



чтобы «войти в какую-то полноту вечности, чтобы этот эон, выйдя из состояния своего несовершенства, дефектности, вошел в какую-то полноту бытия жизни вечной»¹⁶. Для этого необходимо преодолеть разорванность временной действительности на отдельные моменты, так как эта разорванность включает в себе «злое, смертоносное начало»¹⁷, поскольку будущее всегда уничтожает прошлое.

Прорыв, выход к онтологической вечности понимается платоновскими героями как необходимое условие жизни. Не случайно сюжетную основу платоновских произведений составляют экзистенциальные поиски смысла жизни, путей преодоления времени и соединения с пространством бытия.

Примечания

¹ Платонов А. Чевенгур. М., 1990. С.170. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в тексте.

² Здесь и далее курсив наш. – Л.С.

³ Платонов А. Избранные произведения. М., 1983. С.258.

⁴ Там же. С.146.

⁵ Там же. С.337.

⁶ Там же. С.111.

⁷ Сама идея памятника эпохе, отражающая представление о мире как объекте, движущемся во времени и пространстве, близка «Проекту Памятника III Интернационала» (1919) Татлина. Этот проект являет собой «символическую движущуюся “планетарную” модель Земли и, по замыслу автора, должен был выражать космический размах грядущей мировой пролетарской революции» (Байдин В. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник. 1990. Вып. II. С.33).

⁸ Понимание странничества как способа обретения себя и мира свойственно «родоначальнику русской философии» Григорию Саввичу Сковороде, учение которого изложено в книге В. Эрн, вышедшей в 1912 г. Для Сковороды «странничество было способом свободного поиска истины, возможностью утolenия томившей его духовной жажды, формой творческой сосредоточенности и самореализации, нравственного самопостижения и самосовершенствования» (Эрн Вл. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М., 1912. С.192).

⁹ Платонов А. «Симфония сознания» (Этюды о духовной культуре современной западной Европы) // Здесь и теперь. 1993. №1. С.319.

¹⁰ Платонов А. Избранные произведения. М., 1983. С.164.

¹¹ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С.146.

¹² Там же. С.51.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С.52–53.

¹⁶ Там же. С.54.

¹⁷ Там же.

УДК 882.09+929 Пастернак

ФОРМИРОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Л.С. Борисова

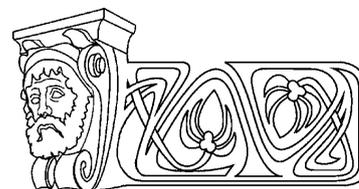
Саратовский государственный университет,
кафедра общего литературоведения и журналистики
E-mail: Philology@sgu.ru

Статья посвящена изучению проблемы личностной и творческой идентичности Б.Л. Пастернака, формированию эстетических взглядов поэта в условиях заданных временем обстоятельств. Предметом исследования являются теоретические размышления Б.Л. Пастернака о принципах художественного письма в контексте его эпистолярного наследия 1910 – 1960-х годов.

Formation of Fiction-Writing Principles in B.L. Pasternak's Epistolary

L.S. Borisova

The article contributes to the study of B.L. Pasternak's personal and creative identity as depending on the circumstances of his epoch. The object of study is formed by Pasternak's reflections on the principles of creating fiction found in his epistolary heritage of the 1910-s – 1960-s.



Особое место в творческой биографии Б.Л. Пастернака занимают его письма. Они содержат в себе как бесценные бытовые реалии, так и размышления поэта о литературе, жизни и времени, являются по сути своеобразным потоком авторского сознания. Пастернак всегда с профессиональной ответственностью относился ко всем видам общения, видя в этом ту же форму самоотдачи, которая была для него «целью творчества».

Актуальность предложенной темы обусловлена возрастающим в последнее время в литературоведении интересом к изучению проблемы личностной и творческой иден-



тичности художника, формированию эстетических взглядов писателя в условиях заданных временем обстоятельств. Кроме того, при изучении творческого мира писателей ученые, как правило, обращаются к художественным текстам, в то время как факты внехудожественной реальности либо остаются за рамками исследований, либо привлекаются в качестве иллюстрации к сделанным выводам.

Определяющим моментом нашей работы служит тот факт, что эпистолярная проза писателей – вполне самостоятельное, эстетически значимое явление, нуждающееся в системном анализе. В связи с этим письма Б. Пастернака рассматриваются сквозь призму мотива творчества, этапов формирования и развития эстетических принципов и индивидуально-авторской позиции в литературной и общественной жизни.

М.М. Бахтин, определяя природу речевых жанров, ставит частное письмо в один ряд с жанром бытового диалога, военной команды, публицистического выступления и всеми жанрами литературы. При этом он относит письмо к первичным (простым) жанрам, сложившимся в результате непосредственного общения, в отличие от вторичных жанров – романа, драмы, научного исследования. М.М. Бахтин улавливает сложную связь частного письма и с литературой, и с явлениями быта¹.

У письма, несомненно, есть обязательные жанровые приметы. Это и определенная стандартная композиция, и необходимые эпистолярные атрибуты (обращение, указание на дату написания и место отправления письма, подпись), и возможность быстрой смены тематики, и особая способность письма к поливариантному стилистическому решению. Главное же – постоянное обращение письма к адресату, неизменная установка на диалогичность, потребность автора в самовыражении.

Писательские письма, как было отмечено многими исследователями, обладают особыми свойствами по сравнению с обычными частными письмами. Так или иначе, они воспринимаются как своеобразная творческая лаборатория, в которой могут создаваться художественные приемы, разнообразные стилистические новации. Важно и то,

что письмо писателя всегда становится источником изучения фактов биографии, черт мировоззрения, проявлений настроения писателя².

Эпистолярное наследие Б. Пастернака богато и разнообразно, а потому с трудом поддается жанровой классификации. Читателю открывается целый мир, полный воспоминаний, бытовых подробностей, семейных коллизий. Письма писателя разнятся и по типу, и по стилистике, находясь в закономерной зависимости и от времени написания, и от адресатов. В них он формулирует эстетические положения и принципы, доверяет свои настроения и мысли, которые впоследствии находят непосредственное воплощение в художественных текстах. В письмах Б. Пастернака, написанных в разные периоды его жизни, наглядно раскрывается становление личностной и творческой индивидуальности писателя, процесс его сознательного включения в определенные социокультурные контексты. Уже первые публикации переписки Б.Л. Пастернака «привлекли большой интерес, они кардинальным образом изменили распространенный миф о Пастернаке как о человеке отрешенном, далеком от бурь действительной жизни, замкнувшемся в узком кругу своего творчества»³.

Тема искусства, творчества проходит лейтмотивом через всю эпистолярную прозу Пастернака. Природу отношений между автором и текстом Пастернак ощущает через категорию объективности / субъективности. В одном из писем к М.И. Цветаевой Пастернак затрагивает глубоко волнующий его вопрос о критерии творческой объективности, присущей настоящим художникам: «А об объективности вот что. Этим термином я обозначаю неуловимое, волшебное, редкое и в высочайшей степени известное тебе чувство»⁴. Он пишет: «Субъективно то, что только *написано* тобой. Объективно то, что (из твоего) *читается* тобою или правится в гранках, как написанное *чем-то* большим, чем ты»⁵.

В понимании этой категории Пастернак отталкивается от взглядов, изложенных им в докладе «Символизм и бессмертие» (1913) и воспроизведенных впоследствии в «Людах и положениях». Субъективность и объективность – две стороны одного целого, именуемого «содержанием искусства». Пастернак



исходит из определения, что субъективность не является «свойством отдельного человека», а представляет собой «качество родовое, сверхличное», и только «родовая субъективность» способна обеспечить художнику бессмертие, т.е. «счастье существования, которое он испытал <...> может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям».

Истинный художник, по Пастернаку, награжден великим даром объективности. Именно это всепоглощающее чувство не отпускает писателя ни на минуту, заставляет быть «вечно со всем этим», со своим произведением и его героями, которые, подобно пушкинской Татьяне, «самоуправничают в жизненности» и принуждают быть «там, в произведениях, а не в авторстве».

Мысли Пастернака об объективности находят продолжение и в одном из писем 1955 г., где об этом чувстве зрелый поэт говорит уже как о духовном начале, служащем источником творческого вдохновения и одновременно помогающем автору стать идейным выразителем поколения, полноправным участником «семейной хроники века»: «Даже в случае совершенно бессмертных, божественных текстов <...> всего важнее отбор, окончательно утвердивший эту данную строчку или страницу из сотни иных, возможных. Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а тайная побочная, никогда вначале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности сковывающая произвол автора, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей»⁷. Пастернак призывает начинающих художников слова, прежде всего, к укреплению той «стороны своего существования», которая должна не только обязательно входить в состав творческого замысла, но и быть изначальной предпосылкой, внутренней причиной, обусловившей появление нового произведения.

В письме М.И. Цветаевой от 27 марта 1926 г. Пастернак говорит: «Ты объективна, ты, главным образом, талантлива – *гениальна*»⁸. Употребив по отношению к поэтессе формулу «объективна ↔ гениальна», Пастернак сам себя поправляет и делает уточняющий вывод: «Важно то, чем ты занимаешься. Важно то, что ты строишь мир, *вен-*

чающийся загадкой гениальности»⁹. Не принимая ни в свой адрес, ни в адрес Цветаевой этого «галерочного, парикмахерского слова», Пастернак отказывает гению в избранности, в изначальном наделении сверхмерным дарованием. Многолетние наблюдения Пастернака за природой гениального в его выступлении на III Пленуме правления Союза писателей выливаются в оригинальное утверждение о том, что «гений сродни обыкновенному человеку, более того: он – крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение»¹⁰. В своей речи поэт с полной ответственностью заявляет: «Нет, товарищи, такого обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален»¹¹.

Свое представление о специфике взаимосвязи между автором и его произведением Пастернак формулирует в письме другу К.Г. Локсу. Его книгу «Катехизис небезразличного в искусстве» поэт удостаивает самой высокой похвалы. Пытаясь убедить Локса в необходимости завершения работы над ней, Пастернак восклицает: «Вам противна книжка? Какая наивность! Вы, наверное, забываете, что в каждом из нас живет отвратительный, лживый пошляк, который иногда лорнетитует нас после обеда и, подчас остроумно, критикует. <...> Черт Вам с его аристократизмом! <...> Довольно с Вас того, что этот торчащий в Вас барон ни одной строчки не написал из всех написанных Вами»¹².

В письме к сыну 12 июля 1954 г. поэт высказывает мысль о единичности, неповторимости таланта, и в этой самой единичности, уникальности, оригинальности и кроется как раз его сокрушающая сила, воздействующая на современников и потомков. Пастернак пишет: «Например, когда какие-то годы жизни шли у меня в сопровождении Тютчева или меня сводил с ума Лермонтов, мне никогда не приходило в голову, что еще лучше бы она шла под целый хор Тютчевых или при участии десяти Лермонтовых. Напротив, я радовался их единственности и немногочисленности, а не вынужденно мирился с ней. Эта единственность требовалась мне, входила в состав моего ощущения, моего наслаждения их символической силой, их условностью, *воздействием их одних за всех других*»¹³. Поэт готов признать, что его представления об искусстве «слишком далеки от



общепринятых», но при этом убеждения как Маяковского, так и Горького в свою очередь вызывают у Пастернака искреннее недоумение: «Ему <Маяковскому> хотелось, чтобы поэтов было "много и разных". Мне это так же непонятно, как если бы он хотел, чтобы на земле было много солнц или у него самого было как можно больше разных сознаний. <...> А Горький считал целесообразным разводить не только цветную капусту и кроликов, но еще и молодых писателей. Отсюда и институты его имени. Это мне тоже непонятно»¹⁴.

Еще в 1925 г. в своем отклике на Резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» Пастернак открыто заявляет: «Главное же, я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не его равнодействующей, что связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало»¹⁵. По Пастернаку, главным отличительным признаком истинного поэта или прозаика оказывается его «крайность», т.е. способность созидать и творить нечто первичное и цельное так, чтобы «между автором и выражением не затесывались промежуточные звенья подражательства, ложной необычности и дурного вкуса, вкуса, дурного в особом смысле: вкуса, дурного тем, что есть вкус посредственности»¹⁶. Оттого и выражение Маяковского, произнесенное в духе советской идеологии, вызывает у Пастернака резкое неприятие, идет вразрез с его пониманием того, каким должен быть настоящий художник слова, творец художественной реальности.

В письме Пастернака Вяч. Вс. Иванову читаем: «Я бы никогда не смог сказать: "побольше поэтов хороших и разных", потому что многочисленность занимающихся искусством есть как раз отрицательная и бедственная предпосылка для того, чтобы кто-то один, неизвестно кто, наиболее совестливый и стыдливый, искупал их множество своей единственностью и общедоступность их легких наслаждений каторжной плодотворностью своего страдания»¹⁷. Ту же мысль Пастернак повторяет и в письме к своему амери-

канскому переводчику Юджину М. Кейдену: «В противоположность многим, мне бы хотелось – не в буквальном смысле, конечно – чтобы поэтов было поменьше; дело не в том, много ли их, а в том, чтобы поэт был великим и настоящим, мог независимо и непосредственно передать жизнь своего времени»¹⁸.

На страницах эпистолярной прозы Б.Л. Пастернака, неустанно формулирующего важные для него теоретические положения, появляются общеэстетические размышления о сущности и предназначении поэзии, о ее аксиомах и законах. В письме Б.С. Кузину от 7 марта 1948 г. он пишет: «Вы должны признать, что стихов как самоцели я не любил и не признавал никогда. Положение, которое утверждало бы их ценность, так органически чуждо мне и я так этот взгляд отрицаю, что я даже Шекспиру и Пушкину не простил бы голого стихотворчества, если бы, кроме этого, они не были гениальными людьми, прозаиками, лицами огромных биографий и пр. и пр.». Тезис, выделенный автором курсивом, Пастернак развивает и корректирует в ответе М.Г. Ватагину, приславшему поэту свои стихи в конце 1955 г.: «Я бы не мог сказать, как Маяковский, – побольше поэтов и разных, мне это совершенно не нужно. В согласии с моим пониманием этой стороны жизни мне хотелось бы, чтобы не только их было как можно меньше, но чтобы по возможности был один, очень большой, а стихотворчества или даже поэзии, как вида занятий, пусть даже "боговдохновенного", многих или для многих не существовало»¹⁹. В традиционное понимание извечной темы поэта и поэзии Пастернак вносит черты, свойственные собственному пониманию данной проблемы и в то же время присущие современной ему общественно-культурной парадигме.

О специфике советской поэзии и литературы в целом Пастернак говорит во многих письмах, критических статьях и выступлениях. Об одном отличительном признаке, свойственном искусству нового государства, Пастернака заставляют задуматься размышления о степени важности той роли, которую играет читатель в литературном процессе. Главное отличие новой литературы от всей предшествующей культуры Пастернак видит в том, что «она утверждена на прочных основаниях



независимо от того, читают ли ее или не читают»²⁰. Противопоставляя советскую литературу настоящему искусству, поэт выводит ее определение: «Это – гордое, покоящееся в себе и самодовлеющее явление, разделяющее вместе с другими государственными установлениями их незыблемость и непогрешимость»²¹. По Пастернаку, в задачу истинного искусства не входит «повелевать и предписывать». Его природа сложна и многоцветна, а вектор устремлен, прежде всего, в сторону читателя: «Оно робко желает быть мечтою читателя, предметом читательской жажды, и нуждается в его отзывчивом воображении не как в дружелюбной снисходительности, а как в составном элементе, без которого не может обойтись построение художника»²². Между занятиями искусством и искусством как высшей точкой реализации личностного потенциала Пастернак усматривает принципиальную разницу.

Обращают на себя внимание и раздумья Пастернака об особенностях искусства первых советских десятилетий. Поэт мысленно возвращается к событиям 1917 г., в то время, когда коренной перелом произошел не только в политической сфере, но повлек за собой существенные изменения и в области художественного творчества. Писателю стала отводиться главенствующая роль в формировании общественного сознания²³, а искусство должно было стать в первую очередь общественной силой, воздействующей на массы. Пастернак полагает, что «если бы земля не заслужила катастроф и не позвала в каратели, а затем и во врачи искусство, его отношение к <...> художникам или поэтам было бы совсем иным»²⁴. Именно в потребительском отношении к искусству, в навязывании ему социальной функции Пастернак видит настоящую причину того, почему оно «бросилось объедать художников» и «присасывается <к ним> кровососною банкой», что оборачивается либо растворением художника в пучине «тенденции», либо потерей глубинного смысла его произведения.

Поэт выступает против принуждения писателей к той или иной форме, не приемлет установки творить в русле той или иной традиции, отстаивает право художника на внутреннюю духовную свободу. «Форма мнусом приставлена к нам, та самая форма,

которая когда-то смеялась нам таким положительным обещаньем поддержки и приращенья», – говорит Пастернак с сожалением. Но и в условиях жесткого догмата государственной идеологии сохраняется возможность появления оригинальных произведений: «Ведь каков бы ни был Спекторский и что бы о нем ни говорили, это пример того же закона. Ведь только путем сизифовых усилий (в 1-й части) я не даю этому глупому, социально понятному пятистоппнику, уже однажды отъевшемуся на Фетовой трагедии того же порядка, выесть всех моих потрохов без вычета и таким образом почти ценою судороги остаюсь при части внутренностей. Ведь дальше <...> пошло бы уже совсем бесчинное чавканье, и я бы бесследно исчез в послеобеденном благодушие нажевавшейся формы»²⁵. Очевидно, что поэт опасается не того, что станет излишне аккуратным последователем той или иной писательской традиции, а того, что в погоне за абсолютной простотой и понятностью он, как многие поэты-современники, растеряет по дороге все то, что составляет его собственную уникальность и неповторимость. Следует заметить, что отношение Пастернака к классике, к духовной культуре прошлого остается неизменным на протяжении всего творческого пути. Стремление к «интонированию столетий», «выразительности вечного» является визитной карточкой пастернаковской поэтики.

Одной из центральных проблем, поднимаемых как в эпистолярной прозе, так в критической эссеистике поэта, становится разработка теории реализма, причем Пастернак не просто переносит традиционную модель перехода от романтизма к реализму на новую историческую почву, а пытается выявить причины, обуславливающие закономерность подобной трансформации, одновременно предлагая собственное оригинальное видение реализма.

Из воспоминаний, изложенных в «Охранной грамоте», узнаем, что еще в самом начале творческого пути Пастернак, страстно увлеченный лирикой Маяковского, стремился избежать внешнего сходства с ним в романтической манере письма. Романтический метод письма Пастернак обозначает как «целое мировосприятие», подразумевая под ним «пониманье жизни как жизни поэта». В пись-



ме к своей немецкой корреспондентке Р. Швайцер Пастернак образно называет романтизм «искусством в вицмундире гениальности»²⁶, а в другом обращении к тому же адресату поэт определяет романтизм как «любование искусством самими художниками, – в то время, как творящий гений презирает искусство, являясь поклонником жизни в искусстве»²⁷.

Любопытно, что собственное творчество Пастернака, казалось бы, соотносится с его теоретическими постулатами весьма условно. В то время как всю свою литературную жизнь Пастернак стремился к «перевесу абсолютного реализма»²⁸, реалистическим произведением (в традиционном осмыслении этого понятия), пожалуй, можно было бы назвать его роман «Доктор Живаго», да и то с некоторыми оговорками. При этом тексты стихотворных книг Пастернака открывают нам романтический мир его поэзии. Сильное романтическое начало присуще лирическому герою как «Начальной поры», так и последнего сборника «Когда разгуляется». Однако абсолютно прав В.В. Мусатов, когда говорит, что «"импрессионистическая стихия" в "Сеestre моей жизни" реализму не противоречила, ибо была предельным выражением реализма в лирике»²⁹. Получается довольно парадоксальная ситуация: в пастернаковской поэтике «романтический» текст оказывается одновременно текстом «реалистическим». Разгадку этой несообразности обнаруживаем в необычном толковании художественного реализма, предложенном Пастернаком в зрелые годы и нашедшем отражение в его критических статьях о Шопене, Верлене, Шекспире, грузинском поэте нового времени Николае Бараташвили, в рецензии на новый сборник стихов Анны Ахматовой и др.

По идее Пастернака, специфика реалистического текста состоит в том, что он позволяет читателю видеть в нем такие картины, которые в тексте прямо не описываются, но в силу каких-то «непреодолимых законов» становятся очевидными. Пастернак считает, что «это – черта той оригинальности, о которой говорил Пушкин в приложении к Баратынскому»³⁰.

В статье о Шопене критик определяет, что независимо от вида искусства понятие реализма являет собой не отдельное художественное направление, а составляет «особый

градус искусства», «высшую ступень авторской точности», «решающую меру творческой детализации»³¹. Писатель задается вопросом, а что же делает художника реалистом? И тут же отвечает: «Ранняя впечатлительность в детстве, думается нам, – и современная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность»³².

Еще одним фактором, оказывающим решительное влияние на выбор творческого метода, Пастернак считает окружающую художника обстановку, сам дух времени, принуждающий писать сообразно себе. В статье, посвященной столетней годовщине со дня рождения Поля Верлена, Пастернак соотносит лирику французского поэта с поздним творчеством Блока, Рильке, Ибсена, Чехова и определяет, что «художников этого типа окружала новая городская действительность»³³. Критик подчеркивает, что все они писали «мазками и точками, намеками и полутонами» вовсе не потому, что объявили себя символистами, а потому, что «символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженьи»³⁴. Как Блока, так и Верлена Пастернак уверенно называет реалистами, насыщая эту характеристику отличным от традиционного пониманием смыслом. Для него оказывается не определяющим, к какому из литературных направлений относят того или иного писателя. Главное – писать честно, и именно категорию честности, правдивости изображения выдвигает критик на роль основополагающего критерия в оценке явлений искусства. О Верлене Пастернак пишет: «Как всякий большой художник, он требовал "не слов, а дела", даже и от искусства слова, то есть хотел, чтобы поэзия содержала действительно пережитое или свидетельскую правду наблюдателя»³⁵. Примечательно, что и при формулировании своего понимания романтизма на закате жизни Пастернак также будет исходить из его определения не как



литературного течения или школы, а обозначит его как принцип, «как производное, не первоначальное, как литературу о литературе и любованье искусством самими художниками»³⁶.

По мнению Пастернака, именно реалистический метод письма позволяет художнику творить с опорой на уже имеющиеся образцы в мировой культуре, при этом не ограничивая себя узкими рамками канонов и догм, а впитывая и пропуская в сознание лучшие творения предшественников, что открывает художнику возможность создавать новые, оригинальные произведения в изменившихся исторических условиях и в свою очередь стать прочной основой для последующих поколений.

В статьях и заметках о Шекспире критик провозглашает идею искусства реализма как «какого-то ускользающего основания» всего лучшего, созданного в мировой художественной практике. По Пастернаку, «Шекспир остается идеалом и вершиной этого направления. Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своевольно»³⁷. Употребляя по отношению к тому или иному явлению искусства слово «реализм» и все производные от него, Пастернак тем самым подчеркивает, что данный художественный факт воспринимается им как творение истинное, действительное, настоящее. Так, в письме В.Э. Мейерхольду, размышляя о шекспировском театре, он говорит: «Но давайте допустим <...>, что Блекфрайер был *истинным* театром. Тогда, значит, он был театром *реалистическим*»³⁸. Пастернак определяет «истинность» и «реалистичность» письма как понятия синонимичные и взаимообусловленные.

Следует вспомнить, что в 1930–1940-е гг., наследуя «передовые» традиции русской критики XIX века, советское литературоведение весьма активно разрабатывает теорию и историю реализма. Подобный интерес во многом был вызван страстным желанием обнаружить истоки нового художественного метода – социалистического реализма, объяснить его сущность и значение для советских писателей и читателей. Официальное понимание термина «реализм» сводилось к его толкованию как «направления, стремящегося к изображению действительности»³⁹.

Считалось, что реализм не позволяет художникам слова уходить в пустую «творческую игру», в мир иллюзорных фантазий, а заставляет писать правдиво, с опорой на теорию исторического материализма. Оттого и реалистическая лирика должна быть простой, избегать чрезмерной «украшенности» и метафоричности. Разумеется, поэзия Пастернака с ее обилием метафор и словоновшеств признается «особенно далекой от реализма»⁴⁰ и даже антиреалистической. Другое значение термина «реализм», характеризующее его уже как художественный метод, как творческую установку писателя на максимально правдивое постижение сущности бытия, в филологической науке станут употреблять лишь в начале 1970-х годов⁴¹. К сожалению, теоретические положения Б. Пастернака, способные внести весомый вклад в изучение категории реализма как принципа письма, независимо от принадлежности художника тому или иному литературному направлению, долгое время оставались незамеченными.

Частная переписка Пастернака не только показывает новые грани Пастернака-художника, но и наряду с его критическими статьями открывает нам Пастернака-теоретика, размышляющего о природе искусства, его роли в истории и современности, основных категориях, его составляющих. Как известно, дневниковых записей Б.Л. Пастернак не вел, а потому его ежедневные ощущения, мысли, чувства выплескивались на страницы эпистолярных посланий и рассылались по всему свету. Письма Б. Пастернака обнаруживают качества, которые сам поэт считал для себя приоритетными, – непосредственность высказываний, независимость суждений, правдивость и простота их выражения. Именно это сочетание безграничной свободы и смысловой плотности сближает письма Пастернака с его стихотворными и прозаическими произведениями. В годы непримиримого противостояния различных школ и направлений по вопросу о том, что есть современная литература и какой она должна быть, Пастернак твердо убежден, что в любую эпоху художник слова должен, прежде всего, стремиться к *истинности* и *содержательности* искусства. И лишь собственные глубокие сомнения, противоречия, творческие взлеты и падения, упорный труд и посто-



янная работа над самим собой способны привести поэта, прозаика, художника к достижению внутренней гармонии, приблизить к созданию *вечного*.

Примечания

- ¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.237–280.
- ² Осмысление теории писательского эпистолярного представлено во введении к книге Е.Г. Елиной «Эпистолярные формы в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина» (Саратов, 1981). Там же дана обширная библиография литературоведческого освоения писем различных писателей.
- ³ Переписка Бориса Пастернака / Сост. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак. М., 1990. С.13.
- ⁴ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т.5. С.175.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же. Т.4. С.320.
- ⁷ Письмо М.Г. Ватагину, 15 декабря 1955 года, Москва // Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.543.
- ⁸ Дыхание лирики: Райнер Мария Рильке, Марина Цветаева, Борис Пастернак. Переписка 1926 года. М., 2000. С.44.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.638.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. Т.5. С.104.
- ¹³ Там же. С.532.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. Т.4. С.619.
- ¹⁶ Выступление на III Пленуме правления Союза писателей СССР в Минске // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.639.
- ¹⁷ Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.564.
- ¹⁸ Пастернак Б. Мой взгляд на искусство. Саратов, 1990. С.257.
- ¹⁹ Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.542–543.
- ²⁰ Письмо Н.Н. Асееву, 5 февраля 1953 года, Болшево // Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.508.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же.
- ²³ См. об этом: Елина Е.Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994.
- ²⁴ Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.235.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Письмо Р. Швайцер, 14 мая 1959 года // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.851.
- ²⁷ Письмо Р. Швайцер, 26 июня 1959 года // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.851.
- ²⁸ Выражение употреблено Пастернаком при характеристике лирики А. Ахматовой в письме к поэтессе от 28 июля 1940 г.: «Можно говорить о явлении нового художника, неожиданно поднявшегося в Вас рядом с Вами прежнею, так останавливает этот перевес абсолютного реализма над импрессионистической стихией, обращенной к впечатлительности, и совершенная независимость мысли от ритмического влияния». Полный текст письма см.: Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.384–386.
- ²⁹ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С.395.
- ³⁰ Пастернак Б. Великий реалист // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.407.
- ³¹ Пастернак Б. Шопен // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.403.
- ³² Там же. С.403–404.
- ³³ Пастернак Б. Поль-Мари Верлен // Там же. С.395.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.397.
- ³⁶ Письмо Р. Швайцер, 26 июня 1959 года // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.851.
- ³⁷ Пастернак Б. О Шекспире // Пастернак Б. Указ. соч. Т.4. С.387.
- ³⁸ Пастернак Б. Указ. соч. Т.5. С.240.
- ³⁹ Мирский Д. Реализм // Литературная энциклопедия / Гл. ред. А.В. Луначарский. М., 1935. Т.9. Стб.548.
- ⁴⁰ Там же. Стб.556.
- ⁴¹ Мотылева Т.Л. Реализм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М., 1971. Т.6. Стб.205.