

“КОНСТАНТА СЛУЧАЙНЫХ МИМОЛЕТНОСТЕЙ...”

Заметки о неклассическом языке
Пастернака

П. А. ЕНСЕН

Понятие классического искусства весьма шатко. Одним концом оно упирается в греческое искусство, а другого конца нет.

Знаковая функция словесного языка основана на том, что слова представляют понятия и отношения, которые моделируют действительность. Из этого вытекает, что язык в целом не приспособлен к выражению непосредственных чувственных переживаний. Непосредственные переживания языку не по нутру. Они скорее подходят тем медиумам, материал которых сам по себе не знаковый и которые не “мешают” своей знаковостью, — как музыка или живопись.

В определенные периоды, однако, литература стремится к большей непосредственности. Примеры — эпохи романтизма, импрессионизма и экспрессионизма. Тут поэзия хочет приблизиться к непосредственным впечатлениям от реалий, предметных или душевных, отчего язык поэзии становится менее “языковым”, т.е. менее идейным, и более “музыкальным” или “живописным”.

При крайнем стремлении к непосредственности вербальный язык может стать преградой на пути поэта к реалиям (или — реалий к поэту). Отсюда тот “конфликт” с языком, который лежит в основе поэтики молодого Пастернака, и который рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана “Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста” (Лотман, 1969).

Анализ Ю. М. Лотмана, в частности, проясняет характер так называемого реализма молодого Пастернака.

Сам Пастернак не применял понятия реализма к своему раннему творчеству. Наоборот, тот реализм, который в дальнейшем (в период написания романа "Доктор Живаго") якобы станет его идеалом, он противопоставит своей ранней манере. Тем не менее, критики и читатели часто говорят о "реализме" именно ранних пастернаковских текстов, и анализ Ю. М. Лотмана показывает, о чем тут речь. Речь идет о непосредственности, о своего рода феноменологической первичности, о стараниях поэта своим языком подавать то единство бытия, которое непосредственно дано ему, но которое обычный язык якобы разнимает и умерщвляет.

Молодой Пастернак был ярым "непосредственником". Как его наброски и стихи, так и философские размышления часто трактуют одно и то же. Что происходит, когда сама жизнь становится искусством? Тут между автором и жизнью встает язык. Чтобы достичь действительности, надо прорваться к ней сквозь язык или наперекор языку. Пастернак говорит об *освобождении* вещей от их обычных имен.

Чем объяснить эти усилия "деконструировать" язык? Ю. М. Лотман предлагает следующий ответ: "Борьба с фикциями языка во имя реальности, прежде всего, опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами. Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира" (Лотман 1969, 226).

Можно убедиться в точности этого объяснения, если прочитать прозаические наброски Пастернака или его пространное письмо к Ольге Фрейденберг от 23 июля 1910 г. Действительно шла борьба с фикциями языка. Пастернак стремился к коренному переименованию языка, к парадоксальному "пере"- или "де-языковыванию". В одном месте он сам определил свое стремление оксюморонной формулой: "Называя, хотелось освобождать их от слов" (Пастернак 1991, 727). Соответственно, Ю. М. Лотман констатирует, что речь идет "о защите жизни <...> от слов" (Лотман 1969, 231).

С какими языковыми фикциями боролся автор? От каких слов хотелось освободить вещи? На этот вопрос нетрудно ответить: от обычных, привычных. В рамках

литературы можно ответить — от традиционного, "классического" типа литературного языка.

В бытовом понимании есть такой тип языка. Под классическим типом художественной речи мы понимаем речь, в которой язык как будто функционирует так же, как в обычной, нехудожественной речи. При классическом типе речи само искусство, следовательно, творится не на уровне самих слов, а на уровне символизированного ими, — на уровне фиктивного, "миметического" изображения.

Конкретные знаки такого литературного текста читаются так же, как обычные знаки, а понимаются по-особому. Слова как будто те, что и в жизни, но они делают, или ими делается, нечто иное. Индивидуальные знаки представляют воображаемые, идеальные содержания. Например, читая Толстого или Достоевского, мы не глядим на сами слова, а на изображенный мир. Там "стол" есть стол и "лошадь" значит лошадь. Но читать такой текст значит — *воображать* содержание фраз¹.

Именно условные смыслы слов, однако, были ничемны для молодого Пастернака. Они буквально не касались вещей в том первичном переживании, для которого автор искал выражения. Или, как пишет Ю. М. Лотман: "Это слово "глухо". Оно лжет" (Лотман 1969, 231). Отсюда усилия Пастернака "освободить" вещи от их обычных, условных имен. Именно эти усилия привели к переименованию самого языка: "Поэтому текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций" (Лотман 1969, 226).

Согласно Ю. М. Лотману, эта взаимная подмена денотатов и функций, — для которой Пастернак впоследствии предлагал точный термин *смещения*, — означает "разрушение облика мира, создаваемого "здравым смыслом" и автоматизмом языка <... >" (Там же, 235). Действительно, здравый смысл уже не считался ни "здравым", ни "смыслом". Но здесь возникает крайне интересный вопрос: какой смысл возник в новом типе текста? Каким способом новое высказывание, основанное на смещенных, т.е. "освобожденных" от традиционного смысла словах, вообще могло бы тут же получить новый, собственный смысл? Как же значимость могла стать *смыслом*, если автор нарочно и систематически противодействовал смы-

словой вторичности в интересах чувственной первичности?

Вопрос этот не умозрительный, а исторический. Он задается не нами, а задан самим Пастернаком, который очень рано, начиная с 1910-х годов, начал сетовать на недостаток смысла в своей лирике.

Творчество Пастернака можно разделить на два главных, очень не равных друг другу этапа². Первый охватывает период от начала пути до 1918 года, второй — всю остальную жизнь автора. Ряд данных свидетельствует о том, что 1917-й и 1918-й годы были поворотными и отправными. Тут лирика Пастернака осуществилась в лирических композициях, вошедших потом в сборники "Сестра моя — жизнь" и "Темы и вариации", — и тут начата новая, большая проза. Оттуда стремление автора стало иным, — тем, каким оставалось все 20–30-е годы, и которое воплотилось в романе "Доктор Живаго".

Сам факт стремления Пастернака отринуть собственную манеру, как и история его ухода от нее, хорошо известны. Менее ясна причина этого. Чаще всего ищут ее в обстоятельствах внешней истории, не без подсказки автора. Оказавшись лицом к лицу с напористыми 20-ми годами, Пастернак понял, что ему недостает чего-то существенного в лирике. Но чего именно? В чем состоял ее недостаток?

Пастернак сам видел главный недостаток ранней лирики в зависимости от контекста. Он писал Осипу Мандельштаму, что "это все безусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват"³ — в отличие от "абсолютной" содержательности поэзии Мандельштама. В неопубликованной анкете Пастернак соответственно писал о "сотрудничестве" ранних вещей с воображением тогдашнего адресата и об их "полете и расчете на подхват с ближайшей родной трапеции"⁴.

Но чем объяснить такую зависимость ранней лирики Пастернака от контекста? Согласно Ю. М. Лотману, поэтика Пастернака основана на убеждении, что "действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира" (ср. выше). Напрашивается вывод, что в таком случае данная поэтика основана на случайном. Если действитель-

ность слитна, и вещи являются не отдельными вещами, а равноправными определениями единого мира, тогда любая вещь, любая деталь годится для картины действительности (даже в качестве ее определения)⁵. В таком случае именно случайное — существенное.

Это не удивит читателя поэта, первые стихи которого кончались утверждением "И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд" — и который в другом стихотворении восклицает "О сонный начес беспорядка / О дивный, божий пустяк!" ("Достатком, а там и пирами. . ."). В письме 1912-го года Пастернак соответственно наставлял сестру, что только случайное, т.е. лишенное своих обычных связей, только оно настоящее: ". . . не кажется ли тебе, что правдиво сочиненное отличается от действительности так же, как оброненная, лежащая на улице вещь (например, кошелек или номерок от собаки или квитанция) от тех, которые на местах у владельцев. Эти утерянные, и только они, суть настоящие вещи"⁶.

Спустя пятнадцать лет, рассказывая в другом письме к сестре Жосефине об обстоятельствах получения письма от родных, Пастернак возводит случайность в стилистическую константу эпохи: "Все это, от садовой тачки и грабель в суровой бумаге для Женички, и полоски на лбу, от надвинутой кепки, от толчей Клязьминской и Тарасовской публики до содержания вашего письма и обстоятельств его чтения так типично для всей прожитой нами жизни! Это какая-то константа случайных мимолетностей; с участием природы именно в этом городском сочетании, ананетически повторяющаяся, точно без изменений. Начинает казаться, что *это стиль, который взят нами для данного издания, называемого жизнью на земле*"⁷.

Я думаю, что здесь кроется часть ответа на вопрос о "недостатке" лирического языка. Текст, основанный на конкретных случайностях, не может и не хочет выразить смысла. Он "обезъязычивает" слова, смещая их на другой тип медиума, вроде музыки, — музыки в том смысле, о котором писал Ницше и вслед за ним Александр Блок⁸. Такой текст ничего не *представляет*. Его семиосис нельзя назвать представлением или репрезентацией. Здесь знаки не знаки в полном смысле⁹. Они не служат средством репрезентации мыслимого, понятий, а непосредственно презентуют конкретное чувственное переживание, импульс, мгновенное движение и т.д.¹⁰

Перед нами не текст-смысл, а текст-жест, своего рода *развернутое междометие*. Сам текст ничего определенного не значит, осмысление не задано, смысл нарочно не оформлен, — отчего значение должно привноситься адресатом. Так как текст состоит из набора случайностей, и его единство основано на непосредственном переживании единства данных случайностей и всего прочего, то значимость текста должна исполняться читателем. Именно в этом смысле текст, по словам Пастернака, рассчитан на *подхват с ближайшей родной трапеции*, — притом и близость и родство "трапеции" нужны: только тот, кто разделял первоначальное переживание, может подхватить "летучие" стихи.

В чем состоит принципиальное отличие такого текста от классического изображения? В поисках ответа я позволяю себе отступление.

Известное сочинение Серена Киркегора "Повторение" (Gjentagelsen, 1843) содержит замечательный анализ нового вида театрального искусства. Дело происходит в Берлине. С целью проверки, возможно ли настоящее повторение, киркегоровский автор Константин Константиус поехал в Берлин и пошел в "Konigstadter Theater", фарсовые представления которого в прошлый приезд доставили ему огромное удовольствие.

Исходная посылка анализа такова: современный человек чаще всего не может увлекаться классическим театральным представлением, поскольку он скорее "насыщается крепкой пищей действительности". Поэтому новый вид театра с названием "Posse", т.е. фарс, который в данный момент пользуется огромной популярностью, основан на новом отношении к действительности. В классической пьесе индивидуальный знак якобы исчерпывающе представляет всеобщую идею. Поссэ, напротив, делает ставку на случайное. Однако случайное ничего не может *представлять*, — зато оно претендует на значимость абстрактной категории "вообще" или "как таковой". Например, какая-то пожилая дама на сцене претендует быть "матерью как таковой".

Что это за абстрактные категории? Автор приводит такой пример: "Вот перед нами пейзаж, который представляет деревенский край как таковой. Такая абстракция художественно невыполнима. Вся штука, поэтому, в противопоставлении, а именно в случайной конкретиза-

ции" (Kierkegaard 1921, 221). То есть, за подбором конкретных случайностей постулируется абстрактная значимость. Вопреки принципиальной невозможности *представить* целую абстрактную категорию *деревни как таковой*, удачная случайная конкретизация может вызвать подобное впечатление.

Последнее, в свою очередь, автор объясняет тем, что в нашей памяти еще с детства имеются такие большие категории вообще: "... с детства, когда у нас были такие огромные категории, что теперь голова кругом ходит при мысли о них, когда из бумажного листа мы вырезали мужика и бабу как таковых, которые были мужиком и бабой как таковыми в еще более строгом смысле, чем Адам и Ева".

Отсюда готовность зрителя поссэ сыграть свою роль, — вспомнить и пустить в игру те абстрактные категории, которые случайные явления на сцене якобы конкретизируют.

Константин Константинос утверждает, будто все в поссэ — герой, ситуация, действие, реплика — нарисовано по этому абстрактному размеру *вообще*. Зритель не знает, как ему быть, смеяться или плакать, ибо все здесь наивно, нигде нет иронии. Поэтому зрителю необходимо "быть *самодельным*", т.е. принимать деятельное участие в осмыслении пьесы, — "воздействие целиком зависит от настроения зрителя". Иными словами, смысл не оформлен, между случайными конкретными вещами на сцене и абстрактными категориями, которые они якобы конкретизируют, — зияющее расстояние. Пьеса, по наблюдению автора, действует то в силу "объемистости абстракции", то в силу помещения в нее "такого действительного, что можно рукой достать". Именно поэтому Константинос говорит о "противопоставлении" конкретного и абстрактного.

Немного дальше, среди комментариев к составу актеров в поссэ, попадает интересное соображение о различных эффектах идеального представления, с одной стороны, и случайной конкретизации, — с другой. Главные артисты ансамбля должны быть "лириками", которые поддаются мгновенным побуждениям. Но вполне допустимо, чтобы весь остальной состав был случайным подбором: "Даже не надо исключить кого-либо с физическим недостатком. Ибо, вслед за идеальным, наиболее

подходящее — случайное. Одна остроумная голова сказала, что человечество можно делить на офицеров, горничных и трубочистов. Это замечание для меня не только остроумно, оно и глубоко, и требуется большой спекулятивный талант, чтобы придумать лучшее деление. Если же деление не идеально исчерпывает свой предмет, тогда случайное во всех отношениях предпочтительно, так как оно пускает в ход нашу фантазию. Приблизительно верное деление не удовлетворяет интеллект и совсем ничтожно для фантазии, отчего его следует отвергнуть <...> Если на театре надо представить человека, тогда потребуются или конкретное создание, абсолютно завершенное в идеальности — или же случайное <...> В "Поссе" <...> второй разряд ансамбля действует в силу оной абстракции категории "вообще" и достигает этого через случайную конкретизацию. Собственно, дело дошло всего лишь до действительности. Но дальше и не надо; зритель примиряется комично с тем, что случайность претендует на идеальность, — что она делает тем, что вступает в художественный мир сцены" (Там же, 225–226).

В этом анализе Киркегор уловил важнейшие черты перехода от классического, миметического изображения к неклассическому, "современному" типу текста. Теперь мы вернемся к творчеству Пастернака. Данные соображения представляют немалый интерес и в применении к нему. Они содержат частичный ответ на поставленный нами вопрос о досмысловой значимости случайностного текста. Давайте суммируем этот ответ, переводя его с языка на термины литературного текста.

Значимость данного рода базируется на случайной конкретизации. Случайная вещь претендует на значимость тем, что попадает в текст; вводя случайность в текст, автор внушает читателю, что она значима. Однако между словом и его значением, т.е. между псевдо-знаком и его предполагаемым "содержанием", нет оформленного отношения. Именно отношения между словами и понятиями-интерпретантами отсутствуют или же смещены. Слово не представляет вещь или понятие знаково. Скорее все высказывание ритмом и просодией — т.е. ходом своим, исполнением — претендует на то, что данные случайные вещи что-либо существенное конкретизируют.

Творчество Пастернака изобилует примерами случайных конкретизаций. Самая программная — формула "сестра моя — жизнь", которая претендует на значимость

"жизни как таковой" за словом "сестра" или "сестры как таковой" за "жизнью". Другие примеры выставляются напоказ в "Философских занятиях" того же сборника. За набором якобы случайных черт постулируется значимость поэзии, творчества, души как абстрактных категорий вообще. Будто "круто налившийся свист" есть поэзия как таковая, и т.д. Эссеистика и письма автора пестрят примерами. Достаточно вспомнить формулу, вынесенную в заглавие данной статьи — "константа случайных мимолетностей". Здесь Пастернак постулирует значимость *элохи*¹¹.

Таково его переживание, такова его поэтика. Однако идентификация случайной, освобожденной, смещенной реальной детали с существом жизни не оставляло места для самого поэта. Подобного рода переживание выносится за рамки времени и истории. Если смысл не оформлен, если оценка и толкование происходящего автором отсутствуют, то нет времени и истории. Случайная поэтика никого не знает за собою, ни божества с той стороны, ни автора с этой. Она усиливает чувство самой жизни, но неизбежно уменьшает место для человека в ней, — присутствие самой жизни и природной силы возникает за счет отсутствия толкующего человека и человеческого толкования. Отсюда поиски прозы у Пастернака и растущая острота проблемы биографии и времени в двадцатые годы.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров, 1992 = Гаспаров Б. М. "Gradus ad parnassum" (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // "Быть знаменитым некрасиво...". Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 110—135.
- Лотман, 1969 = Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. (Труды по знаковым системам: 4.) — Тарту, 1969. — Вып. 236. — С. 206—238.
- Пастернак, 1991 = Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5-ти т. — М., 1991. — Т. 4.
- Цветаева, 1972 = Цветаева М. Неизданные письма. — Париж, 1972.
- Søren Kierkegaard 1921 = "Gjentagelsen" // Samlede Skrifer. — København, 1921. — В. III. — S. 189—293.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Как правило плохо, когда в тексте такого типа мы замечаем сами слова за счет изображенного, воображаемого мира.
- 2 О проблеме периодизации творчества Пастернака см.: Баевский В. С. Три эпохи Бориса Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...". Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 33—42. Несмотря на то, что Пастернак всю жизнь стремился к прозе, автор статьи в основу своей периодизации кладет формальные качества лирики Пастернака.
- 3 Письмо О. Манделштаму от 24 сентября 1928. "Чудо поэтического воплощения" // Вопросы литературы. — 1972. — № 9. — С. 162.
- 4 Струве Н. А. Затерянная заметка Бориса Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Lazar Fleishman (ed). — Berkeley, 1990. — P. 416—417.
- 5 Как известно, Пастернак впоследствии утверждает именно это в "Охранной грамоте" (Ч. 2, гл. 7).
- 6 Письмо сестре Жозефине от 17 мая 1912 // Борис Пастернак об искусстве. — М., 1990. — С. 299—300. Еще двадцать лет назад Александр Чудаков обнаружил "случайную поэтику" у А. П. Чехова. Мне кажется, что у Чехова лишь зачатки того, что впоследствии у Пастернака разовьется вовсю — во всю поэтику, которая взаправду "случайностная".
- 7 Письмо Жозефине от 24 июня 1927 // Знамя. — 1990. — № 2. — С. 198—199 (курсив автора).
- 8 О роли статьи Александра Блока "Крушение гуманизма" в творчестве Пастернака начала 20-х гг. см.: Серман Илья. "Высокая болезнь" и проблема эпоса в 1920-е годы // Борис Пастернак: 1890—1990. / Под ред. Льва Лосева. — Нортфилд; Вермонт, 1991. — С. 75—94.
- 9 Ср. замечание Ю. М. Лотмана о том, что "коммуникация в произведениях Пастернака всегда незнаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны" (Лотман 1969, 231).
- 10 О презентативных и репрезентативных типах текста, см.: Hansen-LЖve A. A. Intermedialität und Intertextualität // W. Schmid. Dialog der Texte. — Wien, 1983. — 289ff. Данное противопоставление была актуальным в немецкой филосо-

фии начала века, ср. Husserl Edmund. *Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893—1917). — Haag, 1966. — S. 35; Гуссерль ссылается на Франца Brentano.

- 11 Отсюда та двойственность, которая так характерна для лирики Пастернака. Как он сам, так и Роман Jakobson и другие останавливались то на конкретном, то на абстрактном характере его стихов. Сейчас нам легче понять, что эти понятия комплиментарны в качестве определения его поэтики, и к чему восходит эта комплиментарность. С одной стороны, стихи базируются на переживании совершенно конкретных, случайных деталей. Отсюда они конкретны, наивны, "реалистичны". С другой стороны, подача этих конкретностей включает в себе двойную абстракцию. Во-первых, сами конкретные детали "абстрагируются" тем, что вырываются из прагматического контекста ("место в кармане"). Во-вторых, та значимость, за которую автор ратует тем, что вводит их в текст, базируется на насильной абстракции, на внушении-постулате, что данная деталь является конкретизацией целой абстрактной категории "как таковой".