений, которые не вошли в ее состав при опубликовании. Эти стихотворения дали начало следующей книге – *Темы и вариации*, которая, таким образом, также как бы родилась из предыдущей – дав автору повод назвать ее "опилками и высыпками". Один из предто-

лагавшихся вариантов заглавия этой книги – "Оборотная сторона медали" – должен был подчеркнуть ее производность по отношению к предыдущей. По свидетельству Н.Н. Вильмонта, Пастернак рассказывал, что он писал *Темы и вариации*, за отсутствием бумаги, на оборотной стороне машинописного экземпляра *Сестры моей жизни*, что и вызвало такую идею заглавия.¹⁰

В конце жизни Пастернак не просто отрицательно оценивал свою раннюю поэзию – он видел в своих новых стихах улучшение и "исправление" старых. С большим удовлетворением он рассказывает, как на вечере у Асеева, на котором он читал стихи из романа, хозяйка дома заметила: "Вы знаете, точно сняли пелену с 'Сестры моей жизни'". (ПФ: 31.07.1954)

Такова же, в сущности, судьба автобиографии Пастернака. Поэт написал две автобиографии, причем вторая, отделенная от первой промежутком в четверть века, посвящена тем же историческим эпохам, тем же вехам в духовном развитии автора, что и первая. Два текста накладываются друг на друга в качестве двух версий одного замысла. Автор начинает вторую заявлением, что его предыдущая автобиография была "испорчена ненужной манерностью, общим грехом тех лет". (ВП: 413)

Охранная грамота завершалась главами о Маяковском. Теперь Пастернак, после рассказа о Маяковском, пишет еще одну главу, "Три тени", посвященную Цветаевой, Тициану Табидзе и Паоло Яшвили. Делает он это, следуя все тому же принципу "исправления" предыдущей версии:

На протяжении десятилетий, протекших с напечатания
Охранной грамоты, я много раз думал, что если бы пришлось
переиздать ее, я приписал бы к ней главу о Кавказе о двух
грузинских поэтах. [...] Сейчас я напишу ее. (ВП: 462)

Сходным образом складывалась судьба Сергея Спекторского – героя произведений Пастернака 1920-х гг. Еще в конце 1910-х гг. Пастернак написал фрагменты предполагаемого прозаического произведения (они были опубликованы в 1922 г.). Затем, с начала двадцатых годов, он решает осуществить замысел в форме романа в стихах; создавшийся на протяжении всего десятилетия, роман в стихах Спекторский публиковался разрозненно, отдельными кусками, в различных периодических изданиях. В 1929 г. роман был впервые опубликован целиком (впоследствии Пастернак еще переработал его для издания 1931 г.). К этому времени, признав невозможность уместить всю фабулу в стихотворной версии, Пастернак вновь обращается к прозаическому замыслу; так появилась *Повесть* (1929). "Повесть" служила прозаическим контрапунктом к роману в стихах: целый ряд сюжетных положений "Спекторского"

можно понять, лишь зная эпизоды, которыми прозаическая версия восполняла стихотворную; стихи без прозы – эллиптичны, проза без стихов – не имеет завершения и указывает на возможность совершенно иного финала.

Любопытно, что герой "Повести" поступает таким же образом, как и сам автор: он начинает писать повесть, затем решает переделать ее в драму в стихах; об этом намерении он пишет письмо издателю; в ходе писания письма, однако, оно перерастает в черновой набросок прозаического повествования. В своих творческих усилиях Спекторский нагромождает различные версии, ни одна из которых не становится полностью завершенной.

В начале "Повести" автор делал следующее признание:

Вот уже десять лет передо мною носятся разрозненные части этой повести, и в начале революции кое-что попало в печать. Но читателю лучше забыть об этих версиях, а то он запутается в том, кому из лиц какая, в окончательном разыгрыше, досталась доля. Часть их я переименовал; что касается самих судеб, то [...] между романом в стихах под названием "Спекторский", начатым позднее, и предлагаемой прозой разноречья не будет; это – одна жизнь. (ВЛ 136)

"Версии" художественного замысла, как в рабочей записной книжке, нагромождаются в случайном порядке, перебирая друг друга. Автор не держится ни за одну из них, с легкой душой советую читателю о них "забыть". Но чем менее важна каждая "запись" сама по себе, тем большей верностью "жизни" обладают все они, в совокупности и наслаждении.

Но самым ярким проявлением этого принципа, пожалуй, может служить творческая история *Доктора Живаго*. Как известно, замысел написать роман возник уже в конце 1910-х гг. На протяжении почти сорока лет, этот замысел подспудно развивался через множество накладывающихся друг на друга попыток, оставшихся более или менее незавершенными, хотя многие из них, в этом своем принципиально незавершенном, "предварительном" виде, оказались зафиксированы в публикации. В "записную книжку", заполнявшуюся на пути к *Доктору Живаго*, вошли и ранний прозаический фрагмент *Безлюбы* (1918), и *Детство Люверса*, и различные версии истории Спекторского.¹¹ Начатый еще в 1910-е годы роман, в котором *Детство Люверса* должна была составить вводную часть, были, по-видимому, вчерне завершен, но в 1932 г. уничтожен автором. Затем, в 1936 г., он начинает свой замысел сызнова – в форме повествования от первого лица о Патрике Живулте. Этот замысел, реализованный лишь в виде фрагментов, был в свою очередь перекрыт работой над *Доктором Живаго*, начавшейся десять лет

спустя.¹² Таким образом, Доктор Живаго сложился, частично вобрав в себя, частично преодолев все эти ранние "записи". Но и в своем окончательном виде, роман Пастернака принципиально многосоставен; как и история о Спекторском, его повествование строится в виде контрапункта прозаической и поэтической версии,¹³ значение которых раскрывается только при их взаимном наложении.¹⁴

В этой образной идее творчества как "записной тетради" стихам часто отводится роль черновых зарисовок или подготовительных этюдов, ведущих к прозе. Интересна в этом отношении характеристика стиля Шекспира в заметке, написанной в 1946 году, в которой явно звучат ноты самоотождествления:

Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе. Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержану и разметавшейся в беспорядке эскизности. ("Замечания к переводам Шекспира"; ВЛ 395)

Герой романа Пастернака наделен аналогичным самоощущением: чувствуя, что он не готов еще к написанию прозаической книги, он "отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь эти этюды к большой задуманной картине". (ДЖ: III, 2)¹⁵ Аналогичное самоощущение переживает и сам автор в процессе работы над романом. В письме к Фрейденберг он замечает, что стихов к роману могло бы быть значительно больше, но что стихи эти создаются им лишь постольку, поскольку они приближают его к осознанию прозаического замысла; только эта служебная роль позволяет ему принять "бесмысленное и постыдное без этого стихописание". (ПФ: 20.30.1954) И в этом случае, как и в повествовании о Спекторском, герой романа оказывается конгениален автору.

Но прозаические черновые версии, в свою очередь, отходят в прошлое в качестве отработанного материала. Уже в 1954 году, почти закончив роман, Пастернак жалуется в очередном письме: "Я работаю, я не умею отдохнуть, наслаждаться, но как скучны и бездарны черновые карандашные зарисовки, которые я делаю к последней части!" (ПФ: 12.07.1954) (Мотив "карандашной" зарисовки сближает в этом высказывании образы литературного и живописного чернового наброска). Аналогичные чувства испытывает герой романа по отношению к своей

черновой "мазне" (и в этом случае выбранное определение вызывает ассоциацию с живописным черновым этюдом):

Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование. Ночью эти черновые куски вызывали у него слезы и ошеломляли неожиданностью некоторых удач. Теперь как раз эти мнимые удачи остановили и огорчили его резко выступающими натяжками. (ДЖ: XIV, 9)

Установка на черновой характер каждого получаемого результата приводит к тому, что весь путь писателя загромождается черновыми "отходами" (вспомним образы "сота", "макулатуры" и т.д.). Пастернак как будто все время испытывает потребность в черновой "засоренности" творческого процесса. В этой перспективе становится понятна та роль, которую для него играли многословные и плохо артикулированные устные монологи, часто маловразумительные для слушателей, — черуга поведения Пастернака, отмечаемая во многих личных свидетельствах о нем. Пародийную картину этого сырого, импульсивного "говорения" находим в одном из писем Фрейденберг:

А ночью случилось нечто в твоем духе: одна девица, все время сосредоточенно молчавшая, вдруг заговорила... о синопском сражении!! Воображаю, если б на моем месте лежал ты! Конечно, ты ответил бы ей тирадой о преимуществе венской мебели над мягкой, а она продекламировала бы что-нибудь из Андрея Белого или Саши Черного... что это была бы за прелесть! [...]

Сегодня началась пытка: надо передавать новые впечатления. Стараюсь издавать дикие звуки или просто мычать. Но в мою невменяемость никто не верит, даже после того, как я клятвенно уверяю, что провела пять дней под одной кровлей с тобой... (ПФ: 2.03.1910)

Поезд, которым Пастернак и Фрейденберг ехали с дачи в Петербург летом 1910 г., проезжал станции — Врудя, Тикопись, Пудость. В их последующей переписке эти названия становятся шутливыми эмблемами пастернаковского "тяжеловесного и немного смешного многословья", по его собственному определению (ПФ: 26.07.1910). Примечательны, однако, те выражения, в которых он вновь и вновь оценивает эти свои устные и письменные импровизации:

Прости, что я наспех навалил тебе столько глупостей, только в этой приблизительности и реальных. Из-за них, собственно,

надо было бы начать новое письмо, разорвавши это, но когда я его напишу? (ПФ: 30.11.1948)

Как видим, письма и устные монологи выполняют роль, аналогичную той, которую в сознании Пастернака занимает эскиз- набросок. Их поспешность и приблизительная неотделенность позволяет схватить ускользающую "реальность", которая выше любых слов. Но как самостоятельный результат они не имеют никакой ценности – их можно было бы заменить другим, "лучшим" письмом, либо все же уничтожить. В том же ключе – и несомненно под его прямым влиянием – Пастернаку отвечает Фрейденберг:

Судьба наших писем, вообще, интересна: писать – пишем, но не отсылаем. [...] Хочется что-то выше слов – поднимается чувство, напрягается ум, и становится больно от этого хаоса и сознания своей беспомощности. Письмо выбрасывается под стол... (ПФ: 12.07.1910)

В этой импульсивной эскизности проявляет себя творческий принцип, сформулированный в одном из ранних стихотворений, – "чем случайней, тем вернее". Нагромождение большой массы чернового материала является его необходимым следствием. В ранней повести Аллесова *Черта* нарисована драматическая картина захода солнца, в которой можно видеть эмблематическое выражение этого принципа:

Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений. [...] Улицы запружились опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах. Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошлась по солнцу... День оборвался. (ВП: 20)

Хаотическое, на первый взгляд, действия ("наотмашь, без разбору"), отходы которых "запрывают" все пространство, внезапно приводят к "шальному" попаданию, приносящему драматические изменения всей картины.

Аналогичным образом творит Сергей Спекторский. Его проза вырастает из письма, которое "растекается", пока не превращается в черновой набросок повествования.

Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой своей природе предназначенней воплощать однообразие

навязчиво-могучие движения. [...] Местами он выводил слова, которых нет в языке. [...] Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищенье застипало ему зренье слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. (ВИ 176-177)

"Вода" чернового наброска позволяет перешагнуть через возможности языка. Герой Пастернака, однако, отличается от автора тем, что он не знает разочарования и неудовлетворенности, возникающих вслед за вдохновением и восторженным усилием.

Несколько позднее, в *Охранной грамоте*, Пастернак уже сознательно сформулирует принцип импульсивного и потому многословного "завирания" в качестве необходимого свойства искусства:

По-русски вратъ значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и вретъ искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. (ВИ 223)

Творчество представляет собой непрерывный процесс "просеивания" этого сырого эскизного материала. Его сущность поэтому составляет отказ, выбрасывание, вымарывание. Каждый вновь созданный текст оказывается — именно в силу того, что он уже создан, — очередным "черновиком", пополняющим подлежащую просеиванию массу. Это продолжается непрерывно, пока длится жизнь художника. "Закончиться" этот процесс может только "полной немотой", как сказано в программном стихотворении "Второго рождения":¹⁶ "The rest is silence" — последние слова Гамлета, которые много раз вспоминают Пастернак и Фрейденберг в своих письмах.

Говоря о палимпсестных наслоениях как принципе пастернаковского творчества, нельзя не упомянуть о таком занимавшем исключительно большое место в его жизни феномене как перевод. Перевод заведомо "несовершенен"; по отношению к оригиналу, он составляет лишь более или менее приближенную, всегда неполную версию. Вместе с тем, перевод представляет собой акт "переписывания" оригинала, строится в виде контрапункта к последнему; в перспективе перевода, оригинал теряет свою монолитность и предстает в виде исторически подвижной "записной книжки", составленной из наслоений различных "записей". Можно также предположить, что "ремесленный" аспект переводческой деятельности имел для Пастернака позитивный смысл, выступая в качестве еще одного средства создания необходимой поэту "черновой" массы творческих усилий.

Понимание творчества как бесконечного "отсеивания" черновых версий служит для Пастернака направляющей силой, которая определяет, в конечном счете, весь его творческий путь. Пастернак осознает свое творческое развитие как путь потерь, отказов и уходов. Для него имел, по-видимому, глубокий внутренний смысл тот факт, что вступление на литературный путь осуществилось в результате двух драматических "отказов" – от музыкального и научного поприща. В обоих случаях отказ происходит не ранее, чем Пастернак добивается решающего успеха, открывающего перед ним, казалось бы, ясную дорогу. Но при всем драматизме этого решения, оно несет в себе высокий позитивный смысл. Очень выразительно об этом сказано в *Охранной грамоте*, в знаменитой сцене со Скрябиным:

Я не знал, прощаясь, как благодарить его. Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало. [...] Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда природденным. Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой. (ВЛ 199)

Разрыв оборачивается облегчением, ломка – весенним ледоходом, оплакивание – ликованием. Новое начало не просто следует за потерей и разрывом – оно заключено в самом факте потери и ее оплакивания. Последние, таким образом, становятся необходимыми вехами пути. Об этом Пастернак писал А. Штиху в феврале 1915 г.: "Пользуйся своим разочарованием. [...] Неужели ты думаешь, что все отречения мои были бескорыстны?"¹⁷

И музыка, и философия станут очень важными субстратами и литературного творчества Пастернака; но они будут ощущаться во всем написанном им скорее именно в виде субстрата, то есть скрытого влияния, почти невидного на поверхности. Музыкальный и философский слой образуют некие "ранние редакции" творческой личности Пастернака, которые перекрываются последующим развитием.

Но, конечно, и собственно литературный путь Пастернака строится по такому же принципу. Хотя Пастернак продолжал писать стихи всю жизнь, в идеальной проекции его творчества "стихописание", как мы видели, все более резко оценивалось им как предварительная ступень на пути к прозе. Весь путь Пастернака отмечен, как вехами, периодами кризиса и упадка творческой энергии, заставляющими вспомнить путь Толстого (ниже мы увидим, какой смысл может иметь эта аналогия). Эти кризисы осмысляются как смерть – смерть "в каком-то запоминаю-

щемся подобии", по выражению *Охранной грамоты*, – которая вместе с тем означает второе рождение.¹⁸ Ценность предыдущего состояния неизменно отрицается – оно как бы отсекается "смертью" от личности художника, переживающего второе рождение. Процесс этот видится Пастернаку не только в прошлом, но проецируется и в будущее; физическая смерть художника – это лишь очередное звено в бесконечной цепи его умираний, которые одновременно являются его воскресениями: "Но разве бывает так грустно, когда так радостно? Так это не второе рождение? Так это смерть?" (*Охранная грамота*; ВЛ 279)

Принцип отказа, как направляющая сила творческого развития Пастернака, работает не только в применении к его собственному прошлому, но также по отношению к тем явлениям и людям, которые на какой-то стадии развития оказали на него влияние. В отличие от разрывов с собственным прошлым опытом, такая перемена не ведет к изменению оценки; Пастернак никогда не отмечает изменения своей позиции мелочным сведением счетов с людьми и идеями, которые были для него важны в прошлом. Но чем сильнее было испытанное Пастернаком в свое время влияние, чем с большей благодарностью он впоследствии будет вспоминать о нем, – тем более полным и радикальным оказывается его "ход".

Собственно, уже отказ от музыки и философии означал не только разрыв с собственным прошлым, но и "ход" от Скрябина и Когена. В конце 1910-х и в 1920-е гг. аналогичная модель повторится в истории отношений Пастернака с "Центрифугой" и с ЛЕФ'ом¹⁹. В 1930-е гг. выход на позицию "первого советского поэта" сопровождается глубоким кризисом, после которого Пастернак решительно "выпадает" из этой роли.²⁰ Пастернак постоянно "нарушает групповую дисциплину", не выполняет того, что от него ожидают окружающие, привыкающие считать его "своим". Подобно Елизавете Венгерской, чью историю он рассказывает в *Охранной грамоте*, его главный "подвиг" состоит в невыполнении – вернее, в невозможности выполнить налагаемый на него "обет послушания".

Наконец, идея потери как движущей силы творческого пути реализуется буквально: в виде реальной "пропажи" прежде созданного – отчасти вследствие радикальной переработки, уничтожающей след предыдущей версии, отчасти как результат случайной утраты или преднамеренного уничтожения. С полной ясностью о позитивной роли таких потерь сказано во второй автобиографии:

[...] меня никогда не огорчали пропажи. Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и

питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывают забвение. (*ВП*: 448)

Далее следует длинный перечень потерянных текстов, которые таким образом, вопреки утверждению автора, оказываются отнюдь им не забыты. Но в этом нет противоречия, поскольку в рассуждении Пастернака сам акт потери уже означает приобретение, и забвение выступает в симбиозе с памятью в качестве созидательной силы. Примечательна в этом пассаже также перифраза евангельского изречения; ниже мы вернемся к метафизическому и мессианистическому аспекту описываемых здесь взглядов Пастернака на природу творческого пути.

Чтобы понять общий смысл этих постоянных "уходов" из прошлого, следует вновь обратиться к истории повествования о Спекторском. Мы уже видели, как Пастернак призывал читателя "Повести" игнорировать прошлые версии истории. Смысл этой позиции раскрывается в аналогичном совете, который Пастернак дает в письме к Фрейденберг, представляя ей свой роман в стихах. Упомянув походя свои "дикие" прежние сочинения, над переделкой которых для переиздания он сейчас работает, Пастернак добавляет:

Друг мой, Олечка, если хочешь взглянуть, как я просто стал писать, достань 7-й номер "Красной нови", это продолжение моего романа в стихах, но самостоятельная часть, и ее можно читать, не зная начала. (*ПФ*: 19.07.1928)

В этом высказывании примечательно не просто характерно пренебрежительное отношение к тому, что было "прежде", но принципиальная неважность прежнего состояния как "начала", необходимого для понимания продолжения. Ощущение своего пути как бесконечных и непрестанных усилий, всегда обращенных вперед, приводит поэта к отрицанию не только определенного "окончания", завершающего эти усилия, но и "начала" как определенной исходной точки: "Ни у какой истинной книги нет первой страницы". ("Несколько положений"; *ВП*: 111) В беспрестанной, будничной "черной" работе художника, в этой бесконечной цепи потерь-приобретений, теряется, размывается и "начало", и "конец" пути; именно так, и только так, этот путь приобретает свойства бесконечности.

Когда герой романа Пастернака с восторгом принимает только что разразившуюся революцию, он видит залог ее "гениальности" и "великости" именно в таком отсутствии отмеченного "начала", в спонтанной будничности се течения в самой "середине" исторического пути:

Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуло в самую гущу продолжающейся обыденности, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальное. Так неуместно и несвоевременно только самое великое. (ДЖ: VI, 8)

(Само собой разумеется, что впоследствии этот восторженный подъем сменяется у Живаго отрезвлением и чувством отчужденности).

Обобщая все сказанное выше, можно сказать, что для Пастернака квинтэссенцию творчества составляет момент первичного, "чернового" порыва к творческой цели, или, в иной формулировке – момент перехода из прежнего состояния к новому. Искусство возникает именно на этой "эскизной" или "переходной" стадии; чтобы оставаться "живым", искусство должно всегда устремляться вперед, оставаясь бесконечным стремлением.

Исследователи поэтики Пастернака неоднократно указывали на то исключительно важное место, какое в его образном мире занимают различные мотивы, воплощающие в себе идею перехода, текучести, преодоления границы. Сюда можно отнести такие характерные черты поэтики Пастернака, как размытие границы между личным и неличным, живым и неживым;²¹ образ окна как бреши между внутренним и внешним пространством;²² мотивы городской окраины, заставы, вокзала; можно в этой же связи вспомнить о мотивах драматического пересечения границы (граница Европы и Азии в *Детстве Люверс*, переезд из Германии в Италию в *Охранной грамоте*), "выхода на подмостки", и многое другое. В сущности, общий принцип "метонимичности" поэтики Пастернака, провозглашенный в свое время Якобсоном, по-моему, имеет смысл скорее как указание на обилие у Пастернака различных фигур перехода-скользжения (по принципу смежности), чем как буквальное утверждение о преобладании в его тропике метонимики над метафорой.²³ Идея творчества как непрерывно движущейся цепи набросков или версий представляет собой еще одно воплощение этого принципа, утверждающего динамизм через текучесть смежных состояний.

Нет ничего удивительного в этом параллелизме творческого сознания и творческого самосознания поэта – образов, в которых он видит творимый им мир и свое собственное творчество. Более того, динамическое отношение к миру и к искусству, установка на текучесть и смену состояний были широко распространеными, можно даже сказать, преобладающими чертами сознания и эстетики символистской и постимпрови-

листской эпохи. Вместо устойчивого "позитивистского" мира – мира неподвижных в своей заданности объектов, новая эпоха увидела мир в динамическом и катастрофическом ракурсе: в динамике трансцендентных прорывов, радикальных сдвигов и разломов, утопической устремленности в будущее. В области эстетики, такое самосознание реализовалось в идеи непрерывного обновления языка искусства как единственной возможности избежать омертвления (автоматизации). Прямыми следствием такой позиции во многих случаях оказывается установка на фрагментарность, текучесть и незаконченность художественного текста, разомкнутость его границ.²⁴ Оборотной стороной этой устремленности "вперед" был отказ оглядываться на прошлое – отказ "заводить архивы", во всех смыслах. В обоих этих отношениях позиция Пастернака вполне сходствует с такими его современниками, ярко воплотившими эту "футуристическую" настроенность, как Хлебников и Маяковский, Шкловский и Бабель.²⁵

Однако в случае с Пастернаком принципиальную важность имеет тот факт, что описываемая позиция разрабатывалась и осмыслилась им не только как чисто эстетическая установка, определяющая стратегию художественного творчества и воплощаемая в эмблематических образах. Одновременно с этим, и неотделимо от этого, данная идея обдумывается им как метафизическая категория, позволяющая поставить вопрос о познании мира субъектом и отношении сознания субъекта к "жизни"; она играет существенную роль в размышлениях Пастернака о религии и мировой истории; наконец, она выступает в качестве этического принципа, определяющего не только интуитивное ощущение художником его творческого пути, но сознательно формулируемую и выбираемую жизненную и творческую позицию.

Именно в этом, многоаспектном смысле идея жизни как непрерывного движения неокончательных "подобий" представляется мне одной из самых важных, центральных категорий пастернаковского мира. Собственно поэтическая образность, свойственная Пастернаку, встречается здесь с творческим субстратом, вынесенным им из юношеской погруженности в мир несловесного искусства, из занятий неокантрианской философией, наконец, из атмосферы "толстовской" этики, характерной для жизни русской интеллигенции на рубеже века, – атмосфера, в которой прошло его детство. Необходимо понять эту идею во всем спектре ее смыслов, во всей совокупности составляющих ее факторов, чтобы увидеть своеобразие позиции, занимаемой Пастернаком в контексте сформировавшей его модернистической культуры начала века.

2. Метафизика и этика искусства

Главная тема повести *Детство Люверс* – формирование характера героини, пробуждение ее сознания – заключает в своем развертывании один аспект, важный для нашего анализа. Героиня повести – девочка-подросток, носительница пробуждающегося "женственного начала". В этом качестве, она – в полном соответствии с трактовкой женственности в немецкой романтической традиции – балансирует на грани между двумя полярными мирами: миром бессознательного "младенчества", с одной стороны, и взрослым миром рационального знания – миром "мужским" по своей сущности, с другой. Первый мир лишен индивидуации, то есть противопоставленности субъекта и объекта. Младенческое сознание принимает впечатление внешнего мира как данность, полностью отождествляясь с ними; личность не выделена из среды, не сознает себя как субъект, способный к рефлексии. Второй мир, напротив, характеризуется полной выделенностью субъекта. Бытие субъекта определяется его рефлексией, его "знанием" о мире; впечатления из внешнего мира поступают к нему в категориях этого знания: любое впечатление он осмысливает, применяя имеющуюся в его сознании рациональную формулу. В итоге субъект оказывается не только выделен из объективного мира, но отделен от него непроницаемой стеной готовых понятий.

В самом начале повести мы застаем героиню в "младенческой" стадии. Когда она пугается ночью незнакомых картин и звуков, отец успокаивает ее:

– Это – Мотовилка. Стыдно! Такая большая девочка...
Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворено сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, – Мотовилка. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, подетски успокоительное значение. (ВЛ: 57)

В младенческом сознании слово обладает магическим синкретизмом; имя действительности сливаются с самой действительностью в неразложимый симбиоз.

Второе полярное состояние воплощено в образе брата героини, Сережи. Чем взрослеет становится Сережа, тем более ясной и исчерпывающей делается его заурядность. Он мгновенно усваивает готовые формулы – будь то прописные школьные знания, или кодекс гимназических ценностей, или стандартная житейская мудрость – и следует им

без размышлений и колебаний. Живое содержание не может пробиться сквозь эту стену стереотипных ответов и готовых формул.

Когда поезд, в котором семья Люверс едет из Перми в Екатеринбург, пересекает границу Европы и Азии, Женя поражена несоответствием между драматизмом этого символического перехода из одного мира в другой (к которому она готовится как к спектаклю "географической трагедии") и сплошным, нечленным потоком ее реальных впечатлений. Но для Сережи здесь никакой проблемы, у него готов ответ:

— Чем же это — Азия? — подумала она вслух.

Но Сережа отчего-то не понял того, что наверняка были поняты в другое время: до сих пор они жили парой. Он раскастаялся к висевшей карте и сверху вниз провел рукой вдоль по Уральскому хребту, взглянув на нее, сраженную, как ему казалось, этим доводом:

— Условились провести естественную границу, вот и все.
(ВП: 71)

Понятия для Сережи раз и навсегда установились в их "условном" отношении к реальности, избавляя от необходимости задумываться как о смысле этих слов-понятий, так и о стоящей за ними реальности. Позднее Сережа становится "типическим гимназистом", что означает, что у него "не стало лица". (Любопытно, что эта перемена в Сереже совершается в связи с поступлением его в гимназию, символизирующую мир стандартного рационального знания; Женя продолжает учиться дома. Можно вспомнить в этой связи, что домашнее образование самого Пастернака поневоле затянулось: первая попытка определить его в гимназию окончилась неудачей, ввиду ограниченности квоты для приема евреев²⁶.)

И бессознательное "младенчество", и рациональное сознание сходны в своей монолитной самодостаточности; оба состояния "совершены" и закончены в своей замкнутости в самих себе. В отличие от этого, герония повести постоянно переживает драматические сдвиги в своих представлениях о мире. "Готовое" знание, получаемое из заданных словесных формул, литературных сюжетов, общепринятых суждений, то и дело перебивается спонтанным течением "жизни", вторгающейся в этот мир готовых понятий всяческими неожиданностями, разрывающими рутинную оболочку. Именно в момент такого разрыва, в момент обнаружившегося несоответствия между понятием и действительностью, в момент невозможности выразить ощущаемый смысл "словами" — происходит акт "осознания": мир как бы проглядывает в щели, возникшие в монолитной оболочке установленных наименований. Герония

отвергает искушение – принять уже имеющееся, предлагаемое ей в готовом виде знание в качестве раз навсегда достигнутого, законченного состояния; она открыта тому, что вторгается извне, разрушая это прежнее состояние. Это обрекает ее не только на напряженную работу, но и на многочисленные затруднения, неудачи, даже катастрофы.

Уже в начальном "младенческом" эпизоде, протицитированном выше, героиня принимает всеобъясняющую и успокоятельную формулу ("Это – Мотовилиха") только в первый момент. Затем ее начинает интересовать, "что такое Мотовилиха"; полученные объяснения в свою очередь вызывают новые вопросы, и чувство неудовлетворенности не проходит. Возникает беспокоящий разрыв между словом и мыслью, сияющей себя в этом слове выразить:

В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью. [...] Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя. (ВЛ 57–58)

И в дальнейшем такого рода "искушения" то и дело попадаются на пути героини. В состоянии полудремной "лени" она читает, сидя во дворе на поленище, Лермонтова, принимая без рассуждений предлагаемый ей чисто условном, идиоматическом наполнении:

Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, не на хребте ли все это совершается. Справиться с книгой было лень [...] (ВЛ 77)

Однако впоследствии оказывается, что именно в этот момент она была застигнута "врасплох" событием, которое имело самые драматические последствия, – она впервые видит Цветкова. Цветков и его гибель играют решающую роль в развитии характера героини; в конце повести репетитор, друг Цветкова, видит в ней уже "маленькую женщину". Значение же этого впечатления "заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек" (Курсив Пастернака). И как бы наказывая себя за минуту душевной лени в прошлом, героиня в этот день отказывается "отвечать" Лермонтова; стихи о Тереке возвращаются на полку, "в покосившийся рядок классиков". Женя, в ее новом самосознании, пробужденном драматическим вторжением "другого", отвергает мир заученных ответов, школьнический мир "классиков", занимающих отведенное им место на полке, – так заканчивается повесть.

Нетрудно увидеть связь между этим метафизическим аспектом содержания повести *Детство Люверс* и той эстетической позицией, которая была проанализирована в предыдущем разделе. Усилия герини познать мир оказываются сродни творческим усилиям самого автора повести. В обоих случаях самым важным оказывается то, что не поместилось в предыдущем опыте, что "не удалось" адекватно выразить: момент вторжения "другого", разрыв прежней оболочки, момент лотерии – а не достижения и постижения.

Выше мы видели, что эти важные для Пастернака позитивные ценности, воплощаемые в его героине, выступают в качестве антитипа по отношению к "гимназическому" знанию. Сходное соотношение ролей можно заметить в той характеристике, которую Пастернак, в повествовании о своей жизни, дает, с одной стороны, искусству, и с другой – науке (или, по крайней мере, институциональной "университетской науке") как двум формам познания мира. При всем высоко позитивном звучании главы о Марбурге и ее главном герое – Когене в *Охранной грамоте*, Пастернак рисует образ марбургской науки как мира твердых истин, твердо установленных точных ответов:

У него в семинариях читали классиков. Он обрывал среди чтения и спрашивал, к чему клонит автор. Назвать понятие требовалось наугад, по-солдатски. Не только расплывчатости, но и близости к истине взамен ее самой он не терпел. (ВП: 232–233)

Далее рассказывается анекдотический эпизод, как Пастернак отвечал на семинаре по Канту: "допустим, что по таблице умножения идей на это полагалось ответить как на пятью пять, – 'Двадцать пять', – ответил я". Здесь очень хорошо выражен дух строго формализованной научной школы, научный язык которой настолько точно и подробно разработан, что осознание любой идеи совершается как перевод на этот язык по правилам, строгим и недвусмысленным, как "таблица умножения".

Совершенно иной оценочный модус, но в сущности, тот же смысл имел отзыв об ученой среде в письме к А. Штиху летом 1912 г., в котором Пастернак объяснял свое решение – оставить занятия философией: "Ах, они не существуют; они не спрятываются в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма".²⁷ Пастернак отказывается от пути, который для него слишком предустановлен, на котором не видно "падений"; "существовать" для него – значит спрятаться в "страдательном залоге", то есть быть в позиции пассивного субъекта, открытого непредсказуемым и разрушительным внешним воздействиям.

Неудивительно, что в той же главе о Марбурге искусство описывается именно в тех категориях, которых оказывается лишен пастернаковский образ науки. Если наука располагает твердыми и не подлежащими никаким превратностям ответами, "как пятью пять", – то искусство, напротив, возникает из невозможности дать ответ, из замешательства и затруднения. Его атрибутом является не знание о предмете, а напротив, потеря прежнего знания, не результат, а попытка.

Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство. Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение [...] (ВЛ 229)

Подобно героине *Детства Люверс*, искусство балансирует на грани между объективным миром, независимым от субъекта, сознанием субъекта, стремящегося зафиксировать свое знание о внешнем мире. Искусство возникает в момент смещения, или разрыва, между этими двумя мирами.

[...] Его нельзя направить по произволу – куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещенья. (ВЛ 231)

И в этом высказывании искусство имплицитно противопоставлено "позитивной" науке, воплощенной в образе телескопа; последняя характеризуется активной ролью субъекта: субъект сам, по своему произволу определяет, как и что он будет наблюдать в действительности.

С другой стороны, образ наблюдения, "смещаемого" восприятием наблюдателя, как кажется, отсылает к "принципу неопределенности" В. Гейзенberга, согласно которому сам акт наблюдения вносит изменение в состояние наблюдаемого объекта, в силу чего "объективная" картина, существующая вне и до наблюдения, оказывается недостижимой для наблюдателя. Книга Гейзенберга была опубликована в 1927 г.²⁸ – за два–три года до того как Пастернак работал над этой частью *Охранной грамоты*. Таким образом, в мире ценностей, воплощаемых в образах *Охранной грамоты*, искусство и современная наука (квантовая механика) оказываются заодно, равным образом противопоставляясь "школьной" домодернистической науке.

Я уже говорил выше о том, что само по себе понимание искусства, в особенности современного искусства, как феномена, сущность которого

составляет "смещение" или "сдвиг", в высшей степени характерно для художественного мышления 1910–20-х гг. Характерна для этой эпохи также апелляция к современной науке (в таких ее эмблематических проявлениях, как теория относительности, квантовая механика, понятие мнимого n-пространства в геометрии и т.п.), в ее "анти-позитивистской" направленности, как к явлению принципиально родственному миру новых эстетических идей.

Обращенность к будущему, понимание искусства как непрерывной борьбы с "автоматизмом" сближает Пастернака с эстетикой футуризма и ОПОЯЗ'а. Однако при подобии внешних приемов, по своей сущности эти позиции диаметрально противоположны; то, что для Хлебникова и Шкловского составляет суть и цель искусства (прием, эксперимент языком, раскрепощение "самовитого слова"), для Пастернака – лишь необходимая "работа": необходимая за неимением лучших средств выразить смыслы, но заведомо неценная сама по себе. Для Пастернака сущность искусства лежит вне "произведения искусства" как такового; последнее воспринимается им как "черновик" в том смысле, что оно воплощает в себе необходимую, но всегда недостаточную и "вспомогательную" стадию работы художника.

Именно в этом смысле, как мне кажется, следует понимать высказывания Пастернака о формальном методе. Как и в случае с неокантианской философией, эти суждения значительно отличаются от точки зрения оценочного модуса – от сочувственных (но обязательно с оговоркой) публичных высказываний (например, в рассуждении об искусстве в *Охранной грамоте*²⁹) до гораздо более резких, произносимых в интимном кругу (если принять свидетельство Вильмонта).³⁰ Во всех такого рода высказываниях Пастернак так или иначе подчеркивает, что разрабатываемые формальным методом понятия представляют собой внешние, вторичные, служебные атрибуты искусства. Нежелание Формальной школы использовать эти понятия в качестве орудия для выхода в запредельную для них сущность Пастернак определяет (в письме к П.А. Медведеву по поводу критики последним формального метода) как "замирание на подъемах"³¹.

Мне всегда казалось, что это, теоретически, очень счастливые идеи, и меня всегда поражало, как позволяют эти понятия, эвристически столь дальновидные, быть авторам тем, что они есть. На их месте я тут же, сгоряча, стал бы их этих наблюдений выводить систему эстетики, и если что всегда, с самого зарожденья футуризма (и чем дальше тем больше) меня от лефовцев и формалистов отдаляло, то именно эта непостижимость их замирания на самых обещающих подъемах.³²

В эстетике Пастернака стремление покинуть прежнее состояние и произвести остранный "сдвиг" подчинено телеологической установке. Его цель – не создание "нового" самого по себе, но стремление выразить что-то, находящееся вне художника и его искусства, что-то принципиально не вмещающееся в его мир. Художник по Пастернаку – не активный творец, создающий "новое" по собственной воле; именно такая произвольная свобода субъекта в распоряжении с действительностью составляет для Пастернака антипод его понимания искусства. У Пастернака художник занимает "страдательную" позицию: не он "сдвигает" картину мира, но действительность сама разрывает и "сдвигает" созданную им картину. Антипозитивистская позиция, которую Пастернак разделяет со многими современниками, ведет у него не к идею завоевания художником своего "материала", но напротив, к идее невозможности такого завоевания. Для Пастернака искусство – это принципиально попытка с негодными средствами: попытка выразить то, что ему внеположно и потому не может быть выражено до конца.

Идея телеологической "страдательности" искусства, обретенного на то, чтобы стремиться выразить невыразимое, сближает Пастернака с позицией Толстого. В знаменитом письме к Н.Н. Страхову по поводу *Анны Карениной* (23–26 апреля 1876) Толстой утверждал:

Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя [...] Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения.³³

В этом, "по-пастернаковски" неартикулированном, движущемся через отрицания и оговорки рассуждения встает картина творчества как борьбы художника с задачей, "непосредственно" недостижимой. Движение мыслей художника направляется "сцеплением", которое этим мыслям внеположно и потому невыразимо.

Аналогичным образом, для Пастернака искусство всегда оказывается в зоне "смещения" наблюдаемого мира; оно поэтому не способно выразить то, что ощущает художник-наблюдатель, прямо и непосредственно, а лишь косвенно, путем иносказания. Говоря в *Охранной грамоте* о "силе" движущей художником, Пастернак добавляет:

[...] Но ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе,

факту силы, силе, длительной лишь в момент явления. Прямая речь чувства иносказательна, и ее нечем заменить. (ВП: 231)

Образ Толстого как абсолютного этического "полюса" нарисован Пастернаком и в его автобиографиях, и в художественной прозе. В ранней повести *Письма из Тулы* размыщления героя об этической природе его литературного призвания неразрывно связываются с мыслью о Толстом:

Ведь эта ночь – ночь в Туле. Ночь в местах толстовской биографии. Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки? Происшествие – в природе местности. Это случай на территории совести, на ее гравитирующем, рудоносном участке. "Поэта" больше нет. Он кланяется себе. (ВП: 43–44)

Вторжение идеи "совести" (которое происходит, характерным образом, как смещение магнитной стрелки, нарушающее предустановленный "научный" порядок) делает для героя невыносимо пошлой роль поглощенного собою "профессионала" искусства, гротескным воплощением которой для него служит провинциальный актер. Он не желает быть "поэтом", то есть "просто" писать стихи (заниматься "постыдным стихописанием", по выражению самого Пастернака в цитировавшемся ранее письме к Фрейденберг).

Телеологичность искусства, его заведомая вторичность и иносказательность, "страдательная" роль художника по отношению к целям его искусства – таковы категории, которые Пастернак унаследовал от Толстого. Они резко отделяют его и от идеи имманентности и самодостаточности художественного поиска, и от эгоцентрического образа творческой личности, диктующей миру свою художественную волю, которые доминировали в художественной практике и теории в 1900-е и 1910-е годы. В *Людях и положениях* этот конфликт воплощен в споре Скрябина с отцом поэта, в этом споре сталкиваются творческие личности "ницшеанского" и "толстовского" поколения:

Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, ницшеанство. (ВП: 422)

Однако позиция Пастернака отнюдь не повторяет буквально мысль Толстого. В высказывании Толстого отсутствует идея конфликта, драматического разрыва, "смещения" как движущей силы, направляющей устремления художника. Напротив – идеал Толстого имеет интегрирующую направленность: это "сплление мыслей", то есть всеобъемлющий

синтез. В этом отношении мышление Пастернака, с его "катастрофическим" подходом к проблеме отношения сознания к действительности, несет на себе печать модернистической эпохи. И у Толстого, и у Пастернака искусство стремится "косвенно" постигнуть и выразить недостигнутую и невыразимую бесконечность. Но у первого это совершается на путях "сцеплений", у второго – разрывов и сдвигов; у одного косная, застывшая, конечная "мысль" преодолевается путем включения ее в многообразные сопряжения, у другого – путем катастрофического "вторжения", разрушающего ее цельность, а тем самым, и ее бесконечность.

Таким образом, художественная метафизика Пастернака как бы балансирует на грани двух миров, соответствующих двум эпохам. Обозначив, несколько упрощенно, эти два мира через эмблематически представляющие их явления, можно сказать, что в мифологии искусства Пастернака сочетается "футуристическое" и "толстовское" начало. Именно в этом сочетании состоит его своеобразие. Основания "поэтики" Пастернака сродни футуристам и ОПОЯЗ'у, с той лишь разницей, что для него они так же мало являются "поэтикой" в собственном смысле, так же подчинены всеобъемлющей и кардинальной теологической задаче, как для Толстого. Пастернак устремлен вперед, ему совершенно чужда обращенность к прошлому, к "корням", к "началам"; в этом он подобен футуристам (и отличается, скажем, от акмеистов). Но эта "футуристическая" устремленность имеет не завоевательный, а страдательный характер; она проявляется не в виде ниспровержения старого ради новых завоеваний, а как отказ, добровольная потеря – сродни толстовской проповеди самоотречения и толстовскому "уходу". Авангардистское порывание из заданного мира осуществляется на путях неустанного труда, непрекращающегося недовольства собой и самосовершенствования – как бы в категориях "земской" толстовской этики, типичной для интеллигенции 1890-х годов (эпохи, к которой принадлежало поколение отца Пастернака и в которую прошло его детство). Авангардистская текучесть и разомкнутость формы художественного произведения свидетельствует не об абсолютной воле художника, не стесненной никакими "канонами", а о воздействии на него сил, над которыми он не имеет власти.

Выбор Пастернаком литературного пути наложился на отказ от философии. Однако в качестве художника, Пастернак не поглощен чисто эстетическими задачами. Последние существуют для него как способ разрешения кардинальной философской проблемы, занявшей центральное место в метафизике после Канта: вопроса о том, как может приобщиться к объективному миру "вещей в себе" субъект, отделенный

от мира непреодолимой преградой – категориями своего собственного сознания.

Ответом Пастернака на этот вопрос, его вариацией на тему послекантовской метафизики является идея "страдательного субъекта", реализующегося в художественном творчестве и жизненном пути художника. Свойством всякого субъекта является свобода воли и способность к целенаправленной познающей деятельности; это свойство отличает, но вместе с тем отделяет его от объективного мира. Пастернаковский "страдательный субъект" использует данную ему свободу воли для добровольного отказа от "своеволия", для того, чтобы "открыть" себя стихийному внешнему воздействию. Способность субъекта к созиадательной деятельности у художника направляется не на то чтобы "творить", а напротив, на то чтобы "размывать" все создаваемое им. Именно на этом пути преодолевается отделенность субъекта от окружающего его мира.

Пастернак следует шеллингианским идеям об искусстве как высшей форме познания и о мессианистической роли художника, призванного преодолеть трагический разрыв между человеческим сознанием и объективным миром. Но у Шеллинга художник становится носителем этой миссии в силу своей способности к совершенному, всеобъемлющему синтезу, достижимому только в искусстве. Творение художественного "гения", будучи продуктом целенаправленной человеческой деятельности, в то же время преодолевает ограниченность, обычно свойственную такой деятельности, и достигает совершенной "органичности", конгениальной органическому единству объективного мира.³⁴

В отличие от этого, у Пастернака художник выполняет свое мессианистическое предназначение не путем синтеза, но путем отказов, разрывов, размывания своего творения. Сила искусства – не в его всеобъемлющей органичности, но в его "страдательности". Именно в качестве "страдательного субъекта" художник оказывается способен выполнить медиарирующую роль между субъективным миром активной деятельности и объективным миром органической стихийности.

Искусство призвано завоевать бесконечность и бессмертие; делает оно это, однако, не вопреки, а в силу своей конечности и смертности. Художник постоянно отказывается от предыдущего состояния, отбрасывает его в прошлое. Но тем самым, это прошлое не исчезает: оно сохраняется в новом состоянии в качестве его предыдущей версии, "черновика". Единственная возможность сохранить память о прошлом состоит в том, чтобы растворить его в последующем течении жизни. Чтобы отвоевать мир человека у смерти/забвения, приобщить его к "вечности", художник должен оставаться в плену у времени: постоянно

"сдвигать" себя во все новые пределы, никогда не оставлять работу, не останавливаться и не оглядываться, все время переделывая результат предыдущих усилий. Именно это самоотречение – отказ "заводить архив" – становится "охранной грамотой" для мира, который художник сохраняет ценой отказов и уходов от своей предыдущей жизни и предыдущей работы. Завоевание бессмертия происходит благодаря непрерывному "умиранию": преходящему и неокончательному значению всего того, что художнику удается достичь.

Осенью 1948 г. Пастернак послал Фрейденберг рукопись только что законченной первой части романа. В своем письме по поводу прочитанного, Фрейденберг высказала ряд очень проницательных суждений: о "единстве" всего пути Пастернака, обнаруживающемся поверх всех его самоотречений, о том, что он строит бессмертность, "как кровное свое дело". (*ПФ*: 29.11.1949) Пастернак откликнулся на следующий же день:

Твое письмо в тысячу раз больше и лучше моей рукописи.
 Так это дошло до тебя?! Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств, и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге [...]]
 И перед всеми я виноват. Но что ж мне делать? Так вот, роман – часть этого моего долга, доказательство, что хоть я старался.
 (*ПФ*: 30.11.1948; подчеркнуто Пастернаком).

Примечания

- ¹ Здесь и далее прозаические произведения Пастернака (за исключением *Доктора Живаго*) цитируются по изданию: Борис Пастернак. *Воздушные пути. Проза разных лет*, М., 1983 (в дальнейших ссылках – *ВП*). В прямых скобках после цитаты указывается страница этого издания.
- ² Пастернак, Е. Б. 1989, *Борис Пастернак. Материалы для биографии*, Москва, 166.
- ³ Рашковская, М. А. 1982, *Поэт в мире, мир в поэте (Письма Б. Л. Пастернака к С. П. Боброву*. В кн.: *Встречи с прошлым*, вып. 4, Москва, 143.
- ⁴ Пастернак, Е. Б. *Op. cit.*, 478.
- ⁵ Пастернак, Борис. 1981. *Переписка с Ольгой Фрейденберг*, под ред. Эллиота Моссмана, New York-London. В дальнейших ссылках – *ПФ*. В скобках указывается дата письма.

- ⁶ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 271.
- ⁷ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 271.
- ⁸ См.: Масленникова, З. 1979. "Портрет поэта", *Литературная Грузия*. № 2, 150.
- ⁹ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 296–197.
- ¹⁰ Вильмонт, Н. 1989. *О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли*, Москва, 78–79.
- ¹¹ См. подробно: Борисов, В.М., Пастернак, Е.Б. 1988. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго", *Новый мир*, № 6, 205–248.
- ¹² Отношение замысла о Патрике Живульте к Доктору Живаго было недавно детально рассмотрено в докладе Л.С. Флейшмана на конференции, посвященной столетнему юбилею Пастернака (Станфорд, США, октябрь 1990). См. также: Лазар Флейшман 1990. *Борис Пастернак. The Poet and His Politics*, Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 214–218.
- ¹³ Борисов, В.М., Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 207.
- ¹⁴ В частности, интересные наблюдения о значении в повествовании романа лингвистического времени, задаваемого стихами, высказывались в работе: Д.Д. Оболенский. 1962. "Стихи Доктора Живаго". В кн.: *Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Пастернака*, 103–114.
- ¹⁵ Пастернак, Б. 1957. *Доктор Живаго* (в дальнейших отсылках ДЖ), изд. Фельтреинелли. В скобках после цитаты указывается номер части и главы романа.
- ¹⁶ Стих. "Волны"; Пастернак, Б. Л. 1989. *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Москва, 381.
- ¹⁷ Цитируется по кн.: Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 234.
- ¹⁸ См. о символике смерти и второго рождения у Пастернака: Ольга Раевская-Хьюз. "О самоубийстве Маяковского в 'Охранной грамоте' Пастернака", в кн.: 1989. *Boris Pasternak and His Times*, ed. by Lazar Fleishman, Berkeley Slavic Specialties, 141–152.
- ¹⁹ См. об этом в подробностях: Флейшман, Л. *Борис Пастернак в двадцатые годы*, München: Wilhelm Fink Verlag, Гл. 4.

- ²⁰ Флейшман, Л. 1984. *Борис Пастернак в тридцатые годы*, Jerusalem: The Magnes Press, Гл. 8–9.
- ²¹ Лотман, Ю.М. 1969. "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста", *Труды по знаковым системам, VI* (Тарту Рийклику Юликооли Тоиметисед, 236), Тарту, см. особ. 225–227.
- ²² Жолковский, А.К. "Место окна в поэтическом мире Пастернака", *Russian Literature, VI–I* (1978), 1–38.
- ²³ Jakobson, R. 1979. "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" (1935). 2-е изд.: Jakobson, R. *Selected Writings, V*, The Hague–Paris–New York: Mouton, 416–432.
- ²⁴ См. в частности, исследование категории фрагментарности у Тынянова: Greenleaf, M. F. 1991. "Gynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage": *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- ²⁵ Я благодарен А. Жолковскому и О. Матич, обративших мое внимание на этот параллелизм.
- ²⁶ См. Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 47–49, где указано на параллелизм между обстоятельствами поступления в гимназию Пастернака и Жени Люверс.
- ²⁷ "Чудо поэтического воплощения (Письма Бориса Пастернака)". Публикация Е.Б. Пастернак. *Вопросы литературы*, № 9, 143.
- ²⁸ Впоследствии Гейзенберг дал развернутое изложение философских аспектов квантовой механики в работе: 1962. *Werner Heisenberg. Physics and Philosophy*, New York: Harper and Row Publishers.
- ²⁹ "Когда признаки этого состояния перенесены на бумагу, особенности жизни становятся особенностями творчества. Вторые бросаются в глаза резче первых. Они лучше изучены. Для них имеются термины. Их называют приемами." (ВЛ: 231).
- ³⁰ "А в ОПОЯЗ'е Шкловский [...] толкует о ‚приемах‘, о ‚развертывании сюжетов‘ и так далее. Это тоже концепция, и предурная. Как будто писатель все что-то мастерит, клеит и расправляет пружины, а не ловит дары Терека жизни. Это все у него – от Маяковского с его смешным предпочтением [...] любого жалкого человеческого рукотворства жизни или уже по крайней мере природе". (Н. Вильмонт. *Op.cit.*, 88).

- ³¹ В.В. Иванов интерпретирует это высказывание Пастернака в том смысле, что поэт ставит в упрек опоязовцам отсутствие у них целостной эстетической теории. См. В.В. Иванов. 1988. "Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса)". Тыняновский сборник. Третий тыняновские чтения, Рига: Занатне, 71–82. Мне кажется, однако, что говоря об отсутствии у формалистов "системы эстетики", Пастернак имеет в виду не столько "систематичность" в буквальном смысле (которая ему самому ни как поэту, ни как мыслителю не была свойственна), а отнесенность проблем литературной формы к общим метафизическим проблемам: черта, типичная для "систем эстетики", восходящих к немецкой романтической традиции.
- ³² "Б.Л. Пастернак – критик 'формального метода'. Публикация Суперфина, Г.Г. 1971. *Труды по знаковым системам, V, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised*, 284, Тарту, 529.
- ³³ Толстой, Л.Н. 1953. *Полное собрание сочинений*, т. 62, Москва, 269.
- ³⁴ "[...] каким образом это созерцание [...] может стать объективным, то есть как устраниТЬ сомнение, не основано ли оно просто на субъективной иллюзии, если не существует общей и всеми признанной объективности этого созерцания? Такой общепризнанной объективностью интеллектуального созерцания, исключающей возможность всякого сомнения, является искусство. Ибо эстетическое созерцание и есть ставшее объективным интеллектуальное созерцание. [...] Это именно та продуктивная способность, посредством которой искусству удается невозможное, а именно снять в конечном продукте бесконечную противоположность". F. Schelling. *System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 1 ("Deduktion des Kunstprodukts überhaupt"). Цитируется по изданию: Ф.В.Й. Шеллинг. 1987. *Сочинения в двух томах*, Москва, т. 1, 472–473.