

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	5
Вступление	8
Глава 1. О характере философских влияний в ранней прозе Пастернака	21
1.1. «Охранная грамота»: прощание с музыкой и расправленные крылья души	25
1.2. Видение философии «во плоти»	30
1.3. Между Лейбницем и неокантианством. Архивные материалы и неопубликованные философские конспекты	36
1.4. Многоголосие философских тем в поисках литературной пищи	43
Глава 2. Ассоциативные связи по сходству и по смежности: Борис Пастернак и Роман Якобсон	49
2.1. «Лирический деятель, называйте его, как хотите, — начало интегрирующее прежде всего»	55
2.2. «Аналитическая зоркость Дэвида Юма»	60
2.3. Идеи как копии впечатлений и априорность времени и пространства	62
2.4. Связи по смежности: Роман Якобсон и ранняя проза Пастернака	69
Глава 3. «Апеллесова черта»: поэт, окруженный мраком	80
3.1. Поэзия, рожденная во мраке: о ненаписанной философской эстетике	83
3.2. «Я докопался в идеализме до основания»	95
3.3. Композиция «Апеллесовой черты»	100
Глава 4. «Письма из Тулы»: <i>Was ist Apperzeption?</i>	123
4.1. Поэт в мире отражений	129
4.2. <i>Was ist Apperzeption?</i> Поиск продуктивного подхода к анализу «Писем из Тулы»	134
4.3. Между любовью и искусством в мире отражений: адаптация зрения главных героев рассказа	138

4.4. В поисках синтеза: искусство, лицедейство и киноактеры из Москвы	150
4.5. Между καλόν и ἀγαθόν: неокантианство Когена и огонь совести	158
4.6. Рождение персонажей в художественном пространстве, толстовцы и творческий дар Толстого	165

Глава 5. Поиск интеллектуального контекста:

от «Писем из Тулы» к «Детству Люверс»	173
5.1. «Духовность» прозы: «Надо заходить к человеку в те часы, когда он целен»	177
5.2. Душевное развитие ребенка и «художнический материализм»	182
5.3. «Три группы»: три уровня реальности в «Заказе драмы»	188
5.4. Душа, дух и философские споры	193
5.5. Пределы психологии: спор неокантианцев с Дэвидом Юмом	197
5.6. За границами метонимического «я»: выходя за рамки традиционного прочтения повести	204

Глава 6. «Долгие дни» в «Детстве Люверс»:

хронология восприимчивого сознания	209
6.1. От младенчества к раннему детству: первые встречи Жени с внешним миром	209
6.2. Детство: знакомство с неодушевленным миром	215
6.3. Границы весны и очертания души	220
6.4. Граница лета: бесконечно расширяющийся мир и приближение к пределам беспредельного	230
6.5. Таблица I. Проницаемые границы личности и хронология восприимчивого сознания	239

Глава 7. «Посторонний» в «Детстве Люверс»: разрывы

в хронологии и столкновение с другими мирами	240
7.1. Границы осени: обесцвеченные лица посторонних	244
7.2. О чтении Лермонтова на закате. Метафорическое повествование, или Духи, встретившиеся у порога	256
7.3. Чем же занимается Цветков? Мир «другого»	266
7.4. Под защитой псаломщика Дефендова	276

7.5. «Три имени» и конструирование «демонического» героя	281
7.6. Александр Скрябин и героический мир, приносящий страдание	286
7.7. Предчувствие перемен	290
7.8. Таблица II. Столкновение обитаемых и необитаемых пространств	295
Заключение. Мир символов Пастернака: проза и философия	296
8.1. Упаковка «добра» и живые зерна смысла	297
8.2. Метафора и метонимия: значение философии для ранней прозы Пастернака	303
8.3. Интеграция личного опыта и роль «другого»	309
8.4. Новый символизм: о «душе» в поздней прозе	315
Библиография	321
Указатель имен	342

ВСТУПЛЕНИЕ

Перед любым исследователем Бориса Пастернака встает вопрос: в какой степени изучение философских тем, нашедших отражение в ранней прозе поэта, будет способствовать новому прочтению его творчества? На это трудно ответить однозначно. Общеизвестная усложненность ранних нарративов Пастернака и заявленное им впоследствии неприятие их экспериментаторского стиля выявляют, по сути, два творческих образа автора: ранний и несомненно загадочный Пастернак-авангардист и поздний Пастернак, автор «Доктора Живаго». Этот контраст сказался и на исследовании обоих периодов его прозаического творчества: благодаря их удаленности друг от друга, сегодня, когда политические бури, бушевавшие при его жизни, улеглись, автор «Доктора Живаго» предстает в глазах изоощренных знатоков постмодернизма изученным до мелочей и едва ли не банальным сочинителем, тогда как загадочность его ранних рассказов и повестей остается необъяснимо оторванной от изучения остального его творчества.

При этом скудость новых возможностей интерпретации Пастернака-прозаика отнюдь не вызвана недостатком его популярности по обеим сторонам Атлантики. Через полвека после его кончины Пастернака по-прежнему читают по всему миру: он остается одним из немногих русских писателей XX века, который сумел стать частью западной культуры — и как автор «Доктора Живаго», и как много переводившийся стихотворец. История его жизни продолжает поражать (или как минимум занимать) читателей, на книжном рынке появляются все новые переводы его знаменитого

романа, постоянно публикуются архивные материалы и биографии, а фильмы по «Доктору Живаго» и документальные фильмы о самом Пастернаке, «несоветском» советском писателе, выходят на экран с завидной регулярностью. Но даже если отсутствие новаторских критических подходов к исследованию прозы Пастернака не повлияло на его популярность среди читателей, оно заметно отразилось на энтузиазме исследователей его творчества и усложнило понимание его значения в глазах философов и культурологов. Как и над таинственным Цветковым, персонажем из «Детства Люверс», над Пастернаком нависла опасность стать «посторонним» не только для развития современного искусствovedения и литературоведения, но и для самой сути научного межкультурного дискурса, а именно — опасность остаться в стороне от связей между литературой, философией и психологией — тремя дисциплинами, которые несомненно привлекали писателя на разных этапах жизни. И хотя Пастернак всячески избегал разговоров о влиянии философии на свое мироощущение, нельзя забывать, что летом 1912 года его понимание как философской, так и психологической стороны неокантианства было настолько глубоким, что сам Герман Коген (и это Пастернак любил подчеркивать в своих воспоминаниях) видел в нем будущего философа и предложил остаться в Германии.

Биографические данные неоспоримы. Мы знаем, что в 1909/10 году молодой Пастернак приступил к изучению философии в Московском университете, а весной 1912-го, увлекшись, как и многие, неокантианством, отправился в Марбург, продолжить учебу у ведущих философов того времени Германа Когена и Пауля Наторпа (досконально изучив их работы). Более того, паломничество Пастернака в Марбург не было праздным развлечением, а преследовало крайне амбициозную цель: он намеревался сформулировать (ни много ни мало) теоретическое основание всех научных дисциплин и философии в целом, дабы объяснить эстетику тех, кто являлся менторами его поколения литераторов (Fleishman 1990, 29). Но для осуществления столь эпохальной задачи поездка в Марбург оказалась

весьма недолгой: Пастернак отправился в Германию 21 апреля 1912 года и после углубленных занятий и нескольких очень успешных выступлений на семинарах пришел к решению оставить философию. Решение это было столь же стремительным, сколь и непреклонным: 5 июля он все еще собирался поехать в Берлин к Эрнсту Кассиреру, а 17 июля уже подтвердил в письме к другу Александру Штиху новость, которую сообщил родным и друзьям неделей ранее: «Я ставлю крест над философией» (VII: 124)¹. Однако в течение следующего года Пастернак продолжал изучать философию в Москве, но уже без прежнего воодушевления, а потом ушел из философии навсегда.

И все же, несмотря на явное нежелание Пастернака обсуждать какие-либо последствия и долговременные влияния ранних философских интересов на будущее творчество, собранные исследователями архивные данные свидетельствуют о том, что увлечение философией было для него глубоким и по-настоящему серьезным². Необходимо также отметить, что пропасть, разделяющую в глазах исследователей и читателей ранний и поздний периоды творчества Пастернака, легче переосмыслить именно теперь, в контексте новых научных подходов к Марбургской философской школе. Неокантианство Марбурга, сыгравшее важнейшую роль в формировании культуры Серебряного века, оказалось почти на век отодвинуто в тень философией Мартина Хайдеггера и Франкфуртской школой. Но поскольку этот период почти полного забвения Марбургской школы ушел в прошлое,

¹ Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах. М.: Слово, 2003–2005. Далее произведения Пастернака, включая отрывки из «Доктора Живаго», воспоминаний, статей и писем, цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках, соответственно римскими и арабскими цифрами.

² Сенделбах подчеркивает важность выхода в свет «Неопубликованных философских конспектов» для более глубокого понимания всего творчества Пастернака: «Широта и глубина охвата в этом сборнике напоминает читателю о том, что Пастернак не просто баловался философией, а был настоящим ученым, причем весьма плодовитым. Чтобы лучше понять Пастернака-писателя, необходимо понять Пастернака-философа» (Sendelbach 2001, 764; здесь и далее в цитатах из англоязычных работ перевод мой. — Е. Г.).

к философскому багажу Пастернака теперь легче подступиться посредством новых исследований, посвященных философии Германа Когена. Существуют и другие причины, облегчающие подход к этой все еще малоизученной стороне творческого формирования Пастернака.

Опубликованные в 1996 году его студенческие конспекты времен учебы в Москве и Марбурге — двухтомник «Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака»¹ — приоткрывают завесу над этим «наиболее темным и загадочным периодом» его жизни (Lehrjahre I: 11). Иными словами, публикация собственноручных заметок Пастернака обеспечивает фактографическую сопоставительную базу, позволяя «ввести философские труды Пастернака в контекст напряженных идеологических баталий, которые велись в русской культуре Серебряного века» (Там же).

Насколько же важен этот ранний период занятий философией и сможет ли он оказать нам существенную помощь в осмыслении ранних прозаических произведений Пастернака? Издатели двухтомных «Неопубликованных философских конспектов» удерживаются от каких-либо категорических заключений и не считают возможным или даже желаемым установить прямые взаимосвязи между философскими заметками Пастернака и его литературным творчеством. Кроме того, издатели двухтомника оценивают крайне критически попытки предшественников отыскать в философии Канта, Бергсона, Когена и Гуссерля ключ к Пастернаку-писателю, называя подобные мнения однобокими или даже «ошибочными» (Там же: 13). Свою осторожность они объясняют следующим образом: эту сторону его увлечений нельзя полагать «механически, напрямую связанной с другим

¹ Ливингстон так говорит о значении этого двухтомника: «В любом случае сам пыл, с которым он изучал философию, наводит на романтическую мысль: он мог бы стать профессиональным философом. С потрясением понимаешь, что философия давалась ему прекрасно, все эти конспекты — „первоклассные“» (Livingstone 1998, 946). Читаем у Сенделбах: «Иными словами, этот сборник позволяет читателю проникнуть в мировоззрение Пастернака и в мировоззрение тех, кто способствовал его формированию, — его преподавателей философии» (Sendelbach 2001, 746).

вопросом — вопросом о характеристике пастернаковского поэтического мироощущения. Философские чтения были лишь одним и, может быть, не самым главным компонентом этого целого» (Lehrjahre I: 13).

Данный вывод несомненно справедлив, но именно с такой же осторожностью следует подходить к абсолютно всем взаимоотношениям Бориса Пастернака с его наставниками и творческими предшественниками — это касается даже его безусловного восхищения немецким поэтом Райнером Марией Рильке¹. Ни один из интеллектуальных интересов Пастернака, как задокументированных, так и выводимых умозрительно, нельзя «механически или напрямую» применять к его творчеству: как правило, любые прямые или косвенные сравнения его с другими литераторами и философами не становятся плодотворными для исследования. В 1923 году Евгений Замятин, прозорливый критик и блистательный литератор, прочитав «Детство Люверс», отметил, что даже среди других талантливых экспериментаторов Серебряного века Борис Пастернак остается «без роду и племени»². Флейшман, собрав архивные материалы о социальном окружении Пастернака в 1920-е годы, отмечает, что его творческая жизнь протекала в изоляции от конкретных событий литературной и культурной жизни того времени (Флейшман 1980, 7). Неоспоримая творческая самобытность раннего Пастернака подтверждается и сохранившимися воспоминаниями, которые свидетельствуют об эксцентричности его общения с окружающими. В изданной в серии ЖЗЛ биографии поэта Дмитрий Быков с удовольствием цитирует замечание Фазиля Искандера о том, что впечатление от лирики молодого Пастернака сильно напоминает общение с «очень пьяным, но интересным человеком» (Быков 2006, 57). И, подчеркнув эту особенность, Быков оценивает раннюю прозу как не заслуживающую серьезного внимания: она «и субъективная, и фрагментарная, и трудная подчас для

¹ Об отсутствии однозначных выводов о роли Рильке в творчестве Пастернака см.: (Lehrjahre I: 12), а также (Barnes 1972), (Livingstone 1983) и (Gifford 1990).

² См.: (Замятин 1923).

понимания» (Там же: 434). К этому легко прибавляется вывод А. Жолковского о Пастернаке как «экстатической» личности: «На каждой странице у Пастернака — образы взлета, восторга, сверкания, великолепия» (Жолковский 1994, 283). Действительно, портрет Пастернака, и в особенности раннего Пастернака (равно как и оценка его ранней прозы), сложился уже давно: он предстает как необычно талантливый и пылкий литератор, с трудом понимаемый собеседниками: обычно он «гудел», причем все знакомые отмечали его интонацию — «диковатую, веселую, изумленную» (Быков 2006, 54).

Рассматривая философские мотивы в ранних произведениях Пастернака, я ставлю перед собой задачу переосмыслить этот устоявшийся портрет — воплощение восхищенной и эксцентрической несдержанности. При всей пылкости поэта невозможно не отметить явную уклончивость Пастернака в ответах на вопросы, как именно любимые им художники повлияли на него как литератора. Как замечают почти все его исследователи, не только Юрий Живаго, но и его автор «еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать» (IV: 66). Более того, упорная уклончивость Пастернака в том, что касалось влияний на его творчество, не исчезла и в послереволюционный период, когда Пастернак уже отказался от своего «веселого гудения» и начал избегать нарочитой усложненности¹. Он, конечно, никогда не переставал указывать на всех мастеров, которым поклонялся, но на всем протяжении его творческого пути — вне зависимости от того, простым или сложным был его стиль, — концептуальная основа его произведений продолжает ставить нелегкие задачи и перед читателями, и перед критиками.

Как все вышеизложенное влияет на основной замысел нашего исследования, где работы Пастернака будут рассмотрены в свете философских тем? Поясним сразу: мы не намерены перечислять всех его предшественников-философов.

¹ См. высказывания самого Пастернака о раннем творчестве, когда он говорит, что «Охранная грамота» «испорчена ненужной манерностью, общим грехом тех лет» (III: 295).

Цель данной работы более масштабна: показать, что материалы, связанные с его учебой в Москве и Марбурге, помогают осветить один из самых сложных аспектов его поэтики — способность переосмысливать самым радикальным образом те идеи и представления, которые затронули его особенно глубоко. Для Пастернака ученичество — несомненная влюбленность, но всегда поиск нового видения. Так в 1930-е годы он писал в «Охранной грамоте» о цели нового, истинно оригинального искусства, в мире которого он сформировался как художник:

Какое же это было искусство? Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, — передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только еще шибче, горячее и цельнее. Его хотелось пересказать залпом, что было без страсти невысказуемо, страсть же отскакивала в сторону, и таким путем получалось новое (III: 210).

Иными словами, занятия Пастернака философией будут рассматриваться нами как один из наиболее важных ключей к пониманию динамической напряженности его мышления — того, что он называл так прозаично и ненаучно «отскакиванием в сторону». Мы покажем также, что оригинальность его подхода к корневым положениям философии проследить легче, особенно после появления «Неопубликованных философских конспектов», чем его часто неуловимое взаимодействие с художниками, для него особенно близкими. Отметим также, что на первых страницах «Охранной грамоты» Пастернак охотно признается в том, что постоянно расширявшаяся пропасть между ним, его читателями и предшественниками возникала не из чистой случайности или по писательской мимолетной прихоти: эта пропасть являлась для него необходимым условием создания художественной прозы:

Ему [читателю] по душе места, дальше которых не простирались его прогулки. Он весь тонет в предисловиях и введениях, а для меня жизнь открывалась лишь там, где он склонен подводить

итоги. Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство (III: 150).

Сравнение собственного творчества с птицей, которая, на лаколившись с тарелок прошлого, наконец вырвалась на волю, сопровождается здесь упоминанием о смерти, и это подчеркивает, что Пастернак воспринимает сам процесс принятия того или иного влияния как радикальную метаморфозу, которая видоизменяет или даже стирает разрозненные элементы прошлого. И, уже не удивляясь растерянности читателей, Пастернак как бы наслаждается своим тщательно спланированным побегом.

Любил ли Пастернак, став «артистом в силе», свою раннюю прозу или разочаровался в ней — для нашего анализа это менее важно, чем необходимость продемонстрировать, что настоящая проблема ранней прозы Пастернака — тщательно скрытые концептуальные корни его видения — отнюдь не тривиальна. Если в докладе «Символизм и бессмертие» в 1913 году Пастернак говорил о необходимости субъективного «взгляда» — «в субъективности мы поучаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще» (V: 318), то, написав «Доктора Живаго», он определял свою роль в искусстве гораздо проще: «...жизнь — это большое заседание. Каждый на нем может сказать свое слово. Но нельзя же говорить вечно — надо уступить свое место другому. Я сказал свое слово — мысль о смерти меня не пугает...» (Ивинская 1978, 339). То есть при всем различии стиля и тона Пастернак никогда не отказывается от необходимости личностного видения, даже когда художник, по его определению, является частью индивидуального «качества» человечества или принят на «большое заседание» сказавших свое слово. Эта манера творческой работы сыграет важнейшую роль в его понимании роли художника в мире, где этические стороны поведения определялись уже новой и неприемлемой для него идеологией.