

Фрагменты и письма 1910 года как прототекст творчества Б. Пастернака

И. В. Кузнецов, С. В. Ляляев

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ,
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация: Прозаические фрагменты и письма Б. Пастернака, относящиеся к 1910 году, рассмотрены в их тематическом единстве. Выделены главные образы этих фрагментов, ставшие сюжетными инвариантами пастернаковского творчества. Показана связь инвариантов 1910 года с лирическими и повествовательными сочинениями Пастернака позднейшего времени. Раскрыто представление Пастернака о творчестве как преображении действительности. Эксплицирован сложившийся в 1910 и близкие годы собственный пастернаковский словарь, которым писатель пользовался для обозначения архитектурных моментов творческого акта. Указаны философско-мировоззренческие основания поэтики Пастернака и связь его взглядов с интеллектуальным контекстом его современности. Введено понятие «прототекст» для обозначения записей и фрагментов 1910 г. в аспекте их системности. Наблюдения, сделанные в статье, позволяют глубже понять целостность творческой биографии Пастернака.

Ключевые слова: Прототекст, неосинкретизм, сюжетные инварианты, творческий акт, преобразование действительности.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Революции, д. 6. Тел. (8383) 2181699. E-mail: eliah2001@mail.ru (И.В. Кузнецов); Москва, Миусская пл., д. 6. Тел. (8499) 2506505. E-mail: slyalyaev@yandex.ru (С.В. Ляляев).

Прозаические отрывки Б. Пастернака, относящиеся к 1910 г., редко становились предметом специального изучения. Часть из них, объединенная именем героя – поэта и художника в широком смысле слова Реликвимини, – была опубликована Е. В. Пастернак [1976] и впервые серьезно исследована А. Юнгрен [1984], работа которой по сей день остаётся единственным систематическим трудом на данном материале. Между тем эти отрывки задают кон-

текст, внутри которого становится наглядной целостность всего художественного мира писателя. Ведя о них речь, мы параллельно рассмотрим некоторые письма Б. Пастернака, написанные в том же 1910 году. Отсутствие жанровой дифференциации в подходе к материалу объясняется следующим соображением.

Записи Б. Пастернака, относящиеся к 1910 году, подлежат рассмотрению прежде всего в их тематическом единстве. 1910 год – это время, когда Пастернак впервые приступил к литературным опытам, что сказалось на всем строе его личности. Большую половину этого года¹ он был полностью поглощён размышлениями о творчестве, о его природе и собственно попытками литературного творчества. И то, и другое, и третье осуществлялось неразрывно, так что темы, начатые в письмах, находили продолжение в эссеистических заметках или в набросках художественного характера и наоборот. А. Юнггрен пишет: «В ученических тетрадах, сохранившихся с тех лет, перемежаются записи самого различного характера: математические формулы и конспекты по философии, эссеистика, фрагменты художественной прозы, переводы и оригинальные стихи. <...> Внутреннее единство записей этого периода можно было бы сравнить с синкретизмом, неокончательной вычленённостью жанров» [1984, с. 1]. Действительно, жанровую нерасчленённость раннего творчества Б. Пастернака нужно рассматривать как свидетельство синкретического (точнее, «неосинкретического» [Бройтман, 2007]) характера мышления писателя. Правильнее было бы говорить даже не только о жанровой, но и о родовой, вообще – формально-репрезентативной стороне пастернаковского творчества, которая в тот период пребывала в подвижном состоянии, чреватом образованием тех или иных форм.

Однако синкретизм мышления не означает совершенной аморфности выражения. Эссеистическая и эскизная манера письма раннего Пастернака, видимое пренебрежение фабулой, стенограммы потока сознания – всё это на поверку оказывается оптимальным средством, позволяющим эксплицировать наиболее значимые образные комплексы и ментальные представления, занимавшие писателя в юности и сообщавшие энергию его творческому поиску. Судя по всему, в первые месяцы, связанные с литературными опытами, для Пастернака делом первостепенной важности было зафиксировать эти образы и представления, сохранить их в виде своего рода тезисов, предполагающих дальнейшее разворачивание: уже летом 1910 г. Борис Пастернак собирался писать «большой рассказ»², о чём сообщал в письме С. Дурьлину (VII, 44)³.

¹ До объяснения с О. Фрейденберг и взаимного отдаления друг от друга в конце лета, после чего Пастернак на два года поворачивается от искусства к науке. Обратный разворот состоялся марбургским летом 1912 года и был психологически спровоцирован разрывом с И. Высоцкой и новым объяснением с О. Фрейденберг. Психологическая подоплёка этого возвращения видна в переписке с Фрейденберг летом 1912 г. (см.: [Пастернак, 2000]).

² Частичную реконструкцию этого замысла осуществляет Л. Л. Горелик в первой главе своей книги [2000].

³ Здесь и далее в тексте статьи цитирование произведений и писем Б. Пастернака осуществляется с указанием в круглых скобках номера тома

Выделим наиболее существенные образы и представления, возникающие в этих отрывках, – те образы и представления, которые достигнут тематической или фабульной оформленности в творчестве Б. Пастернака позднейших периодов. На наш взгляд, именно эти образы и представления формируют сферу того, что Д. Магомедова назвала «сюжетными инвариантами» (см.: [Магомедова, 1990]) пастернаковского творчества ¹.

У самого Пастернака для названия таких образов имеется слово «содержание». Это слово возникает в письме к О. Фрейденберг от 23.07.1910, в воспоминании о совместной поездке по Петербургу: «Этот город казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания, тёмного, прерывающегося, лихорадочного, которое бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам» (VII, 52-53). Конечно, Пастернак никогда (за исключением философских штудий университетского периода) специально не стремился к терминологии. Запечатленные им образы действительности более всего характеризуются динамизмом. Расчленив эти образы, читатель может гипостазировать те или иные их компоненты, «останавливая» их при помощи какого-то имени. Именно так терминологизируется слово «содержание»: им Пастернак обозначает состояние действительности, предшествующее конвенциональному её оформлению.

Оформление «содержания», по Пастернаку, происходит при помощи «линий». Представления о «линиях», «оправе» у раннего Пастернака возникли, как замечает Л. Горелик, под влиянием лекций Г. Шпета, который использовал эти представления именно в таком, усвоенном Пастернаком смысле: то, что пересоздаёт действительность, придаёт ей иные очертания ². Рассмотрим, как концептуализируются эти представления в раннем творчестве Пастернака.

(римской цифрой) и страницы (арабскими цифрами) по изданию [Пастернак, 2004].

¹ Иначе эти образы ещё могут быть идентифицированы как «образы-ростки», о которых писали Н. Мухелишвили и Ю. Шрейдер: это предшествующие дискурсивному оформлению образы, возникающие в психике в результате внешних и внутренних воздействий. «Такой образ, вообще говоря, не вербален, то есть хранится в сознании именно как образ ситуации, а не повествование о ней. <...> Бессловесный образ порождает фрагментарные словосочетания, несущие в себе смысловые ассоциации, инспирируемые исходным образом-ростком. Образ-росток, в результате, существует в сознании как ядро, окружённое облаком вербальных элементов, которые субъект по своей воле может поставить под луч рефлексии, позволяющей на основе этих фрагментов выстроить связный текст» [Мухелишвили, Шрейдер, 1997, с. 83, 86]. Сами по себе эти образы нерасчленённые; и именно они находятся в зародыше будущего произведения. У Пастернака эти образы получали реализацию в его позднейшем творчестве. Поэтому творчество писателя можно рассматривать как макротекст, выросший из единого набора «образов-ростков», фрагментарно эксплицированных на заре литературного пути, конкретно говоря – в 1910 году.

² Указан, в частности, фрагмент из Шпета, где «оправа» используется именно в этом смысле: «Земля, на которой мы родились, и небо, под которым

Тема оформления является основной в отрывке «Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!» Здесь, в полубессвязных монологах героя (или протогогероя) Реликвимини, эта тема возникает первоначально в религиозно-мистическом («неопифагорейском», по определению рассказчика) контексте: «Бог это очерк, ограда, Бог это очерк боготворящих, граница молитвы» (III, 423). Затем эта тема распространяется на сферы искусства: «Линиям поклоняются обезумевшие краски» (III, 426); а также природной и человеческой жизни. «Представь себе всю эту религиозную революцию сумерек, когда даже те линии, что сдерживали фанатизм дня, перестают быть гранями» (III, 426), – так хаотическое, точнее, протейское содержание природного мира становится очевидным, когда сумерки расплавляют привычные очертания предметов. «И вот любовь была той оправой, в которой страдала жизнь, жизнь восторженно поклоняется всегда, а оправа поклонения – Бог, и вот были разные контуры, очерки, очертания у жизни, и это линии, законы, быт, скрещения чувств между людьми; и наступают в жизни тоже такие сумерки...» (III, 427). Законы и скрещения чувств полагают оправу и границы человеческой жизни, создают её уклад, но для этого уклада приходят свои «сумерки», в моменты которых он утрачивает очевидность и может меняться: люди осознают и принимают новые «скрещения чувств», возводят для себя новые жизненные правила. Содержание жизни, её «материя», как на языке философской терминологии обозначил его Пастернак в процитированном выше письме к кузине, ищет оформления, ищет «сюжета» и «предметности»¹; обращается – «бросается» – к умному свидетелю в поиске оправы смысла. «Действительность наделяется атрибутом требовательности, жажды воплотиться в художественное произведение», – комментирует это положение дел А. Юнгрен [1984, с. 64]².

В процитированном фрагменте письма достаточно ясно выражена мысль о том, что первоначальное содержание искусства является неоформленным – как с точки зрения философской классификации (в нём нет *предметности*, оно её лишь взыскует, само по себе будучи *явлением*), так и с точки зрения ху-

мы были вскормлены, – не вся земля и не всё небо. Оправа, в которую нужно их вставить, меняет само существо, смысл их, *действительность* их» [Шпет, 1989, с. 420].

¹ Несколько позже, в эссе 1911 г., при публикации озаглавленной «О предмете и методе психологии», Б. Пастернак писал о множественности содержаний сознания («восприятий»), об их способности пополняться и о том, что они как таковые не подлежат временным, причинным и пространственным связям. Они даны в перцепции, а не в логической апперцепции, осуществляемой сознанием апостериори в ходе превращения явлений в предметы мысли. «Явление есть непосредственность сознания; предмет есть задача теории» (V, 314).

² У приведенной цитаты есть продолжение: «герой (наделяется. – И. К., С. Л.) признаком пассивности или жертвенности». Сравним это наблюдение с бахтинским пониманием положения героя в акте творчества: «Активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему её целому» [Бахтин, 1979, с. 15].

дожественной техники (в нём нет ни фабулы, ни сюжета, ни темы). Разворачивание фабулы может образовать из этого содержания повествование; сгущение тематизмов реализует его в лирической модальности. Однако само по себе оно до-форменно, или пред-форменно. Именно в этом, пред-форменном состоянии Пастернак эксплицирует его в набросках первого года творчества.

Сказанное также означает, что именно на этом, наиболее раннем этапе у Пастернака закладывается единство лирического и повествовательного сюжетов, о котором пишет Д. Магомедова, их связанность общим синкретическим «сюжетным инвариантом». И действительно, рассматриваемые прозаические фрагменты как по способу движения мысли, так и тематически неразрывно связаны с пастернаковским стихотворчеством раннего периода¹.

Так, первая часть фрагмента «Когда Реликвимини вспоминалось детство...» в большой степени представляет собой прозаическое развертывание топики стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать...» (I, с. 62), одного из наиболее ранних пастернаковских лирических шедевров. Здесь обозначены и действуют те же тематические мотивы: поставлены рядом «благовест» и «прибытие перелётных колес», организующие единство аудиального ряда; имеет место поездка на пролётке (ср.: «Достать пролётку. За шесть гривен, // Через благовест, через стук колес...»); фоновым является тот же самый, что и в стихотворении, пейзаж ранней сырой весны².

Наличеству и тема грусти, именно в этом отрывке раскрывающая свою подоплеку. «Грусть... это когда нами запасается что-то, что должно наступить. <...> Как будто мы созрели и нас свозят, каждый миг свозят в каком-то неизвестном направлении. Но чувствуешь, что там, куда тебя убирают с каждым разом, ты растёшь и растёшь как чей-то чужой запас» (III, 438-439), – говорит Реликвимини его сестра³. Это объяснение, само по себе достаточно тёмное,

¹ Это первоначальный опыт параллелизма. Позже «прозаический и поэтический текст образуют целые конstellации, перекликаясь друг с другом (“Спекторский” и “Повесть”), или включаясь друг в друга (“Доктор Живаго”). <...> Прозаические и поэтические тексты связаны воедино не только тематикой, но и общностью тропа» [Юнгрен, 1984, с. 83, 172].

² В подтексте ещё присутствует стихотворение И. Анненского «Черная весна» (1906), с образом похорон в центре. На подверженность раннего Пастернака влиянию И. Анненского, конкретно говоря – его стихотворений в прозе, указывала А. Юнгрен: «Тяготение фрагментов ранней прозы к поэтическому полюсу речи подводит к сравнению с таким гибридным жанром, как стихотворения в прозе <...> Сопоставление с стихотворениями в прозе допускают только пейзажные фрагменты» [1984, с. 92, 94].

³ Подробности писем Пастернака к О. Фрейденберг, относящихся к концу июля 1910 года – времени первого обострения их платонического романа, – позволяют понять, что темы, присутствующие в отрывке «Когда Реликвимини вспоминалось детство...», связаны с реальными обстоятельствами отношений кузенов. «Однажды этим городом пролегал заговаривающийся путь пролетки...» (III, 438) – это не только «прозаический вариант» стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать...»; это и переплавленное восприятием воспоминание. Следующий раздел отрывка, содержащий незаконченную

становится более внятным в общем контексте начала отрывка, где темой является изменение образа мира. «Город слишком часто становился иным» (III, 437) из-за пережитого героем чувства; и в таком-то «подменённом» городе, по которому «пролегал заговаривающийся путь пролетки» (III, 438), происходит этот разговор. Прежний образ мира остраивается, так что человек видит его иными глазами; иные «линии» задают этому миру «оправу». Это значит – меняется и человек, остраиваясь от себя самого прежнего¹. И этот момент расставания с собой прежним, со своей прежней «оправой», и со всем прежним миром, становится содержанием грусти.

Представленность одних и тех же тематических мотивов связывает стихотворения не только с прозаическими отрывками этого периода. Общие связи устанавливаются между лирикой, прозой и письмами Пастернака к О. Фрейденберг². Так, в том же письме от 23.07.1910 имеется следующее описание: «Извозчик грустно размыкает все толпы на углах, как живые, ползучие замки, и складывает и раскладывает фасады, как кубические дверцы несгораемых касс. Несгораемых, хотя, прыгая с пивной на пивную, их лижут лампы и рожки. Извозчик закрывает за собой стены и площади и плывёт с одного вокзала на вокзал, который – на другом конце города» (VII, 51). Тематические мотивы «несгораемых касс» и «вокзала» в этом описании соседствуют, предваряя их соединение в составе тропа в близком по времени стихотворении «Вокзал»: «Вокзал, несгораемый ящик // Разлук моих, встреч и разлук...» (I, 67).

При этом у «несгораемости» возникает коннотация, связанная с огнеопасными источниками света – лампами и рожками. Эта коннотация, одновременно опирающаяся на мотив «пивной» и связанная с темой «жара», появляется в набросках прозы. Так, в зарисовке «У Дорогомиловской заставы» действие происходит в ночном трактире. «Керосиновой белугой метался по

эротическую сцену, тоже инспирирован фактически имевшим место чувством, по-видимому, частично сублимированным в тексте этого отрывка. Связь отрывка с реальной биографией Бориса Пастернака подтверждается и третьим его композиционным фрагментом – сценой обморока на вокзале, имеющей прецедент в весеннем письме к Фрейденберг от 01.03.1910 (VII, 37-38).

¹ Заметим, что фраза в этом отрывке, сопровождающая отдаление двоих друг от друга после несостоявшейся физической близости (повторенная дважды почти подряд) – «они стали братом и сестрой» (III, 442) – не поддается фабульной интерпретации. Она обретает логическую сообразность лишь в том случае, если мы понимаем «стали» как оказались в той «оправе» реальности, где они брат и сестра, обрели соответствующие номинации. Для обыденной логики это затруднение; но для Пастернака это очень естественно. Так позже, в повести «Апеллесова черта», герои оказываются в мире иных отношений, «свои отбросив имена» (III, 7).

² А. Юнгрен, характеризуя фрагмент «Когда Реликвимини вспоминалось детство...», констатирует, что его «смысловые пересечения <...> с письмами к О. Фрейденберг позволяют рассматривать эту переписку как этап подготовки к собственной литературной работе. <...> К ним примыкает “Заказ драмы”, замысел которого Пастернак излагает сестре в письме от 28.07.1910 г.» [Юнгрен, 1984, с. 132]. См. об этом также: [Абашев, 1990].

столикам и в пиве зарезанный свет ламп» (Ш, 432), – начинается этот фрагмент. Потом этот образ настойчиво повторяется: «Окошки начинали моргать: мощеной переулочной ночью и пивной с белугами» (Ш, 433), и др. А вот сцена обморока Реликвимини на вокзале из отрывка «Когда Реликвимини вспоминалось детство...»: «Все скорее и скорее низвергались проливные люстры на скатерть с пальмами из войлока <...> лакеи разливали пивную желчь господам» (Ш, 443). Очевидно, что два фрагмента связаны одинаковым (хотя и фоновым) мотивным комплексом «вокзал / пивная / жаркий свет»¹.

Этот же мотивный комплекс воскресает и в ранней пастернаковской прозе. В «Апеллесовой черте» (1915) близкими к нему средствами передается отъезд Гейне из Пизы в жаркий августовский вечер: «Вагоны горели, горели рельсы, горели нефтяные цистерны, паровозы на запасных путях, горели сигналы <...> Горел часовой циферблат, горели чугунные перекаты путевых междоузлий и стрелок; горели сторожа» (Ш, 8-9). А чуть позже, в «Письмах из Тулы» (1918), «вокзал», «горячий свет» и «пивная» вновь предстают как единый мотивный комплекс. Герой «Писем», ожидая поезда в привокзальном трактире, записывает: «Солнце – в пиве. Опустилось на самое доньшко бутылки» (Ш, 27). Наконец, в «Охранной грамоте» рассказчик вставляет в описание своей поездки по Европе деталь: «Заляпанное огнями вокзала, в чистых бокалах ясно лучилось пиво» (Ш, 167). Как можно видеть, лирика, проза и письма Бориса Пастернака самого раннего периода – «начальной поры» – представляют собой внутренне связанное единство, в котором одни и те же почерпнутые из реальной жизни образы, темы и мотивы возникают в разных сочетаниях и контекстах, оказываясь за счет этого освещенными в различных аспектах и формируя важный, хотя и малоизвестный подтекст позднейшего творчества писателя.

* * *

Фрагмент, в рукописи имеющий название «Мышь», и текстологически близкий к нему отрывок «Была весенняя ночь...» особенно значимы для понимания допредикативной составляющей пастернаковского представления о творчестве. Второй из названных отрывков упомянут потому, что его содержание помогает понять смысл названия первого: «Мышь» – хотя нигде в тексте первого отрывка ни прямо, ни косвенно мыши не упоминаются². Мышь у Пастернака – это то, что грызёт, причем «грызёт» в широком смысле, и в первую очередь в иносказательном, то есть грызёт душу. Один из героев отрывка «Была весенняя ночь...», пациент дома скорби, названный Пастернаком «Сашка Берг» (поверх зачёркнутого: «Реликвимини»), то и дело обращается

¹ Еще один маркер связи этих фрагментов – образ волчка. Этот образ – центральный в зарисовке «У Дорогомилловской заставы»: странное фабульное событие фрагмента связано с тем, что дочь трактирщика неожиданно запускает по полу волчок. И Реликвимини в момент обморока чувствует, что его «пустили как волчок» (Ш, 443).

² Добавим, что слово «Мышь» первоначально стояло и в заглавии фрагмента «Заказ драмы», текстологически связанного с двумя рассматриваемыми и намечающего излюбленную пастернаковскую тему о жизни и искусстве.

к врачу с жалобами на «грызение» вообще и на мышей конкретно. Доктор пытается успокоить больного доводом, что мыши не имеют к нему отношения, они существуют сами по себе, – доводом, на который пациент отвечает, что и его душа ведь тоже не имеет к нему отношения. Вот этот диалог:

- *Ах, доктор, предпримите что-нибудь, всё грызёт и грызёт у меня <...> Мыши в сумерки перегрызают все полы, – мы провалимся, доктор.*

- *Пустяки, вы всё преувеличиваете, дом у нас крепкий, а что грызёт, так не вас ведь, комнату, – ну, а вам что до этого?*

- *Да ведь всё – постороннее для меня. Как всё вокруг похоже на душу! Она ведь тоже посторонняя мне! Ах, доктор, всё отчуждено от меня, почти как душа моя. <...> Грызёт, вы говорите? Обстановку? Да ведь она так же чужда мне, как и душа! Так же дорога. <...> Предпримите что-нибудь! Душу изгрызло мне! (III, 469)*

То, что чувствительно, вроде бы не имеет отношения к сущности человека, но болит и беспокоит именно оно. Путём этого иносказательного построения душа человека и окружающая его действительность (полы в комнате) оказываются феноменами одного ряда¹. И «грызение» – это в первую очередь душевное грызение². Такой приоритет усиливается тем фактом, что дело происходит в санатории для душевнобольных, а пациент – человек искусства. В этом контексте «мышь» начинает интерпретироваться как источник творческого беспокойства. По-видимому, как минимум для раннего творчества Пастернака такая интерпретация оказывается вполне адекватной³. Сравним в близком по времени стихотворении «Пирь»: «В сахарнице, как мышь, копаются анапест...» – здесь соседство «мыши» с темой поэзии представлено просто-таки наглядно.

Отрывок «Мышь» представляет собой одну из первых попыток писателя образно сформулировать суть творчества, передать его понимание, сохранившееся у Пастернака во все годы жизни. Понятно, что формулировка «Борис Пастернак об искусстве» по сути тавтологична: Пастернак писал об искусстве

¹ За этим, конечно, стоит философская концепция монизма, доведенная до парадоксального выражения. Но парадокс, атрибутированный автором душевнобольному, лишь заостряет любимую уже и на тот момент пастернаковскую идею о сплошности, протегическом единстве действительности, постоянно обретающей новую «оправу» и новые границы.

² Любопытно, что далее в этом отрывке доктор вызывает «истребителя» из Гаммельна на Везере. Интерпретация Пастернаком немецкой легенды в данном контексте оказывается весьма свободной, но при этом, похоже, неожиданно продуктивной для самого прецедентного текста.

³ Отметим, что, по подсчётам Н. Фатеевой (не учитывающей, кстати, прозу до «Детства Люверс»), грызуны (мыши и крысы) являются самыми представленными персонажами в фауне пастернаковского мира, уступая по частоте появления лишь коню, собаке, петуху и дракону [Фатеева, 2003, с. 214-219], а И. Смирнов показывает, что Пастернак использовал концепт «Аполлон – мышинный бог» [Смирнов, 1996].

всегда, что бы ни становилось внешней темой текста, во всех жанрах и формах¹. «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» (Ш, 185), – сформулирует он этот принцип в «Охранной грамоте». В отрывке «Мышь» писатель впервые и очень концентрированно набрасывает образное представление им творческого акта. Приведем начало этого отрывка.

Ясно как Божий день, что творчество имеет право подойти к Дмитрию Шестокрылову лишь в тот момент, когда он позовет это творчество, когда, вернее, он раздвоится и одна его часть замрёт от неисчислимых скрещений в нём, а другая – та часть, что старшие (его отеческое существо в нём), бросится на балкон его души и станет чертить тревожные жесты и звать какого-то неизвестного, но не Бога и вообще не существо, – тогда что же бросится звать большая часть Шестокрылова его самообъятье? Совсем не за существом бросится она, а за событием; нужно, чтобы над заморающим в скрещении Шестокрыловым склонился таинственный чёрный раздававшийся в рефлекторном отражении потолок с тенью докторских рук на нём и чтобы под этими мельничными крыльями доктора на потолке, чтобы под ними не было, не случилось, а замкнуло бы или упокоило шестокрыловский экстаз громадное, обирающее Шестокрылова, как исполина, увеличительное зеркало (Ш, 450-451).

Перед читателем находится, в сущности, нерасшифрованная визионерская стенограмма. «Таинственный чёрный потолок», «мельничные крылья доктора», «увеличительное зеркало» – эти образы совершенно сюрреалистичны. Они появляются в результате попытки записать сновидение, или видение; причем такое видение, которое обладает громадной субъективной значимостью для видящего. В нарративной модальности подобная попытка обречена на заведомый неуспех, потому что логика сна не подчиняется ни темпоральным, ни каузальным закономерностям, хотя и обладает несомненной субъективной очевидностью. Есть два пути обращения с такой «стенограммой». Первый – это, все-таки, нарративизация: возникающий в результате такого превращения текст обыкновенно явно свидетельствует о своем происхождении и выражено требует исследования подтекста в качестве адекватной герменевтической процедуры. Второй – это обстановка, обставление «стенограммы» рядом стихотворных, прозаических или иных «комментариев», которые, развивая архетип, обладают более или менее определённой жанровой формой и в ряде случаев (у Пастернака – всегда) приобретают самостоятельную эстетическую или теоретическую значимость. Борис Пастернак на протяжении жизни неизменно использовал оба этих пути. Однако сама «стенограмма» возникла именно в наиболее ранний период.

Исследование пастернаковского творчества естественно побуждает обращаться к «стенограмме» как источнику тем, образов, мотивов, функциони-

¹ Ср.: «Слишком трудно было бы найти текст Б. П., вовсе не выражавший его “взгляд на искусство”» [Поливанов, 1993, с. 257].

рующих в позднейших текстах¹. Поэтому есть смысл терминологизировать явление и говорить о «стенограмме» как о *прототексте*, включая в него не только процитированный фрагмент, но *всю совокупность записей и фрагментов 1910 года в аспекте их системности*. Рассмотрим главные составляющие приведенного фрагмента с позиции того, как они фигурируют в позднейших «комментариях» – в прозаических текстах Пастернака.

Очень важный для Пастернака топос – «скрещенья». Использованный в получившем широкую известность стихотворении «Зимняя ночь» (впоследствии дополнительно растиражированном в массовой культуре), он стал своего рода опознавательным знаком пастернаковского творчества: редкая критическая работа из тех, что писались о «Докторе Живаго», обходилась без упоминания «судьбы скрещений». Интерпретация прототекста проливает дополнительный свет на семантику этого топоса. В приведенном фрагменте он фигурирует дважды. В первый раз это скрещения, которые грамматически локализованы «в нем», то есть в герое, Шестокрылове. Во второй раз «над замирающим в скрещеньях Шестокрыловым» склоняется потолок с тенью рук. Как минимум один «комментарий» к этому месту прототекста прекрасно известен: это уже названная «Зимняя ночь», где фигурируют и «потолок», и «тени» на нем, которые предстают как «скрещенья рук», а также и как «судьбы скрещенья». Борис Пастернак, как сказано выше, устами героя отрывка «Была весенняя ночь...» интерпретирует окружающую действительность в качестве продолжения человека (или наоборот). А к этой окружающей действительности принадлежат и люди, и положения, в которые они относительно друг друга становятся. И в этом смысле, действительно, «судьбы скрещенья» ничем существенно не отличаются от «скрещений рук» или «скрещений ног»². Напомним еще, что «скрещенья чувств между людьми» в отрывке «Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!» интерпретировались как линии, оформляющие человеческие отношения. Так что образ, достигший наивысшего развития в позднем творчестве Пастернака, был задан и непосредственно присутствовал уже в прототексте.

Другой топос, возникающий в этом отрывке, – «мельничные крылья». Для Пастернака он имеет большую значимость³. Эти мельничные крылья воз-

¹ Ср.: «Весь корпус пастернаковских текстов отчётливо строится по экзепликативному принципу. <...> Поэтому не будет серьёзной методологической ошибкой обращение за “расшифровкой” некоторых мотивов и их вариаций в более поздних вещах Пастернака (к ранним текстам. – И. К., С. Л.)» [Фарыно, 1993, с. 7].

² Кстати, с точки зрения поэтической техники в стихотворении уместнее были бы не «скрещенья», а «сплетенья» – для уточнения рифмы к «тени». Однако Пастернак, при видимой семантической и даже контекстуальной близости этих двух лексем, всё-таки предпочитает «скрещенья». По-видимому, образ из прототекста и в поздние годы сохранял для него слишком выраженную наглядность, не допускающую лексических замен.

³ В книге Н. Фатеевой целый раздел посвящен частотности, семантике и подтекстам топоса «мельничных крыльев» у Пастернака (см.: [Фатеева, 2003, с. 150-163]).

никают в очень важном для пастернаковской концепции искусства эссе, одном из немногих, где он пытается теоретически сформулировать свои эстетические представления. Это посвященная Рюрику Ивневу статья «Несколько положений», фактически написанная в 1918 году¹ и потом лишь прошедшая композиционную правку перед изданием в 1922-м. «Так мы вплотную подходим к чистой сущности поэзии. Она тревожна, как зловещее круженье десятка мельниц на краю голого поля в чёрный, голодный год» (V, 27)², – это заключительное из «положений», которым заканчивается текст. Возникающая здесь конститутивная (находящаяся в грамматической позиции предиката) сема «тревожности», как видно, тоже была задана уже в «Мыши»: там, где «старшая» часть души героя в порыве «станет чертить тревожные жесты».

А чуть выше в «Нескольких положениях», описывая действие вдохновения, автор констатирует: «начинает ширять и шуметь по сознанию отражённая стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы» (V, 27). Здесь ключевое определение – «отражённая»; и «отражённая стенопись» слишком очевидно конгруэнтна «теньям на потолке», фигурирующим в прототексте. Естественно возникает параллель между пастернаковской концепцией творчества и образом платоновской Пещеры, неоднократно вдохновлявшим исследователей бессознательного в XX столетии: поводы для такого параллелизма налицо. Но нам представляется, что недостаточно указать на частичное сходство двух концепций творчества, поскольку ранее это уже делалось (см., например: [Тюпа, 1990]). Важнее понять пункты, в которых Пастернак развивает Платона, модернизируя его идею. Главное, что акцентирует Пастернак, это представление о телеологизме той реальности, которая дана художнику в качестве задачи и нуждается в воплощении³.

¹ В 1918 году, после создания «Сестры моей – жизни», Пастернак ощутил завершенность «начальной поры» своего творчества. «Детство Люверс» и «Несколько положений» выглядят как итоговые вехи творческой биографии. И в том, и в другом текстах происходит последовательное «комментирование» прототекста: в «Детстве Люверс» – с семиологической позиции (проблема имени и означивания), в «Нескольких положениях» – с эстетической.

² С другой стороны, эта формулировка подготовлена в одном из ранних поэтических набросков Пастернака, опубликованном Е. В. Пастернак за номером X: «Рванувшейся земли педаль // Твоей лишившаяся тайны // Как мельниц машущая даль // В зловещий год неурожайный» [Пастернак, 1969, с. 239-281].

³ Кроме этого, для Пастернака было ещё важно представление о подвижности, непостоянстве самой поверхности, на которой возникают отражения и которая, по сути, и есть видимая действительность. Вяч. Иванов вспоминает, как в разговоре в 1959-м «он предложил такой зрительный образ, объединяющий его собственную поэтику с современным научным мировосприятием: мы видим не сам мир и предметы, а только занавес, их закрывающий. Но занавес колышется, и искусство, как и наука, передает его колыханье» [Иванов, 1989, с. 56]. В близкое время в письме к Ж. де Пруайяр Пастернак использовал то же сравнение реальности с картиной, написанной на полотне, уносимом ветром: см. (X, 490).

Приведём для сравнения изложение Пастернаком взгляда на творчество в письме 1910 года к неустановленному адресату – Евгению. «Действительность, которая *вызывает* (выделено нами. – *И. К., С. Л.*) лирическое сознание и лирического субъекта, – эта действительность восприятия неопределённая и ирреальна по отношению к творчеству, потому что это его задача ещё. <...> Лирическая реальность должна быть создана как выполнение этой задачи» (VII, 67). Представление о телеологическом характере творчества как воплощения лирической реальности («действительности восприятия») здесь прописано буквально. И вдобавок получает наименование та субстанция, которую бросается «звать» (III, 450) «старшая» часть Шестокрылова, идентифицируемая в таком контексте именно как «действительность восприятия»: это «лирическое сознание», или «лирический субъект».

Отметим, что инструмент отражения, зеркало, которое наводится на Шестокрылова и «замыкает» его «экстаз»¹, – это «увеличительное зеркало». Этот образ получает развитие в «Охранной грамоте», где ему даётся точное определение: это и есть искусство. «Оно более односторонне, чем думают. Его нельзя направить по произволу – куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с природы» (III, 186). «Телескоп» «Охранной грамоты» и «увеличительное зеркало» «Мыши», это, конечно, синонимы². И тогда «замирающий в скрещениях Шестокрылов» и есть «действительность, смещаемая чувством». Он, точнее, эта его «замирающая в скрещениях» часть, предстаёт как оптический фокус, то есть герой, или «ценностный центр» (М. Бахтин) изображаемого мира, «завершаемый» / «замыкаемый» в «вызываемом» другой его частью «событии» (III, 450) (тоже впоследствии ключевое бахтинское слово) – в акте творчества.

И ещё один примечательный компонент, возникающий среди образов и тематических мотивов «Мыши», – составленная из умолчаний фигура «доктора». По-видимому, это глубочайшая составляющая пастернаковского архетипа бытия, которое для писателя и жизнь, и искусство / творчество в их неразделимости. В отрывке «Мышь» тени на потолке – это тени докторских рук. При соотношении с «комментарием» стихотворения «Зимняя ночь» возникает параллель: «тени» рук – это также и «скрещения рук», поскольку то и другое проецируется на озарённый / освещённый потолок. Конечно, таинственный «доктор» из «Мыши» и обладатели скрещённых рук из стихотворения принадлежат к разным измерениям действительности. Доктор – элемент (вероятно,

¹ По существу дела, здесь перед нами совершенно то понимание предмета, которое впоследствии станет развивать М. Бахтин, и даже близкая, в перспективе, к бахтинской терминология. Ср.: «Автор должен найти точку опоры вне» воображенного бытия, «ценностную точку внеаходимости» (ср. «экстаз» у Б. Пастернака. – *И. К., С. Л.*), «чтобы оно стало эстетически завершённым (ср.: «замкнуло бы или упокоило» у Б. Пастернака. – *И. К., С. Л.*) явлением – героем» [Бахтин, 1979, с. 18].

² В примыкающем к «Мыши» отрывке «Я давно наблюдал за тем лицом...» Пастернак наметил и тему обусловленности искусства: «Искусство не свободно» (III, 450).

существеннейший) реальности, которая по ту сторону отражения; Шестокрылов, в акте творчества, предстает в отражении, как и невизуализируемые персонажи «Зимней ночи». Однако нескрываемая эротическая составляющая «скрещений», возникающих в стихотворении, неожиданным образом понуждает отнести к встрече двоих именно как к творческому акту, совершенно изоморфному акту художественного творчества¹; так, что скрещенья их рук и жесты доктора обладают одинаковой «повивальной» силой.

Доктор при этом в начале фрагмента «Мышь» косвенно характеризуется ещё и как «великий знаток». Ср.: «Мы <...> пишем о том состоянии, когда мы разломались и послали порыв за великим знатоком» (III, 451). С учётом этого контекста обретает основание трактовка его вообще не как «врача», а именно как «знатока», или – в средневековом этимологическом смысле этого слова – «исследователя». И если принимать эту трактовку, к чему нам видятся все основания, то впоследствии вынесение слова «доктор» в название главного, по утверждению писателя, труда его жизни, романа «Доктор Живаго», оказывается не просто закономерным, но даже почти что необходимым².

Добавим ещё несколько штрихов к характеристике внутренне целостного прототекста, сконцентрированного в начальном абзаце «Мыши». В отрывке «Была весенняя ночь...» фамилия Шестикрылов достается не пациенту-художнику, что казалось бы естественно после «Мыши», а доктору, «старому дилетанту» (III, 469) с романтическими воззрениями, управляющему психиатрической лечебницей. В теме «доктор», таким образом, усиливаются медицинские коннотации, связанные с лечением души (которая, впрочем, для Пастернака односубстанциальна с телом и всем, что за его пределами).

Краткий отрывок «Я давно наблюдал за тем лицом...» первоначально открывал «Мышь» и имеет тесную тематическую связь с началом этого фрагмента. В названном отрывке непосредственно излагается взгляд на отношение автора и героя, которое в сохранённом тексте «Мыши» передано с гораздо большей долей иносказательности: «Я давно наблюдал за тем лицом, которое через несколько минут пройдёт через строки. Но я решил прийти к нему на помощь только тогда, когда он стал махать кому-то неизвестному в мою сторону, когда он, по-видимому, нуждался в ком-то или в чём-то неизвестном ему с моей стороны...» (III, 450). Здесь сам рассказчик идентифицируется с «великим знатоком», поскольку именно за ним посылает потенциальный герой.

¹ Ср. в «Охранной грамоте»: «Движенъе, приводящее к зачатъю, есть самое чистое из всего, что знает Вселенная» (III, 178).

² Заглавие романа, будучи записано латиницей: «Doctor Zhivago», – немедленно осмысливается иначе. «Доктор» в русскоязычном сознании это, конечно, врач; в европейском же – согласно ближайшей этимологии, исследователь. В русском языке это значение сравнительно латентно, однако оно прочитывается. Юрий Андреевич – не только лекарь «Живого», он ещё и его исследователь. А поскольку «Живым» в церковнославянском этимологическом контексте называется Бог, то Юрий Андреевич – «доктор» в самом что ни на есть первоначальном, средневековом теологическом смысле. Его раздумья о природе, искусстве, жизни и есть не что иное, как приближение к сущности «Бога Живаго».

Точнее: не за ним, а за кем-то «с моей стороны», то есть из действительности, трансцендентной герою (центру изображаемой действительности, «действительности восприятия» – «лирической реальности», по формулировке письма к Евгению).

Эти наблюдения позволяют говорить о синкретической природе персонажей в раннем творчестве Пастернака. Реликвимини / Релинквимини – Шестокрылов / Шестикрылов – доктор – Сашка Берг – это все ипостаси одной и той же субстанции; более того, эта субстанция единосущна также и с лирическим субъектом, несмотря на то, что последний трансцендентен перечисленным ипостасям. Мы не станем проводить изначально рискованные по корректности параллели между пастернаковской концепцией творчества и теологическими или религиозно-философскими построениями, расцвет которых в России имел место в тот же период¹. Отметим другое: персонажи Пастернака, как внутри одного произведения, так и в контексте всего его творчества, особенно раннего, обладают способностью «указывать» друг на друга. То и дело в них проявляются смежные черты, обусловленные их изначальным субстанциальным единством.

А значит, можно высказать суждение и по часто поднимаемому вопросу о той или иной степени автобиографичности пастернаковского творчества. «Я не пишу своей биографии», – замечал Пастернак в «Охранной грамоте». – «Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая» (III, 157). Эти слова относятся не только к «Охранной грамоте», как обычно думают. Сдвинув акцент на вторую часть этой афористической формулировки, нетрудно увидеть, что она раскрывает общий принцип обращения писателя с повествованием – и не только с биографическим. Фабула собственной жизни неотделима от возможных фабул, касающихся тех или иных персонажей, потому что автор и его герои сущностно связаны событием творчества, причём – в пастернаковском случае – объемлющим *всю совокупность* происходящих с писателем творческих актов.

В силу этого некорректно говорить о наивно понимаемом автобиографизме прозы Пастернака, то есть о совпадении определенных обстоятельств жизненного пути писателя и кого-то из его персонажей. Но можно – понимая «под биографией или автобиографией (жизнеописанием) ту ближайшую трансгредиентную форму, в которой я могу объективировать себя и свою жизнь художественно», то есть «с точки зрения особого характера автора в его отношении к герою» [Бахтин, 1979, с. 132]². Особенность пастернаковского

¹ Хотя М. Бахтин, к примеру, считал уместным оперировать в записях последних лет жизни терминами из ряда «*natura naturans*», «*natura creata*», имеющими отчётливое богословское происхождение.

² Неоднократные отсылки к исследованиям М. Бахтина в анализе «Мыши» возникают не случайно. В этом отрывке виден персонализм отношения «лирического субъекта» и героя – а это, как видно по многочисленным переключкам, и есть отношение автора и героя (ценностного центра изображаемого мира) в бахтинской концепции творчества. И это не единственное пересечение раннего Пастернака и раннего Бахтина. Родство пастернаковского взгляда на художественное творчество и бахтинского понимания «эстетической деятель-

«биографизма» та, что герой здесь множествен. Ни один из пастернаковских героев, ни ранних, ни поздних, не представляет собой вполне «другого» биографической личности писателя именно потому, что полнота бытия автора в мире этой прозы коррелируется бытием *всех* его персонажей. Собственная биография (к тому же открытая) при этом теряет в целостности, становясь зато источником вероятных фабул, связанных с теми или иными персонажами. Таким образом достигает реализации одна из любимых пастернаковских идей, касающаяся вариативности жизни, вероятностной природы действительности как одной из многих неизменно открытых возможностей¹.

* * *

В рассматриваемых записях неоднократно встречаются высказывания Пастернака о «творческом методе», то есть о том способе, каким искусство достигает преобразования действительности. Они наличествуют, в частности, в письме к О. Фрейденберг от 23.07.1910. По Пастернаку, первым шагом, который делается на пути к «форме новой реальности» (VII, 52), является расшатывание прежней - так, чтобы предметы перестали «быть определенными, конченными, такими, с которыми *порешили*» (VII, 52). Это расшатывание достигается при помощи «сравнений», то есть иносказаний. «Сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки <...> творчество переводит крепостные явления от одного владельца² к другому» (VII, 53). Отметим в этой цитате присутствие понятийной пары «предмет / явление» феноменологического происхождения. Она помогает понять ход мысли писателя: «расшатанные» предметы вновь становятся явлениями, и в этом качестве могут обрести иную предметность, соответствующую отличному от прежнего образу мира. Аналогичное описание положения дел находится в отрывке «Когда Реликвимини вспоминалось детство...»: в изменённой чувством действительности предметы «носили незаслуженно постоянные

ности», тоже достаточно конспективно и отчасти фрагментарно изложенного учёным в начале 1920-х годов, обусловлено, по-видимому, общностью культурного поля, гуманитарной проблематики, генерировавшей наиболее значительные теоретические концепции и художественные шедевры своего времени. Сделанные наблюдения позволяют говорить как о имевшем место существовании этого проблемного поля, так и о творческой включенности Б. Пастернака в его разработку.

¹ В поздние годы жизни Б. Пастернак писал своей французской корреспондентке о стремлении в романе «представить реальность <...> как вдохновенное зрелище невоплощенного; как явление, приводимое в движение свободным выбором; как возможность среди возможностей; как произвольность» (X, 490).

² Метафора творчества как перевода предмета в иное «владение» оставалась актуальна для Пастернака и впоследствии. Ср. письмо к Ж. Пастернак от 4/17.05.1912: «Правдиво сочинённое отличается от действительности так же, как оброненная, лежащая на земле вещь <...> от тех, которые на местах у владельцев. Эти утерянные, и только они, *суть* настоящие вещи» (VII, 95).

имена. Называя, хотелось освобождать их от слов. В сравнениях хотелось излить свою опьянённость ими. В сравнениях. Не потому что они становились на что-нибудь похожи, а потому что переставали походить на себя» (III, 438).

Это «раскрепощение» предметов, «разгон»¹ всей действительности достигается, по Пастернаку, под воздействием телеологического «порыва» к «форме новой реальности». Эта форма «недоступная человеку, но ему доступно порывание за этой формой, её требование» (VII, 52). Особенности пастернаковской грамматики (впоследствии, по-видимому, сознательные), особенно его обращение с местоимениями², часто дают поводы для амбивалентных трактовок, и здесь мы специально укажем: в словосочетании «её требование» местоимение может являться определением, а не дополнением. Форма требует, а не человек требует формы. Тогда «её требование» по отношению к «порыванию» находится в функции приложения, а не однородного члена, так что соответствующее значение усиливается. И для человека объективна не будущая форма, а именно «порывание», переживаемое как безусловная и извне идущая данность. Продолжение цитаты: «Как лирическое чувство, даёт себя знать это требование и как идея сознаётся» (VII, 52). И ещё, чуть ниже, автор письма приводит поясняющий пример из недавнего совместного переживания кузенов: «бесконечное содержание» города «бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам» (VII, 52-53).

Этот «порыв», «требование», «бросание» первичны для человека, который ощущает его как императив творчества. Но он притом и не чужд самой

¹ Метафора «разгона» неодоушевленной действительности, актуальная для Пастернака и в 1910 году (см. эссе «Заказ драмы»), и впоследствии (например, в «Охранной грамоте») выпукло зафиксирована в письме к Н. Завадской от 25.12.1913. Процесс творчества описывается Пастернаком здесь так: «Метафоры разгоняют действительность <...> В странном этом занятии ты отыщешь самую шемящую загадку, – которую разгадываешь не раз, каждый раз по-новому, а потом и не разгадываешь уже, а просто, тесным потоком уже данных решений, захлёбываешься ими, уступаешь им, и, сами от себя, прибавляются новые и новые <...> Тогда зовешь свидетеля, который разделял бы твоё восхищение. Тогда, ещё более того, быть может, вызываешь собеседника, для того чтобы говор этой тайны лёг между тобою и им, в ваших речах» (VII, 154). И ещё фрагмент: есть единственное желание, «которое исходит не от тебя, но тебя окружает и, суживаясь и умаляясь, становится твоим собственным. Так идёт, вдохновляя тебя, к тебе навстречу – лирический горизонт – окружившего тебя желания» (VII, 154).

² Ср. наблюдение А. Юнгрен над отрывком «Когда Реликвимини вспоминалось детство...»: «При слабости или непоследовательности сюжетной линии связность текста обеспечивается благодаря единству образной структуры. <...> Образцом такого перераспределения ролей, задающим тон всему повествованию, может служить первое предложение отрывка, перемещающее центр тяжести рассказа от героя к его персонифицированному детству. Этот сдвиг осуществляется в местоимении “его”, нейтрализующем мужской род “Реликвимини мальчик” и средний “детство”» [1984, с. 128-129]. Этим приемом Пастернак стабильно пользовался на протяжении всей жизни.

природе человека. Об этом говорит отрывок «Мышь». Напомним: «творчество имеет право подойти» к герою, когда «он раздвоится» и «та часть, что старше (его отеческое существо в нем)» «бросится <...> звать» (III, 450). И далее: «...мы отослали порыв за великим знатоком» (III, 450). Конечно, порыв здесь и в письме один и тот же. Но если там он атрибутировался действительности, «содержанию», то здесь трактуется как «старшая часть души». Для формальной логики здесь может возникнуть противоречие – но не для Пастернака, один из персонажей которого, как помним, жаловался доктору на грызение в комнате, которая всё равно что его душа. Слова пациента «мы провалимся, доктор» (III, 469), снимая метафору, следует понимать как то, что собеседники окажутся в «новой реальности».

Таким образом, можно, с известной долей приближения, выделить следующие моменты в творческом процессе, по Пастернаку: 1) наличная «закрепощённая», «неодушевлённая» действительность; 2) порыв, требование её к преобразению; 3) ряд иносказаний, которыми расшатывается покров имен; 4) обнажившаяся сущность явлений, «содержание» действительности; 5) появление новых «линий», границ предметов; 6) замыкание мира в новой «оправе», которое и есть 7) преобразование. Эти моменты не стоит рассматривать как векторную последовательность, логическую или хронологическую, это именно рационально гипостазированные *моменты* единого – творческого преобразования мира. Точно охарактеризовала концепцию творчества в ранней пастернаковской прозе Л. Горелик: «Пастернак разрабатывает теорию возникновения творения как “пересоздания” действительности в результате собственного её порыва к новому её воплощению под воздействием творческой интенции художника» [Горелик, 2000, с. 36]. Добавим, что в основе этого пересоздания находится ритм: «причинность – ритм» (VII, 53), так что преобразование мира – это как бы его естественная пульсация или дыхание, совершающееся в сознании художника.

Стремление в искусстве рассказать о его рождении у Пастернака было всегда. При этом уже в ранние годы у него выработался и собственный тезаурус для обозначения составляющих творчества. Разумеется, писатель не гнался за строгостью, предпочитая ей спонтанность выражения. Тогда, в 1910 году, он восклицал: «Как трудно говорить об этом!!» (VII, 52), а затем называл свои находки «скучными рассуждениями» (VII, 53). Тем не менее возникает желание наконец упорядочить понятия и образы, при помощи которых в разных источниках Пастернак определял «элементы» творчества. Эти понятия и образы впоследствии нередко появляются в текстах писателя.

Содержание, действительность восприятия – «сумеречная» действительность, лишённая покрова имен; мир явлений.

Лирический горизонт, лирическая реальность, предмет лирического чувства, постулируемый предмет – телеологическая «форма новой реальности».

Лирическое сознание, лирический субъект, свидетель, собеседник, доктор, великий знаток – творческое сознание.

Порыв, требование, окружившее тебя желание – тяга действительности к преобразению, единосущная с интенцией художника.

В заключение скажем несколько слов о текстуальной оформленности фрагментов 1910 года. Очевидно, что она носит зачаточный характер. Событийный ряд, «о котором рассказывается» (М. Бахтин), никак не выстроен именно в плане событийности: в нём отсутствует интрига, а в большей части отрывков отсутствует и само действие. Конечно, эти фрагменты изначально носили эскизный характер и не предполагали единства действия. Однако заданные в них способы обращения с содержанием, способы его «замыкания», указывают и на рассчитанное игнорирование писателем возможности такого единства.

Например, во фрагменте «Когда Реликвимини вспоминалось детство...» образ персонажа решён так, что его детство наступило позже юности. В мире этого отрывка и детство, и юность – не биопсихологические ступени возраста, а впечатления, восприятия центрального персонажа. «Детство запомнило полдни <...> юность связала себя с рассветом. Поэтому юность Реликвимини настала для него раньше его детства» (III, 436). Теперь в одном дне реальной жизни повзрослевшего персонажа рассвет и полдень, конечно, следуют друг за другом в соответствии с порядком движения светила. Но именно поэтому в переживаемой Реликвимини действительности восприятия юность и детство меняются местами относительно своих жизненных сроков. И такое нарушение темпоральной последовательности обыкновенно для мира пастернаковских отрывков.

Кроме того, нарушаются и причинные связи действительности. Вот пример из того же фрагмента. «Неправы были те, которые утверждали, что за заставой, тут же, за окраиной, можно встретить Бога. Если бы это было и так, то где-нибудь Бога застигло преследование строек, и какой-нибудь город стал бы Божьим» (III, 437). Латентное урбанистическое богоборчество (слово «Вавилон» автором скорее выносится за скобки, чем недомысливается)¹ в данном пассаже интересно именно тем, что оно внятно объясняется с позиций обратной причинности: город становится Божьим не потому, что на него простёр свой покров Бог, а потому, что город до Бога «добрался».

Как видно, важнейшие характеристики потенциальной фабулы – темпоральная и каузальная последовательности – сознательно подвергались Пастернаком деконструкции. На это были две причины. Первая – то, что, как говорилось в начале статьи, фиксирование субъективно важнейших образов тогда было главной задачей Пастернака. Поток сознания как приём организации материала наиболее адекватен такой задаче, и этот приём используется в отрывках практически безраздельно. В повествовательном отношении фрагменты 1910 года по большей части представляют собой развёрнутые орнаментальные описания, насыщенные яркой, экстраординарной образностью, направленной на остранение изображаемых предметов². Соблюдая установку на то, чтобы

¹ Возможно, по причине наличия этой отчётливой «вавилонской» коннотации процитированный текст автором был зачёркнут.

² Такой орнаментализм повествования в русской литературе имел прецедентом творчество А. Белого, его «симфонии». С. Дурьлин вспоминал, как Пастернак читал ему свои первые опыты: «куски и фразы, набросанные на пу-

«в сравнениях» предметы «освобождались от слов», Пастернак сообщал тексту значительную иносказательность.

Вторая причина – мировоззрение писателя (художественное, философское и повседневное – эти компоненты в пастернаковском случае составляют неразделимое единство), характеризующееся предельно скептическим отношением к идеям процессуальности и причинности, в философском смысле тесно связанным. Борис Пастернак уже в научном сочинении студенческого периода подвергал критике трактовку «сознания как деятельности»¹ – тот подход, при котором «к факту сознания, понятому как процесс во времени, примышляются ещё и субъект процесса, а также и сила, причинно обуславливающая его стадии» (V, 311). Именно эти идеи – темпоральная развёрнутость событий, то есть процессуальность, а также причинность – лежат в основе повествования как способа обращения с феноменальным содержанием действительности². Поэтому неприятие – точнее, прямое игнорирование – процессуальности и причинности как нерелевантных категорий не оставляло писателю торных путей к творчеству в области прозы, традиционно связанной с повествованием.

* * *

Исследование пастернаковского прототекста позволяет увидеть, что опыты начинающего писателя представляют собой внутренне связанную целостность, архитектоника и фактура которой впоследствии проявлялись во всём его творчестве. Прототекст содержит образно-тематическое единство, впоследствии развернувшееся как в прозе Б. Пастернака, так и в его лирике. Здесь впервые и сразу наглядно-неразрывно существуют подлинная жизнь и подлинное искусство – потому что и то, и другое в своих истинных проявлениях есть творчество. А творчество – это преобразование действительности. Порядок этого творческого преобразования был увиден, понят и образно запечатлён Борисом Пастернаком именно тогда, в 1910-м; и тогда же сложился малоизвестный, но внутренне связанный язык, «криптограммами» которого писатель и в позднейших текстах указывал на присутствие элементов творческого акта. Перечитывание Б. Пастернака с учетом этого подтекста ясно демонстрирует целостность творческой биографии писателя.

Литература

Абашев В. В. Письма «начальной поры» как проект поэтики Пастернака // Пастернаковские чтения: Материалы межвуз. конф. Пермь, 1990. С. 3-9.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7-180.

таных листах. Они казались какими-то осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого» [1993, с. 56]. О влиянии А. Белого см. также: [Горелик, 1997].

¹ Употребляя в этом сочинении термин «сознание», Б. Пастернак по сути дела ведет речь о *познании*.

² Впоследствии, в «Охранной грамоте», Пастернак вновь и демонстративно провозгласит свое неприятие фабулы. См. (III, 150).

- Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007.
- Горелик Л. Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000.
- Горелик Л. Л.* Роман в стихах Б. Пастернака «Спекторский» в контексте русской литературы. Смоленск, 1997.
- Дурьлин С.* Из автобиографических записей «В своем углу» // Воспоминания о Борисе Пастернаке. М.: Слово, 1993. С. 54-58.
- Иванов Вяч. Вс.* Колыхающийся занавес. Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве // Мир Пастернака. М.: Сов. художник, 1989. С. 55-59.
- Магомедова Д. М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т. 49, № 5. С. 414-419.
- Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А.* Значение текста как внутренний образ // Вопросы психологии. 1997. № 3. С. 81-88.
- Пастернак Б.* Пожизненная привязанность: Переписка с О. М. Фрейденберг. М.: Арт-Флекс, 2000.
- Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.: Слово, 2004.
- Пастернак Е. В.* Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977. С. 106-118.
- Пастернак Е. В.* Первые опыты Бориса Пастернака // Учен. зап. Тартуского университета. Вып. 236. Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. С. 239-281.
- Поливанов К. М.* Отечественная пастернакиана за 10 лет: Обзор // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 256-261.
- Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Тюпа В. И.* Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго») // Пастернаковские чтения: Материалы межвуз. конф. Пермь, 1990. С. 68-73.
- Фарыно Е.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm : Stockholms Universitet, 1993.
- Фатеева Н. А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Соч. М.: Правда, 1989. С. 345-472.
- Юнгрен А.* Juvenilia Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1984.

Article metadata

Title: Fragments and letters of 1910 year as prototext of Boris Pasternak's creation.

Author: I.V. Kuznetsov.

Author's e-mail: eliah2001@mail.ru.

Author affiliation: Novosibirsk State Theatral Institute.

Author: S.V. Lyalyaev.

Author's e-mail: slyalyaev@yandex.ru.

Author affiliation: Russian State University for Humanities.

Abstract: B. Pasternak's prosaic fragments and letters of 1910 year are considered in this article in their thematic unity. Main images of these fragments, that have become plot invariants of Pasternak's creation, are distinguished. The connection between invariants of 1910 year and Pasternak's later lyrics and narratives have been shown. The Pasternak's conception of creation as reality's transfiguration is revealed. The Pasternak's own thesaurus of 1910s which was used by him to denote architectonic moments of a creative act has been analyzed. The philosophical and world-visional basis of Pasternak's poetics and connection between his views and contemporary intellectual context have been pointed out. A notion of «prototext» is introduced to designate notes and fragments of 1910 as a whole system. The observations which have been made in this article make it possible to understand profoundly an integrity of Pasternak's creative biography.

Key terms: prototext, neosincretism, plot invariants, creative act, transfiguration of reality.

Reference literature (in transliteration):

Gorelik L. L. Roman v stihah B. Pasternaka «Spektorskij» v kontekste ruskoj literatury. Smolensk, 1997.

Durylin S. Iz avtobiograficheskikh zapisej «V svoem uglu» // Vospominanija o Borise Pasternake. M.: Slovo, 1993. S. 54-58.

Ivanov Vjach. Vs. Kolyhajushhij sja zanaves. Iz zametok o Pasternake i izobrazitel'nom iskusstve // Mir Pasternaka. M.: Sov. hudozhnik, 1989. S. 55-59.

Magomedova D. M. Sootnoshenie liricheskogo i povestvovatel'nogo sjuzheta v tvorcestve Pasternaka // Izv. AN SSSR. Ser. lit. i jaz. 1990. T. 49, № 5. S. 414-419.

Mushelishvili N. L., Shrejder Ju. A. Znachenie teksta kak vnutrennij obraz // Voprosy psihologii. 1997. № 3. S. 81-88.

Pasternak B. Pozhiznennaja privjazannost': Perepiska s O. M. Frejdenberg. M.: Art-Fleks, 2000.

Pasternak B. L. Polnoje sobranije sochinenii: V 11 t. M.: Slovo, 2004.

Pasternak E. V. Iz rannih prozaicheskikh opytov B. Pasternaka // Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ezhegodnik. 1976. M., 1977. S. 106-118.

Pasternak E. V. Pervye opyty Borisa Pasternaka // Uchen. zap. Tartuskogo universiteta. Vyp. 236. Trudy po znakovym sistemam. IV. Tartu, 1969. S. 239-281.

Polivanov K. M. Otechestvennaja pasternakiana za 10 let: Obzor // Novoe literaturnoe obozrenie. 1993. № 2. S. 256-261.

Smirnov I. P. Roman tajn «Doktor Zhivago». M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.

Tyupa V. I. Jestetika Pasternaka (po stranicam romana «Doktor Zhivago») // Pasternakovskie chtenija: Materialy mezhvuz. konf. Perm', 1990. S. 68-73.

Faryno E. Belaja medvedica, ol'ha, Motoviliha i hromoj iz gospod: Arheopojetika «Detstva Ljuvers» Borisa Pasternaka. Stockholm : Stockholms Universitet, 1993.

Fateeva N. A. Pojet i proza: Kniga o Pasternake. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.

Shpet G. G. Jesteticheskie fragmenty // Shpet G. G. Soch. M.: Pravda, 1989. S. 345-472.

Junggren A. Juvenilia B. Pasternaka: 6 fragmentov o Relikvimini. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1984.