

DOI: 10.24411/2470-1262-2020-10090

УДК (UDC) 821.161.1

**Mayya M. Polekhina,
MGIMO (Moscow State Institute of
International Relations (University),
Moscow, Russia**

**Полехина Майя М.,
Московский государственный институт
международных отношений (университет) МИД,
Москва, Россия**

For citation: Polekhina Mayya M., (2020).

***«Safe Conduct» by Boris Pasternak: the
Formation of an Artist, Influence and Interaction.***

Cross-Cultural Studies: Education and Science.

Vol.5, Issue 3 (2020), pp. 44-55 (in USA)

Manuscript received 11/09/2020

Accepted for publication: 28/09/2020

The author have read and approved the final manuscript.

CC BY 4.0

**«ОХРАННАЯ ГРАМОТА» БОРИСА ПАСТЕРНАКА: СТАНОВЛЕНИЕ
ХУДОЖНИКА, ВЛИЯНИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

**«SAFE CONDUCT» BY BORIS PASTERNAK: THE FORMATION OF AN
ARTIST, INFLUENCE AND INTERACTION**

Abstract:

The article examines Pasternak's autobiographical work "Safe Conduct" in the aspect of the problem of becoming an artist, the author's reflection on the philosophical and aesthetic parameters of the creative process, and questions about the relationship between art and reality. The author explores the genre features of the narrative of Pasternak's prose, associated with the freedom and dynamism of the author's speech, the integrity of self-expression, a high degree of subjectivity of the author's "I". The artist's path is built as a chain of refusals and breaks with previous ideas and values, which is a necessary condition for further development. The fate of the narrator is mirrored in the fate of special characters. Memory determines the poet's personal self-identification.

Keywords: Pasternak, "Security certificate", autobiographical prose, self-identification of the artist, art, creativity

Аннотация:

В статье рассматривается автобиографическое произведение Пастернака «Охранная грамота» в аспекте проблемы становления художника, авторской рефлексии по поводу философско-эстетических параметров творческого процесса, вопросов о взаимоотношении искусства и действительности. Исследуются жанровые особенности повествования пастернаковской прозы, связанные со свободой и динамичностью авторской речи, целостностью самовыражения, высокой степенью субъективности авторского «я». Путь художника выстраивается как цепь отказов и разрывов с прежними представлениями и ценностями, что является необходимым условием последующего развития. Судьба повествователя зеркально отражается в судьбах особенных героев. Память определяет личностную самоидентификацию поэта.

Ключевые слова: Пастернак, «Охранная грамота», автобиографическая проза, самоидентификация художника, искусство, творчество.

Введение

В своем исследовании автобиографического эссе Бориса Пастернака «Охранная грамота» мы исходим из теоретических положений французского исследователя Филиппа Лежёна об автобиографичности текстов, жанровая особенность которых поддерживается целостностью самовыражения художника, высокой степенью свободы и субъективности его авторского «я» и подвижностью, динамичностью самого повествования [5, с.110-122].

Обращение к автобиографической прозе было характерно для многих русских писателей начала XX века (Берберова, Цветаева, Ходасевич, Одоевцева, Бунин и др.). Здесь уместно вспомнить признание Осипа Мандельштама, озвученное им в начале 1920-х о «бессилии психологических мотивов перед реальными силами» мира, о людях, «выброшенных из своих биографий, как шары из бильярдных луз» [6, с. 203-204]. В основе постреволюционных мемуаров и автобиографических произведений, появившихся в России в 1920-1930-е годы, лежало естественное желание преодолеть такую «выброшенность»: художник пытался связать воедино разорванные отрезки исторического времени, восстановить тем самым целостность отдельной человеческой жизни, «когда с особой ясностью стала понятна ее уязвимость и незащищенность перед лицом государства» [8, т. III, с. 552]. Если для Бунина, Цветаевой, Ходасевича, оказавшихся вдали от Родины, от России, значимым моментом стал вопрос самоопределения: необходимо было заявить, кто ты есть, откуда, что хранит твоя память. «Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству», - писал В. Набоков в романе «Другие берега» [7]. Для Пастернака важно было отстоять свое первоначало, правомерность своего пути, верность традициям и вместе с тем показать независимость своего самобытного чистого «играющего таланта».

Через соотношение реального и воображаемого, объективного и субъективного, рационального и эмоционального представляется концепция личности, становление художника не столько обстоятельствами жизни, сколько вхождением счастливым образом в его судьбу знаковых фигур – Толстого, Рильке, Скрябина, Когена, Маяковского. Пастернак полагал, что любить самоотверженно и беззаветно, - дело каждого, и дети должны постоянно находиться в пространстве любви и взаимовлияний. Ребенок представляется Пастернаком полноценной личностью, в которой потенциально заложены гениальные черты, и в этом смысле детство и отрочество – время решительных и необратимых событий. Истинный талант Пастернак рассматривал в аспекте детской модели Вселенной, заложенной в сердце каждого для постижения мира изнутри, с его лучшей и «ошеломляющей стороны». Подобно немецким романтикам поэт видел в детях этимологизацию самой жизни, ее первослово [17].

Теория

«Охранная грамота» - это книга о философско-эстетических исканиях времени, о духовной жизни российской интеллигенции первых трех десятилетий века, книга о встречах и расставаниях, всегда фатальных, исключительных, всегда - подарок судьбы, а поэтому – благословенных. «Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда этого требует чужая» [10, т. VII, с.157-158], - замечает Б. Пастернак. Жизнь в «Охранной грамоте» показана через призму общечеловеческих ценностей, через цепь утрат, потерь, разрывов, через мучительное, обостренное чувство особой значимости этого мира, ощущение принадлежности к его тайнам и глубокое страдание от разрушения целостности сформированных представлений.

«Охранная грамота» Бориса Пастернака рассматривается нами в контексте кризисного периода в судьбе поэта. В письме к сестре О. Фрейденберг от 11 июня 1930 г. Пастернак признавался, что «всякому человеку положены границы и всему наступает свой конец отнюдь не открытие. Но тяжело в этом убеждаться на своем примере. У меня нет перспектив, я не знаю, что со мной будет» [11, т. VIII, с. 430]. «Охранная грамота» стала своеобразным оберегом от всякого посягательства на ценности художника, приоритетные константы, составляющие ядро его жизни.

В 1930 г. произведение воспринималось как этапное, определенным образом подводящее итоги, позволяющее не только оценить прошлое, но и высказать важнейшие мысли об искусстве, рождении и судьбе художника. Замысел «Охранной грамоты» (первоначально очерк назывался «Статья о поэте») датировался 1927 годом: Пастернак намеревался написать о недавно скончавшемся Рильке. Интенсивная работа начинается в 1928 г., когда жизнь уже внесла свои коррективы в первоначальные творческие планы: «Между тем под руками, в последовательности исполнения, задуманная статья превратилась у меня в автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем они коренятся» [8, т. III, с. 552]. Первая часть повести была опубликована в журнале «Звезда» в 1929 г. (№ 8), затем публикация продолжилась в

Не до конца проясненным остается вопрос о жанровой природе «Охранной грамоты». Пастернак определил произведение как «автобиографический» очерк, однако в современном литературоведении существуют разночтения по поводу жанровой характерности пастернаковского текста. Произведение называют повестью, рассказом. Мы определили бы его как эссе, что обусловлено, на наш взгляд, высокой степенью субъективности, свободой и экспрессивностью повествования, спецификой стилевой организации авторского письма.

В книге представлена концепция становления художника, его воспитание не столько обстоятельствами жизни, сколько счастливым образом «обещанным каждому явлением лица» [8, т. III, с. 151]. Так осмысливается вхождение в судьбу Пастернака поэта Рильке, композитора Скрябина, философа Когена и, наконец, Маяковского, поэта, художника, публициста, человека-максимума своего времени. Все они принадлежат к миру искусства, всех их автор называет гениями. Подобная идеализация действующих лиц, намеренное вынесение за рамки художественного повествования их непосредственно «человеческих» характеристик говорит о романтической манере письма «Охранной грамоты».

Рассказывая о памятных встречах, будь то детские, размытые впечатления от первого знакомства с Р.М. Рильке, или юношеское восхищение Скрябиным, Когеном, Пастернак не столько старается дать характер портретируемого, сколько стремится показать человека «изнутри», проникнуть в его сознание. Все эпизоды мотивированы одной задачей - «пролить свет на определенный этап жизни поэта». Организованная и преображенная в сознании художника действительность предстает перед читателем в своем правдоподобии, более выразительном, чем сама реальность, осмысленном и концептуализированном. Все разрозненные фрагменты авторского текста, случайные «осколки», на первый взгляд, несвязуемого повествования, организуются в совершенную мозаику пастернаковского космоса, образуя модель детского и юношеского мира. Посредством памяти определяется личностная самоидентификация поэта.

Судьба повествователя зеркально отражается в судьбах особенных героев. При этом, как отмечается исследователями, сам автор занимает нулевую позицию по отношению к своим персонажам. История взаимоотношений складывается определенным образом: автор преклоняется перед своим гением, сближается с ним, а потом происходит неизбежный разрыв, отказ от избранного пути, для того чтобы следовать уже своей собственной судьбе. Живопись, музыка, философия – все надо было пройти, чтобы выбрать единственно возможное – синтетическое, соединяющее в себе всё, этим всем стала для Пастернака поэзия.

Превалирующей особенностью поэтики Пастернака становится постижение себя через другого, чисто метонимический прием описания происходящего. На эту потребность Пастернака приходиться к себе и понимать себя через «чужое», т.е. посредством объектов и деталей окружающего мира, обратил внимание еще Роман Якобсон. Это свойство пастернаковского творчества он объяснял тем, что

«его лиризм, в прозе и поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности... Первое лицо отодвигается на задний план... Так, в пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического “я”» [16, с. 329].

Примечательна трехчастная композиция «Охранной грамоты»: первая часть как Вступление, Увертюра, включает в себе фатальную встречу с Рильке, которая предопределяет путь поэта; вторая часть – Основная – представляет картины открытия мира через музыку, философию, литературу (Скрябин – Коген – Рильке) и любовь, освещающую жизнь героя (Ида Высоцкая); третья часть - Заключение, Финал – восхождение к имени человека, являющего собой знамение времени, его поэтический максимум (Владимир Маяковский).

Мотив обретения ценой неизбежных личных утрат, сила и высота трагедийного самоощущения героя – смыслообразующие компоненты книги Пастернака. Здесь необходимо отметить значение духовного опыта Л. Толстого в формировании характера героя, который всегда оставался для художника фигурой номер один. Его мучительные кризисы, сомнения, зачеркивание своего прошлого для возрождения в новом качестве пробуждали в поэте чувство правильности тех или иных поступков. Заложённая в сердце «модель вселенной» способствовала самоосуждению и самосовершенствованию.

Судьбоносное значение придается в произведении событию 6 августа 1903 года: на даче в Калужской губернии, тринадцатилетний Борис упал с лошади и получил опасный перелом ноги. Это происшествие Пастернак связывал с примечательным событием тех дней, открытием для себя музыки (и — шире — творчества): прикованный к постели, в полубреду, он ощутил в себе пробуждение «вкуса творчества» для того, чтобы вскоре глубоко погрузиться в музыкальные занятия. Так вошел в жизнь Пастернака Скрябин:

«Обожанье это бьет меня жестче и неприкрашеннее лихорадки. Завидя его, я бледнею, чтобы вслед за тем густо покраснеть именно этой бледности. Он ко мне обращается, я лишаюсь соображения и слышу, как под общий смех отвечаю что-то невпопад, но что именно не слышу. Я знаю, что он обо всем догадывается, но ни разу не пришел мне на помощь. Значит он меня не шадит, и это именно то безответное, неразделенное чувство, которого я и жажду. Толь ко оно, и чем горячее, тем больше ограждает меня от опустошений, производимых его непередаваемой музыкой» [8, т. III, с. 150].

Судьба как будто была решена: музыкальные способности молодого Пастернака обещали ему успешное будущее, с музыкой он был связан с младенчества: его мать - выдающаяся пианистка, одна из лучших учениц Рубинштейна. Эмоциональной окраской пронизаны строки о прощании с музыкой и композитором:

«Я не знал, прощаясь, как благодарить его. Что-то подымалось во мне, что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало... Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным. Я шел, с каждым

поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой...» [8, т. III, с. 155].

И вместе с тем, здесь необходимо подчеркнуть специально, что музыка не исчезла бесследно из жизни поэта, музыкальность Пастернака стала его сущностью, особенностью его поэтического стиля. Его слово – всегда звукоговорящее слово, поэт, как никто другой, умел передать грохот весны, плач сада, улыбочивость и гармоничность дождя, нежность и мягкость ветра.

Фатальной в жизни Пастернака стала встреча с немецким философом Когеном. По мнению исследователя Й. Ужаревича, «Охранная грамота» укладывается в некую формулу, где музыке принадлежит роль тезиса, философии – антитезиса, поэзии – синтеза. При этом философия занимает определяющее место в диалектико-телеологическом развитии духовной жизни молодого человека, без которого невозможно целостное становление личности, нет окончательного «синтеза». Через цепь самооценок автор представляет самоидентификацию собственного «я», выходя за пределы обыкновенной самоидентичности. Н. Бердяев придавал большое значение этому процессу, он говорил, что познание себя «есть творческий акт, совершаемый в мгновении настоящего. Ценность этого акта определяется тем, насколько он возвышается над временем» [3]. Б.М. Эйхенбаум соотносил этот процесс с «актом осознания себя в потоке истории» [15]. Поиски себя становились конечной целью процесса самоидентификации. Книга Пастернака дает возможность увидеть, как сама жизнь становится творчеством, перетекает в творчество. Поэтому произведение может рассматриваться как микромодель культуры, отражающая определенные этапы пути человека к самому себе. Такой дискурс исследования предполагает и особый интегративный подход к анализу текста: лингвистический, литературоведческий, культурологический, психологический, философский.

И здесь необходимо отметить очень существенный, и, может быть, главный момент, много определяющий в становлении и судьбе художника. Обращаясь к картинам и свидетельствам постоянного стремления к достижению цели, к обновлению жизни, Пастернак выстраивает свое повествование как цепь «отказов» и «разрывов» с прежним существованием, наличие которых является необходимым условием последующего развития. Цель определяет средства: экспрессивность повествования в «Охранной грамоте» достигается своеобразием композиции – «выстраиванием самого себя» и возвращением к себе, но уже новому, вобравшему в себя реальность, одушевленную и усовершенствованную этим человеческим «я». Гармония человека в бытии и бытия в человеке – философия экзистенциальной школы Э. Гуссерля стала определяющей для эстетики Б. Пастернака.

Жизнь представлялась столпотворением образов вокруг мира души поэта. Это пространственно-временные связи и реалии, населенные литературными героями, историческими лицами, городами, садами, театрами. Этот буйный цветущий мир моделировался как образ динамический. Не мгновения покоя, а миги смещений, сдвигов, перебоев стремился запечатлеть автор, запечатлеть в разрядах страстей, в движении чувств,

устремленности человека к прорыву. Происходит смещение субъекта на объект, что влечет за собой уподобление окружающей героя действительности его переживаниям. Художник обращался к картинам обновления мира и своим переживаниям по поводу этого обновления. Итогом всегда были новые пространственно-временные связи, когда разрозненные фрагменты действительности объединялись в стройную законченную систему. Иногда представлялся результат метафорического действия, иногда процесс, но за всем этим всегда просматривалось стремление автора художественно воссоздать единство мира, взаимодействие и взаимопроникновение явлений в нем.

В «Охранной грамоте» Пастернак характеризует детство как «заглавное интеграционное ядро» всей жизни, как «часть, превосходящую целое», в этот период «в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть» [8, т. III, с. 298]. В последствие встречи со смертью, одновременно предрекающие обновление жизни во «втором рождении», стали напоминанием первых детских опытов. События детства становились истоком мотива преображения — «второго рождения» — в творчестве Пастернака. Позднее, в книге «Люди и положения» Пастернак вспоминает о музыкальном вечере в доме отца, когда он просыпается, услышав звуки «рояля и струнных», проснулся от «сладкой и щемящей муки» и «заплакал от тоски и страха» [8, т. III, с. 298]. Подобное болезненное воздействие музыки Пастернак связывает с пробуждением сознания: «Эта ночь межевою вехой пролегла между беспомытством младенчества и <...> дальнейшим детством» [8, т. III, с. 298].

Осмысление этого эпизода Л. Флейшман и О. Раевская-Хьюз связывают с упоминанием о смерти и детской тяге к самоубийству. В описание необычного болезненного воздействия музыки на Пастернака естественным образом встраивается мотив смерти в книге поэта: «То была, кажется, зима двух кончин — смерти Антона Рубинштейна и Чайковского» [8, т. III, с. 298]. Там же следует признание Пастернака в собственных побуждениях к самоубийству: «Сколько раз в шесть, семь, восемь лет я был близок к самоубийству!» Мотив смерти и самоубийства скрыто присутствует и во фрагменте, повествующем о травме ноги и открытии музыки. Ему предшествуют воспоминания в «Охранной грамоте» о событиях, поразивших впечатлительного ребенка, — «как тонула воспитанница знакомых <...> как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума после нескольких покушений на самоубийство...» [8, т. III, с.149].

Тема смерти и «второго рождения» возникает и в главе, посвященной самоубийству Маяковского. Здесь «второе рождение» прямо противопоставляется смерти и тем самым характеризуется как путь ее преодоления: «Так это не второе рождение? Так это смерть?» Рассматривая этот эпизод, Раевская-Хьюз заключает:

«...самоубийство в его жизни оставалось “нереализованным”, т.е. превращалось во “второе рождение”, т.к. раннее осознание смерти и собственной смертности и связанный с ним опыт преображения-бессмертия гарантировали “непрерывность творческого существования”» [12, с.141-152].

О собственных «самоубийственных задатках», которые выражались в форме «восстанья на самого себя», Пастернак признается в письме К. Локусу от 28 января 1917 года, в связи с отказом от музыки: «В строю таких состояний забросил я когда-то музыку. А это была прямая ампутация; отнятие живейшей части своего существования» [10, т. VII, с. 315]. Разрыв с музыкой также предстает как «нереализованное» самоубийство. В «Людах и положениях» Пастернак добавляет новые мотивировки этого обстоятельства, окрашивая событие религиозной по своему характеру идеей строгого самоограничения, аскезы и воздержания.

Похожая картина возникает и в момент расставания с философией. Пастернак уезжает из Марбурга, когда его занятия достигают наибольшего успеха: глава Марбургской школы Герман Коген одобряет его рефераты и даже предлагает остаться в Германии для дальнейшего изучения философии с перспективой профессорской карьеры.

Отказ от первых поэтических опытов Пастернак переживал столь же болезненно, как и разрыв с музыкой, отозвавшейся чувством «потрясенной гармонии», «стряшегося несчастья» (письмо Г. Локусу от 28 января 1917 года). Об отказе от ранних поэтических экспериментов он с горечью говорит в письме А. Штиху от 4 июля 1912 года. Решение о насильственном аскетическом самоиспытании опять предстает как преодоление «самоубийственных задатков» [10, т. VII, с.124-125]. Так выстраивается определенная логика жизненного поведения Пастернака: утверждение нового смысла и целей проходит путь через отрицание и отказ. Эта позиция более определенно сформулирована в «Людах и положениях»:

«Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение» [8, т. III, с. 327].

Кант, философию которого Пастернак последовательно разделял, подчеркивал, что обретение характера происходит «не постепенно, а внезапно, как бы путем взрыва» [4, с. 389]. В неоконченной статье Пастернака «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» видятся явные свидетельства кантовского влияния. Статья открывает новые грани осмысления темы смерти и «второго рождения». Начиная с рассуждений о значимости детства — «куска независимой от житейского чистой жизни» [8, т. V, с. 294-303], Пастернак проводит прямую связь между глубиной детского опыта и сущностью искусства: в воспоминаниях художника его детство «эстетически растет в нем, перерождается в культуру». В стремлении к претворению этого «блуждающего символа прошлого» художник открывает понятие «аскетики в культуре» — способности «отрешения от данного» ради «проясненного сознания» культуры. Творчество мыслится Пастернаком как «этическая практика» и путь аскезы. Судьбу Клейста Пастернак называет «историей уклонения от призвания»: немецкий поэт поочередно отвергал все предлагаемые жизнью возможности самореализации (военной карьеры, математических занятий, издания газеты, профессиональных занятий наукой и философией). Именно в такой особенности жизненного поведения Клейста Пастернак и видит «аскетический акт», лежащий в основе

творчества: «...он был поэтом в том смысле, что постоянно уходил». В этих рассуждениях нельзя не заметить соотнесенности судьбы Клейста с жизненной философией Пастернака. В самой идее культуры, которая «отрешается от естественного», в самой природе творчества, по мысли Пастернака, уже изначально заложено понятие аскезы. Судьба Клейста олицетворяет крайнее выражение этой аскезы — отрешение от бытия как такового, толкнувшее его в конечном счете к самоубийству.

С большой убедительностью Б. Пастернак показывает, как неправильно рассматривать смерть Маяковского в плане только его личной любовной трагедии. Он выдвигает общую роковую черту в психике таких поэтов, как Маяковский и Есенин, которая роднит их с немецким романтизмом. Она заключалась в «понимании жизни, как жизни поэта». Другими словами, свою личную жизнь они делали литературным фактом, не отделяя себя от литературы, своего литературного героя они идентифицировали с собою. Отсюда крушение героя вело и к личной трагедии, личная трагедия становилась событием литературным [2].

Пастернаковские картины, в которых смещены привычные отношения, разорваны естественные связи, призванные передать «всеобщий смысл свершающихся событий», всеобщую значимость обретает финал книги - смерть Маяковского, которая воспринимается символично, как некая искупительная жертва, добровольно принесенная на «алтарь цивилизации»:

«Вдруг внизу, под окном, мне вообразилась его жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской. И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломящееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычности оно чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами. И тогда я с той же необязательностью подумал, что этот человек был, собственно, этому гражданству единственным гражданином. Остальные боролись, жертвовали жизнью и создавали или же терпели и недоумевали, но все равно были туземцами истекшей эпохи и, несмотря на разницу, родными по ней земляками. И только у этого новизна времен была климатически в крови. Весь он был странен странностями эпохи, наполовину еще неосуществленными. Я стал вспоминать черты его характера, его независимость, во многом совершенно особенную. Все они объяснялись привычкой к состояниям, хотя и подразумеваемым нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу» [8, т. III, с. 237].

В «Охранной грамоте» есть замечательное умозаключение:

«В возрастах отлично разбиралась Греция... Она умела мыслить «детство» замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро... Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядную, мгновенно обозримую горсть... в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть» [8, т. III, с.156].

В этом признании сформулирована одна из главных идей «Охранной грамоты», «Детства Люверс», «Людей и положений»: через горе пролегает путь к радости и счастью,

через разлуку - к любви. По убеждению художника, если все печальное, все пережитое не будет запечатлено в «каком-то запоминающемся подобии», детство будет безмятежным, человек не сможет постичь сущность настоящего, ощутить жизнь как движение, по достоинству оценить каждый ее миг, как драгоценную данность. Жизнь – по Пастернаку – бесконечная цепь испытаний. Но, чтобы постичь смысл бытия, необходимо пережить его конец. И чем тяжелее утрата, тем полновеснее обновление.

В «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» самые горькие слова сказаны о Маяковском, покончившем с собой: «...Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда» [8, т. III, с. 238]. С последовательной настойчивостью Пастернак подчеркивает *молодость* погибшего Маяковского, как будто выстрел вернул его в то время, когда он был «красивым, двадцатидвухлетним». В молодость, которую он так страшился утратить.

Заключение

Размышляя о синтезе верховных начал, Пастернак показывает пути восхождения человека к Истине. Ключевым понятием для художника оказывается категория Красоты. Открытие мира, по Пастернаку, - восстановление его единства и целостности. Красота, по Пастернаку, высший итог духовных устремлений художника, полнота его выражения – в гармоническом единении человека и мира. Творчество дарует человеку чувство бесконечности жизни, и, по Пастернаку, чтобы постичь эту бесконечность, нужно сначала «в каком-то запоминающемся подобии» пережить конец этой жизни и ценою потрясений обновить ее восприятие, заново увидеть мир, обретая детский, незамутненный взгляд на вещи.

References:

1. Adamovich G.V. Literaturny'e zametki / Predisl., podgot. teksta, sost. i primech. Korostelyova O.A. – SPb.: Aletejya, 2002. – Kn. 1: «Poslednie novosti» 1928–1931. – 786 s.
2. Bem A.L. «Oxranaya gramota» Borisa Pasternaka // «Rul'», 8 oktyabrya 1931, № 3304.
3. Berdyaev N.A. Samopoznanie (Opy't filosofskoj avtobiografii) - M.: Kniga, 1991 - 446 s.
4. Kant I. Antropologiya s pragmaticheskoy tochki zreniya. SPb.: Nauka, 1999. 477 s.
5. Lezhen F. V zashhitu avtobiografii. E`sse razny`x let/ Per. i vstup. st. B. Dubina // Inostrannaya literatura. 2000. № 4. S. 110 -122.
6. Mandel`shtam O. Konecz romana // Mandel`shtam O. Sobranie sochinenij: V 2 t. T. 2. M., 1990. S. 203-204.
7. Nabokov V. Drugie berega. SPb.: Azbuka, 2018. 288 s.
8. Pasternak B. Poln. sobr. sochin. s prilozhen. v 11 tomax. T. 3. Proza. M.: SLOVO/SLOVO, 2004. 632 s.
9. Pasternak B. Poln. sobr. sochin. s prilozhen. v 11 tomax. T. 5. Stat`i, recenzii, predisloviya. M.: SLOVO/SLOVO, 2004. 752 s.
10. Pasternak B. Poln. sobr. sochin. s prilozhen. v 11 tomax. T. 7. Pis`ma. 1905-1926. M.: SLOVO/SLOVO, 2005. 824 s.

11. Pasternak B. Poln. sobr. sochin. s prilozhen. v 11 tomakh. T. 8. Pis'ma. 1927-1934. M.: SLOVO/SLOVO, 2005. 768 s.
12. Raevskaya-X'yuz O. O samoubijstve Mayakovskogo v «Oxrannoju gramote» Pasternaka // Boris Pasternak and His Times. Berekley Slavic Specialties, 1989. S. 141–152;
13. Uzharevich J. Odnazhizn' – dve biografii // Avtointerpretaciya: sb. statej. – SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1998. 208 s.
14. Flejshman L. Avtobiograficheskoe i «Avgust» Pasternaka // Slavica Hierosolimitana. 1977. Vol. 1. S. 194-198.
15. E'jxenbaum B.M. O proze. O poe'zii. Sbornik statej, L.: Xudozhestvennaya literatura, 1986, 455 s.
16. Jakobson R. Raboty' po poe'tike. – M.: Progress, 1987. 464 s.
17. Schlegel, Friedrich. Kritische Ausgabe. / Hrsg. von Ernst Behler. 35 Bde. - Bd. 2. - Paderborn, 1958. - 283 S.

Information about the author:

Polekhina Mayya Mudarrisovna – doctor of philological Sciences, Professor, Professor of the Department of Linguistics and Translation studies MGIMO (Moscow State Institute of International Relations (University), 3, Novo-Sportivnaya, Odintsovo, 143007, Russia). Spheres of research and professional interest: history of Russian literature, mythopoetics, conceptology, hermeneutics, methodology of scientific research, philological analysis of the text, rhetoric, speech culture, business communication, Russian as a foreign language and methods of teaching.

E-mail: illusio2008@yandex.ru

ORCID 0000-0002-1225-8194

Publications:

Polekhina M.M., Avtorskie konnotacii M. Tsvetaevoj v konceptualnoj kartine mira cheshskogo perioda [v]: Literatura russkoj emigracii, Olomouc 2016, c. 143-154;

Polekhina M.M., Poetic thanatology in the discourse of art creativity of M. Tsvetaeva and V. Mayakovsky [e]: «Cross - Cultural Studies: Education and Science» 2018, № 2, c. 50-63.

Polekhina M.M., Tefi [v]: Russkie pisateli. 1800-1917. Biograficheskij slovar. Moscow; Sankt-Peterburg 2019, c. 346 - 350. etc.

Acknowledgements:

I express my deep gratitude to the team of editors for providing full support in editing and publishing my article. The special thanks to Middlebury University, in person, C.V. Starr Professor Thomas Bayer.

Contribution of the author: *the author contributed a lot to the research.*