
АНТИОСТРАНЕНИЕ В ПОЭТИКЕ ПАСТЕРНАКА

По моему убеждению, поэтика содержательна далеко не только потому, что реализация ее принципов приводит к формированию того или иного представления мира в тексте, но и потому, что поэтика, рассматриваемая и как бы сама по себе, несет богатейшую информацию об авторской личности и о мире, в котором она пребывает, об обусловленности и о свободе автора, о его подчинении детерминизму и о его противлении. Причем это касается и автора-художника, и теоретика или исследователя, изучающего поэтику.

Поэтика особенно интересна тем, что ее принципы и формируются, и реализуются, и выступают на первый план во многом бессознательно, неконтролируемо. Поэтому здесь очень трудно обмануть вдумчивого читателя. На поверхностном уровне сознания и содержания можно «большеветь» и «мериться пятилеткой» сколько угодно, можно всячески избегать сомнительных тем и сюжетов, можно писать все, что следует, или, допустим, писать только пейзажики, но поэтика выдаст (и выдавала!) твою несовместимость с этим, скажем, «большевеющим» миром. И наоборот, можно заниматься чистой теорией, но коль скоро ты занимаешься поэтикой, твои интересы и пристрастия выдадут тебя.

Термин «антиостранение» восходит, что совершенно очевидно, к введенному в свое время В.Б. Шкловским термину «остранение». Толкование его дано в его ранней работе «Искусство как прием»: применяя, по Шкловскому, прием остранения, автор «не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз увиденную, а случай — как в первый раз происшедший» [Шкловский, с. 15].

В кратком изложении общеизвестная картина тут такова: цель применения приема остранения — разрушение автоматизма восприятия, стереотипного представления. В результате, как говорил

Шкловский, возникает видение, а не узнавание предмета. Соответственно за счет отклонения от норматива, стандарта, за счет обманутого ожидания, благодаря неожиданности предлагаемого взгляда на вещи, возрастает информационная насыщенность текста. Информация же связывается с неожиданностью, непредсказуемостью. Мера информации — с мерой новизны. Цель художественного творчества — в достижении возможно большей новизны, целью искусства полагается борьба за новое зрение. История искусства толкуется как смена автоматизации деавтоматизацией приемов и принципов.

Обратим внимание, как все хорошо и просто устроено: цель — видение, т. е. новый взгляд, отклоняющийся от стандарта, нормы, традиции; средство — разрушение привычных связей, изъятие из экологической ниши, из положения, для объекта органичного, расчленение цельного предмета на части, привязывание каждой из них к чему-либо, что по природе чуждо предмету; успех измеряется мерой отклонения от стандарта и т. д.

Обратим внимание еще и на то, как рациональна и примитивна схема, к какой бедности она сводит многосложный феномен искусства, с какой легкостью игнорируется все, что не вписывается в схему. Наконец, обратим внимание, как замкнута и самодостаточна схема: все в ней работает на нее и все сводится к одному: и цель, и средство, и успех связаны с нарушением, разрушением — и лучше до основания — традиции, традиционного взгляда, традиционных норм, традиционных связей, традиционных названий и т. п. И еще: формальный прием как-то очень быстро перерос в генеральный принцип и создания, и истолкования явлений искусства. Частность, и весьма формальная, заслонила собой всё: ведь уже в целом искусство толкуется как прием, в целом искусство работает в режиме остранения.

Заметим, эти идеи, в которых ясно просматривается редукционизм, хорошо вписывались в контекст времени, когда искали (и находили!) простые объяснения сложных феноменов и простые приемы воздействия на них, времени, предпочитавшего схематичное представление — целостности предмета, когда *ratio* торжествовало над *intuitio*, когда новизна безусловно предпочиталась, во-первых, просто всему старому, а во-вторых, как мера информации любой другой мере, скажем, упорядоченности, или разнообразию, дифференцированности, когда незавершенность и принципиальная незавершенность (слова М.М. Бахтина) живых явлений не принималась во вни-

мание, когда игнорировалось непознанное и абсолютно отвергалось существование непознаваемого, когда доминировала убежденность в том, что имея правильную методологию и единственно верную теорию, можно исчерпывающим образом познать и объяснить бытие и предначертать перспективы его развития, да и программировать и направлять это развитие, одним словом, когда схема заслоняла цельность и единство бытия, бесконечное многообразие связей и отношений, когда конструкт затмевал органику и тонкую экологию действительного мира.

Драма (или счастье) формальной школы в том, что созвучность задекларированных при ее зарождении принципов господствующей тенденции не была должным образом понята и оценена — в силу узколобости носителей этой тенденции: их схемы были на пару порядков проще. Им претил рафинированный интеллектуализм формалистов. Сами же формалисты быстро и далеко ушли от первоначальных деклараций в сторону углубленной сложности и материала, и теоретических построений, что делало их поиски почти подозрительными. К тому же, не будучи сервильными, они и не улавливали да и не могли уловить основной социальный запрос: в это время востребованностью пользовались «мастерство» и «мастера» (а не какая-то там новизна зрения), очень скоро от искусства стали ждать неомифологического синтеза, а не расщепления привычного через остранение.

Тем не менее соответствие основной тенденции времени было. Вспомним, что формальная школа в своих теоретических построениях во многом обязана практике футуризма. И тут кажется вовсе не случайным то, что декларации футуристов с их упором на новое, с их простейшей рецептурой достижения новизны, с их сбрасыванием слишком сложной, сложно упорядоченной и разнообразной культурной традиции с парохода современности, с их урбанистическими и сциентистскими восторгами — так созвучны чертам времени. Не случайно и то, что в полном согласии с доминантой эпохи практика их, за редкими исключениями, по меньшей мере не тяготеет к экологической органике, к непознаваемому и незавершимому, к цельности неисчерпаемого бытия, не говоря уж о таких тонкостях, как духовность. А разве случайно то, что футуристы «звонкую силу поэта» так легко отдавали, например, «руке миллионнопалой, сжатой в один громающий кулак»?

В связи же с остранением характерны симпатии Шкловского к тому, чтобы «видеть вещи выведенными из своего контекста». Экологичности мышления тут просто нет. А вот насилие над естественным описывается с нескрываемым наслаждением: «Он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответствующие части в других вещах» [Шкловский, с. 16].

Обосновывая связь между формальной школой и генеральной тенденцией эпохи, следует сказать и то, что, с одной стороны, формальная школа, а если говорить шире, семиотический бум второй половины XIX — первой половины XX в., и, с другой стороны, марксизм, большевизм и т. п. являются проявлением более общей тенденции: непомерных притязаний и высокомерной гордыни рационального познания, которое в указанное время возомнило себя способным исчерпать мир гносеологически и переделать его на рациональных основаниях практически.

В эстетике существуют прямые проявления тоталитаризма, такие как теория социалистического реализма. Но есть и «превращенные формы» его. Сюда приходится отнести формальную школу, не конкретных людей и их разнообразное и содержательное научное творчество, а избранную в качестве исходной и какое-то время действующую тенденцию, где ведущую роль играет идея остранения, которое должно рассматриваться не только как прием, но и как принцип. В скобках замечу: художник, естественно, может использовать остранение как прием. Но в эстетике раннего Шкловского, в эстетике формальной школы начальной поры — это все же принцип. То же можно, по-видимому, сказать об эстетике футуризма и его позднейших аналогов.

Вряд ли нужно говорить, что для Пастернака все обозначенное было органически неприемлемым. Сначала обратимся к прямым высказываниям. В романе «Доктор Живаго» он так определяет искусство: «Искусство — обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины... Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова неразложимое, и когда крупница этой силы входит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного»

[т. 3, с. 279]. Если это так, искусство вряд ли можно свести к приему. Вряд ли покрывает текст оппозиция автоматизации-деавтоматизации, если, по Пастернаку, «книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести» [«Воздушные пути», с. 110].

Проблема приема, средства, формы и новаторства в формальной области (а именно тут новаторство связано с остранением и деавтоматизацией, если не сводится к ним) по сути мало занимала Пастернака, писавшего: «Некоторые... углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слог, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов» [«Воздушные пути», с. 425]. Новаторство в искусстве он осмыслял кардинально противоположно идеям формальной школы: «Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, следования и поклонения любимым предтечам» [т. 3, с. 282].

Что касается непредсказуемости, неожиданности и пр., то характерно следующее суждение (это сказано о Юрии Живаго, но это, конечно, и об авторе): «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания» [т. 3, с. 434–435].

Александру Gladкову он часто говорил «о роли традиции в искусстве, той традиции, без которой нет никакой культуры» [Гладков, с. 153], и подчеркивал: «Когда я говорю мы, то это всегда значит — те, кто идет от преемственности и традиции» [Гладков, с. 125].

В следующем высказывании показательно и истолкование предназначения искусства, и проведенная аналогия искусства с христианством, и утверждение его соотносимости с историей и связи с памятью: «Искусство — это преодоление хаоса, как христианство — преодоление доисторических бесконечных массивов времени. Доисторический хаос не знает явления памяти: память — это история, и память — это искусство. Прошлое вне памяти не существует: оно

дается нам памятью. История и искусство — дети одной матери — памяти» [Гладков, с. 123].

Характерно, что с поэзией им постоянно связывается не набор формальных черт, приемов поэтики и т. п., но одухотворенность, неисчерпаемость, цельность, эмоциональный подъем. Он восторгается поэзией, если может сказать: «Тут была та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направлении, без которой поэзия одно недоразумение» [«Воздушные пути», с. 264].

Вот он отвечает на вопрос, «что создает великого поэта», — «огонь, нежность, проникновение, свой образ мира, свой дар особого все претворяющего прикосновения, своя сдержанная, скрадывающаяся, вобравшаяся в себя судьба» [«Воздушные пути», с. 429]. Обратим внимание на это проникновение, на связанные с ним вживание, вчувствование, когда черты действительности «вихрем впечатлительности» [там же, с. 430] так заносятся в книги, что «это производит впечатление переворота..., точно не человек сообщает о том, что делается в городе, а сам город устами человека заявляет о себе» [там же, с. 428]. Здесь есть та страдательность по отношению к действительности, без которой вряд ли возможны «и образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство». Этой страдательности, а стало быть, полноте и цельности противостоит нестрадательный интеллектуализм — в письме (1912 г.) он писал о носителях рационального начала: «Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном... Это скоты интеллектуализма» [т. 5 с. 69].

Таким образом, Пастернак по пунктам отвергает эстетику формальной школы: идею «искусство как прием», идею разрушения традиционных стереотипов и норм, идею непрременной неожиданности, борьбы за новое зрение и т. д. Всему этому — схематичному конструкту — противостоит стремление к интуитивному, целостному освоению цельного мира, противостоит тяготение к традиции, к памяти, к одухотворению, одушевлению и т. п. В этом контексте совершенно не удивительно, что Пастернак сознательно отвергает прием остранения. В очерке «Люди и положения», размышляя об оригинальности Толстого и вспомнив, что показательно, Шкловского, он дает такую отповедь:

«Он обладал способностью видеть явления в оторванной окончателности отдельного мгновения, в исчерпывающем выпуклом очерке, как глядим мы только в редких случаях в детстве, или на гребне

всеобновляющего счастья, или в торжестве большой душевной победы. Для того чтобы так видеть, глаз наш должна направлять страсть. Она-то именно и озаряет своей вспышкой предмет, усиливая его видимость. Таковую страсть, страсть творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе. Это в ее именно свете он видел все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые. Подлинность виденного им так расходится с нашими привычками, что может показаться нам странной. Но Толстой не искал этой странности, не преследовал ее в качестве цели, а тем более не сообщал ее своим произведениям в виде писательского приема» [«Воздушные пути», с. 442].

Итак, остранение отвергнуто — отвергнуто сознательно — при подведении итогов жизни, судьбы и творчества. Но дело еще и в том, что как минимум с начала 20-х г.г. нечто прямо противоположное остранению начинает реализовываться как, очевидно, неосознаваемый и в то же время фундаментальный принцип поэтики, художественного созерцания и представления мира в тексте. Если отталкиваться от определения остранения, то это значит увидеть и дать вещь или случай как в последний раз увиденный, как в последний раз происходящий. Для творчества Пастернака характерна такая ситуация, характерно и слово «прощай» от строк в «Сестре моей жизни» [т. 1, с. 172]:

Так пел я, пел и умирал,
И умирал, и возвращался...
И, сколько помнится, прощался. —

до знаменитого «Августа» (1953 г.) [т. 3, с. 526]:

Прощай, лазурь преображенская...
Прощайте, годы безвременщины!
Простимся...
Прощай, размах крыла расправленный...

В последнем сборнике («Когда разгуляется») прямо реализуется соответствующая ситуация [т. 2, с. 102]:

Как вдруг из расспросов сиделки,
Покачивавшей головой,
Он понял, что из переделки
Едва ли он выйдет живой.
Тогда...

Итак, исходной для парадигмы текста оказывается ситуация «в последний раз» — ситуация антиостранения, характеризующая модус бытия и модус экзистенции. Поэтому она без навязчивости воспроизводится, хотя бы так [т. 3, с. 535]:

И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья...

Думается, что ее воспроизведение в контексте XX века, особенно 30-х — 50-х г.г. совершенно естественно. В это время иногда является надежда, впрочем, скудная [т. 1, с. 421]:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни...
Итак, вперед, не трепеща
И утешаясь параллелью,
Пока ты жив и не моща...

Порою ж появляется такое понимание [т. 1, с. 388]:

...и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе —
На пире Платона во время чумы.

А то наступает полная ясность, как в стихотворении, обращенном к Борису Пильняку [т. 1, с. 226]:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

И здесь дело в том, что вектор судьбы оказывается связанным с модусом бытия, с характером художественного созерцания, с принципами поэтики. С другой стороны, напомним, поэтика в качестве одной из своих категорий рассматривает судьбу поэта. Обстоятельства его бытия равно значимы и для его судьбы, и для поэтики. Главное в этих обстоятельствах то, что Пастернак — человек культуры, деятель культуры нравственной и духовной, с тем пониманием сущности и назначения искусства, о которых речь шла выше, прекрасно

осознававший гибельность волюнтаризма и антиэкологизма, гибельность нигилизма по отношению к истории, прошлому, ценностям культуры, по отношению к памяти и традиции.

Но жил он в том мире, где сбрасывать ценности традиции с «парохода современности» было не просто типично. Это была эпоха, о которой Гессе сказал бы «времена ужаса и тяжелейших бедствий». И что же оставалось человеку культуры? По слову того же Гессе, «то единственное духовное счастье, обращенное назад, к спасению культуры минувших эпох, и обращенное вперед, к бодрому и деятельному самовыявлению духа среди такой эпохи, которая в противном случае всецело подпала бы под власть вещественного» [Гессе, с. 357].

Эту роль и взял на себя Пастернак. Она была органична для его личностной структуры, и — соответственно — для его поэтики. Уклониться от нее он не мог и — в условиях тотального подавления культуры, духовности, нравственности, личности — был по существу обречен. Отсюда это ощущение, не обязательно осознаваемое: всё — в последний раз. Отсюда этот подспудный мотив, не обязательно в тексте реализуемый, но многое предопределяющий. Иначе говоря, это мотив, характерный не столько для «сюжета», сколько для поэтики. Это антиостранение как принцип поэтики.

Что же предопределялось им? Многое — и в плане выражения, и в плане содержания, и в плане доминирующего модуса отношения к миру действительному и поэтическому. Модус этот, во-первых, связан с тем, что человек прощается. И в такие минуты каждое слово — это завещание, т. е. последнее слово, как у героев Достоевского (по определению Бахтина). Последнее слово о главном: о жизни, смерти, творчестве, роке, свободе. Это религиозное и этическое кредо, жизненная позиция, которая связана с типом поведения и поступка. Отсюда и «настоятельность, безусловность, нешуточность» сказанного, которую Пастернак отмечал у Блока и Рильке. Говорить нешуточно о главном он называл прямым назначением речи [см.: «Воздушные пути», с. 433].

Именно в этом смысле нужно понимать неслыханную простоту, о которой он заговорил еще в 1931 г. [т. 1, с. 382]:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Здесь нужно отметить родство со всем, естественность и то, что впадают к концу. Речь здесь идет о нравственных положениях и их простоте, а не о доступности формы. Вот такую простоту часто и нужно таить, ей предпочитают сложность, хотя именно она всего нужнее людям [см.: т. 1, с. 382].

Ситуация «в последний раз» предполагает у Пастернака следующие особенности модуса: радость, благодарность, хвала Богу, благоговение: «Тогда он взглянул благодарно» [т. 2, с. 102], «Превозмогая обожанье, Я наблюдал боготворя» [т. 2, с. 36], «С привязанностью слуг Весь век благоговею» [т. 3, с. 517]. Ср. [т. 2, с. 26]:

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь.

См. также [т. 2, с. 86]:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долую твою
Объятый дрожью сокровенной
В слезах от счастья отстою.

Пастернак здесь конгениален Альберту Швейцеру с его этикой благоговения перед жизнью. С другой стороны, модус может быть связан с жертвенностью, готовностью к жертве, готовностью пройти через страдание, с тем чтобы осуществить главное свое предназначение [т. 3, с. 535]:

И наши вечера прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

В ином плане доминирующий модус оказывается связанным с прорывом к трансцендентному, что в общем естественно: на последнем рубеже целостность личности смотрит в лицо жизни и смерти, в лицо Бога, небытия, потустороннего. Отсюда и «вечности заложник» [т. 2, с. 47], и «бессмертные на время» [т. 2, с. 23]. Доминирующий модус следует связать и со страдательностью, «страдательным» претерпеванием бытия, и с обостренной потребностью в катарсисе, в переживании катарсиса как духовного преодоления, просветления,

очищения, освобождения, взлета. При этом человек прорывается к такой точке зрения, с которой видно: «Смерть можно будет побороть Усильем воскресенья» [т. 3, с. 513].

Доминирующий модус специфичен и в отношении к другим людям [т. 3, с. 520]:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

См. также в другом стихотворении (из того же цикла стихов из романа) [т. 3, с. 533]:

Со мною люди без имен,
Деревя, дети, домоседы,
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.

Если говорить о других следствиях реализации принципа антиостранения у Пастернака, то нужно назвать специфическое переживание времени, его особое дление: «Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил» [т. 2, с. 188]. В плане выражения же характерно то, что, опираясь на собственный опыт, Пастернак замечал у других поэтов: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа... Это выражение духовного богатства человека, изливающегося через край его обреченности» [«Воздушные пути», с. 394]. Отсюда же и затрудненность речи, и невнятица, скороговорка, недосказанность, и сложность в плане выражения, и то, на что в свое время указал Ю.И. Левин: сходство с внутренней речью, и то, что «Чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд» [т. 1, с. 47]. Таким образом, антиостранение может действительно рассматриваться как некий творческий принцип, который предопределяет многие формальные и содержательные моменты в творчестве Пастернака.

Заканчивая, хочу сказать: Пастернак дал нам образец достойного поведения художника в эпоху тоталитаризма. Опыт Пастернака,

человека, способного интуитивно обнаружить тоталитаризм там, где он неочевиден, и отвергнуть его, в любой его, пусть и самой превращенной, форме, реализуя «заповеданный долг и вверенное предназначение» [«Воздушные пути», с. 397], способного оказать духовное сопротивление всепроникающей радиации тоталитарной методологии мышления и действия, тоталитарной эстетики, поэтики и т. п., очень ценен для нас, поскольку мы еще не жили в посттоталитарном обществе. Переоценить же ту духовную поддержку, которую получали через его творчество люди моего поколения во все эти годы, просто невозможно. Данью благодарности Б.Л. Пастернаку за это и является мое скромное сообщение.

* * *

Изложенное выше представляет собой выступление на состоявшейся в Харькове в 1990 г. конференции «Тоталитаризм и культура». По прошествии двадцати лет следует признать: «антиостранение» термин не вполне удачный, поскольку его строение выявляет полемическую заостренность вводимого понятия относительно понятия «остранение», но не вскрывает сути обсуждаемого. Попытаемся еще раз пояснить сущность наблюдаемого в поэтике Пастернака.

Ясно, что это, во-первых, не собственно прием, но некий принцип представления того, что входит в поле зрения, переживания и осознания. Во-вторых, принципиально важно здесь не достижение странности воззрения, ухода от автоматизма восприятия, новизны представления (как в остранении), а нечто иное.

Наблюдаемое в поэтике Пастернака может рассматриваться в нескольких аспектах. В первую очередь следует обратить внимание на само событие последней встречи, разрыва, ухода и т. п. Такое событие совершается в прямом и переносном смысле слова на пороге — разлуки, смерти, у крайней черты, которая вот-вот должна быть пересечена. Слово «порог» вызывает ассоциацию с понятием «хронотоп» [см.: Бахтин, 1975]. Применительно к творчеству Пастернака можно говорить о лирическом хронотопе, который, в отличие от романного, в меньшей степени привязан к пространственным характеристикам — месту, локусу, топосу, за счет чего на первый план выдвигается само событие и модус отношения автора, его лирического героя, с од-

ной стороны, к этому событию, с другой стороны, к миру, реальности в целом и к тому, что утрачивается, в особенности.

Модус этот требует особого внимания, поскольку он предопределяет и выбор тем, коллизий, и характер их творческой разработки. Углубленный анализ предполагает его рассмотрение в виде набора модусов: модус направленности творческого взгляда, модус собственно восприятия, модус понимания, осознания, проникновения, модус ценностного отношения, модус переживания, модус экзистенции, модус поведения, на основе их анализа может рассматриваться модус представления мира через явленный в слове образ. Последнее можно связать еще с одним аспектом обсуждаемого явления: с коммуникативным намерением автора или его героя.

Итак, речь идет об особом хронотопе, при рассмотрении которого в качестве главных его аспектов выделяются соответствующее событие, модус отношения к событию и реальности, коммуникативное намерение. Хронотоп и событие поворотного пункта судьбы, порога, предела, перехода через крайнюю черту, через грань между бытием и небытием могут быть охарактеризованы как событие и хронотоп катастрофы.

Катастрофизм этот, безусловно, детерминирован извне. Судьбы мира, страны, героев произведений поэта, личная судьба автора обуславливают присутствие и даже со временем преобладание в его творчестве этого хронотопа. Прощаться и видеть всё в последний раз (или «как в последний раз») приходилось на каждом шагу: менялись эпохи, уходили люди, разлуки (навсегда!) стали неотъемлемой составляющей судьбы. Соответствующие темы приходили как бы сами: «Марбург», «Разрыв», «Годами когда-нибудь в зале концертной», «Памяти Рейснер», «Памяти Марины Цветаевой», «Безвременно умершему», «Смерть поэта», «Стихи о войне» и т. д. Судьба и судьбы действительно предопределяют многое в поэтике. Не случайно уже в ранние годы автор чувствует [т. 1, с. 104]: «Стоят времена, исчезая за краешком Мгновенья...» Естественно вырываются слова [т. 1, с. 198]: «А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно что жилы отворить».

Но на самом деле судьба становится категорией поэтики в том случае, если сам автор, сознательно или бессознательно, тяготеет к подобным темам, коллизиям и мотивам, к катастрофическому хронотопу. А это тяготение, безусловно, имело место. Можно сказать: с самого начала к событиям ухода, разлуки, к ситуации на пороге небытия или свежей утраты появляется особое, напряженное внимание. Уже

в раннем творчестве бывает так, что поэт чувствует себя, «как себя отпевший лебедь» [т. 1, с. 52], усматривает в созерцаемом («Вокзал») «несгораемый ящик разлук» [т. 1, с. 55]. Представляется не случайным и выбор таких, например, тем: «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», и направленность творческого внимания на лермонтовского Демона, на Пушкина и его героев (Земфиру, Алеко), на Маргариту из «Фауста», или Дездемону и Офелию, когда им «случалось петь», «а жить так мало оставалось» [т. 1, с. 133]. Все это предстает уже как некий принцип, как творческая доминанта.

Поэт ведь и о себе мог сказать: «Манит страсть к разрывам» [т. 3, с. 517]. В своей творческой судьбе он знал разрывы: сам порвал с музыкой, с философией, с ранней манерой, сначала когда она показалась ему схожей со стилистикой Маяковского, потом еще раз, когда совершил переход к своему позднему стилю. Кстати, обсуждаемая доминанта его поэтики до этого перехода являла себя как медленно, но неуклонно нарастающая тенденция, после же 1940 г. — как генеральный принцип и в поэзии, и в прозе.

Так, сюжет романа «Доктор Живаго» (безусловно, лирического) организуют поворотные пункты судьбы, последние встречи, прощанья, сцены и переживания героев, разворачивающиеся на пороге гибели, в ее предчувствии или уже за ее чертой. И стихи свои Ю. Живаго пишет с таким же чувством («жить так мало оставалось»). В большинстве его стихотворений реализуется соответствующий хронотоп. Несомненно его присутствие в таких текстах, как «Гамлет», «Август», «Ветер», «Разлука», «Свидание», «Чудо», «Земля», «Дурные дни», «Магдалина», «Гефсиманский сад». Но и другие стихотворения (такие как «Белая ночь», «Весенняя распутица», «Бабье лето», «Осень», «Рассвет») могут быть более адекватно поняты именно в свете генерального принципа его поэтики.

Но важнее всего здесь модус мироотношения, возникающий в условиях катастрофического хронотопа, и коммуникативное задание, осуществляемое автором или его героем. Это модус прощального взгляда, когда человек, всматриваясь в родное, близкое, дорогое ему, достигает предела восприимчивости, осознавая во всей полноте и глубине самое главное в том, с чем прощается, усматривая то, что наиболее ценно, переживая обостренность чувств, зрения. Тогда приходит озарение. И всё: событие и бытие, — раскрывается во всей целостности, со всей возможной глубиной, открывается сущность происходящего, его связь с прошлым и будущим. И все предстает в све-

те самого сокровенного, в свете наиболее глубинных характеристик экзистенции. Происходит актуализация всего значимого и ценного, замедление восприятия, когда миг вбирает в себя всю жизнь, может быть, даже вечность в приобщении к ней. И тогда открывается вся полнота трагизма существования, судеб лирического героя, и героев романа, и мира, и вся бездонная глубина их чувств.

Ради достижения этого специфического модуса, ради этих содержательных открытий и ставит себя или своего героя автор в точку предела, перехода, конца, в ситуацию прощания. И тогда-то и говорят самые главные слова — последние слова, слова-завещания, что и является важнейшим коммуникативным намерением автора. Это и было наиболее специфично для Б. Пастернака и его героев — те откровения, которыми бывает одарена мыслящая и страдающая личность на этом пороге.

Таковы размышления о революции в прощальной беседе Юрия Живаго с Ларисой на фронте [т. 3, с. 146 и др.] или при встрече с друзьями в Москве летом 1917 г., когда прощаться приходилось со старым миром, когда надвигалось «неслыханное, небывалое» [т. 3, с. 180 и сл.], таково последнее письмо Тони, полученное Юрием [т. 3, с. 410–412.] его последняя беседа со Стрельниковым [т. 3, с. 454–457], или его слова об истоках своей смертельной болезни, обращенные к друзьям при их последней встрече почти буквально накануне его гибели [т. 3, с. 476–477], последние переживания и мысли Ларисы над гробом Юрия [т. 3, с. 492–494], или последние размышления его друзей в эпилоге романа [т. 3, с. 499–500, 509–510].

Таковы те лирические откровения, которыми полны стихи Юрия Живаго — о том, что «корень красоты отвага» [т. 3, с. 521], о том, «Как будто бы железом, обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему» [т. 3, с. 529], о завещаньях, «Чтоб тайная струя страданья Согрела холод бытия» [т. 3, с. 535, о том, «Что за этот краткий промежуток Я до воскресенья дорасту» [т. 3, с. 538] и мн. др.

Ю. Тынянов в свое время говорил о единстве и тесноте стихового ряда, имея в виду, что сцепленные воедино в строке слова семантически и стилистически взаимосвязаны, при этом доминантное слово «заражает» своим смыслом и окраской все остальные — весь стихотворный ряд. У Пастернака можно обнаружить единство и тесноту композиционного ряда, его тексты всегда объединяются в книги или циклы, его творчество в стихах и прозе отличается особой цельнос-

тью и единством. Доминантные хронотопы оказывают у него мощное воздействие на весь композиционный ряд. И даже если в отдельно взятом тексте не наблюдается реализация катастрофического хронотопа и события, в нем обнаруживается все тот же модус прощального, предельно пытливого взгляда, глубинного проникновения, цельности восприятия, вспыхивающего озарения.

Особенно показательны это проявляется в его последней поэтической книге «Когда разгуляется» и именно в плане содержательном, в плане модуса отображения. В свете выявленного доминантного принципа его поэтики становится понятным, что центральным текстом сборника является уже упоминавшееся стихотворение «В больнице», где герой «понял, что из переделки Едва ли он выйдет живой» [т. 2, с. 102]. Он смотрит вокруг «в последний раз» — прощальным взглядом. И видит необыкновенно ярко данное ему в это мгновение. И обретает наиболее одухотворенный модус отношения к бытию, наиболее сущностно значимое осмысление его [т. 3, с. 103]:

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.
Там в зареве рдела застава,
И в ответе города, клен
Отвешивал веткой корявой
Больному прощальный поклон.
«О Господи, как совершенны
Дела Твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.
...Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным Твоим сознать»...

Отсюда расходятся нити во все стороны. Становится ясным, что в стихотворении «За поворотом» поворот и будущее имеют не только профанный смысл: «в глубине лесного лога», как и в стихотворении Ю. Живаго «Август» — погост, уж точно самое верное будущее для того, кто предчувствует смерть, будущее и неумолимое, и распахнутое в неведомую глубь [т. 2, с. 119]:

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.
Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настезь.

Для Пастернака, для обретаемого им в такие моменты модуса мироотношения так характерны и благодарность, и ощущение совершенства дел Господних, сознание своего жребия бесценным подарком и ощущение, что будущее (даже за порогом смерти) распахнуто все вглубь, все настезь. И тогда понятно, почему в расположенном несколько выше тексте о зиме говорится: «Она шептала мне: «Спешь» — Губами, белыми от стужи» [т. 2, с. 106]. Перед лицом такого будущего надобно спешить — спешить запечатлеть этот уходящий образ мира, эту благодарную, просветленную экзистенцию бытия на границе, на пределе, уже почти за пределом [т. 2, с. 111]:

Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в размерах строфы.

Хронотоп порога, катастрофы, последней разлуки, прощанья дает право на прямую речь о главных ценностях, более того, требует ее. Отсюда и «Во всем мне хочется дойти До самой сути» [т. 2, с. 72], и эти важнейшие для поэта строки [т. 2, с. 74]:

И нужно ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только, до конца.

Тут и «настоятельность сказанного», «прямое назначение речи», тут и авторское кредо и завещание, «и откровенья, бури и щедроты Души воспламененной» [т. 2, с. 125]. На этом пороге живой и только поэт уже приобщается к вечности не только как «вечности заложник у времени в плену» [т. 2, с. 97]. В этой книге явственно ощущение, что

поэт живет в вечном мире, что здешнее и вечное связаны, сопряжены. Особенно явственно это в стихотворении под названием «Когда разгуляется» (так же назван сборник, так что наблюдаемое в этом тексте выделено, подчеркнуто автором) [т. 2, с. 86]:

Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.
В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.

Хронотоп всегда предполагает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [Бахтин, с. 234]. Как уже было отмечено, лирический катастрофический хронотоп у Пастернака акцентирует само событие катастрофы. Что же касается пространственных и временных примет, то они конкретизируются не в связи с событием, а в связи с ответом, который дает автор или герой затронувшей его катастрофе. Ответ этот реализуется в первую очередь через модус отношения к событию и миру, через представление того, что видит, что чувствует, что понимает герой, каков его взгляд, каково содержание обретаемых им прозрений и откровений, а соответственно и его последних слов.

Катастрофическое событие вызывает у Пастернака ответ, асимметричный самому событию: катастрофа и модус мироотношения, катастрофа и возникающий в вызванном ею озарении образ мира противоречат друг другу. Напомним, еще раз подчеркнем: последняя книга складывалась в обстоятельствах катастрофических, причем не только в личном плане. Время было такое, что о душе своей автор мог написать: «Ты стала усыпальницей Замученных живьем» [т. 2, с. 75], а о себе сказать [т. 2, с. 78]:

И я испортился с тех пор,
Как времени коснулась порча...
Я человека потерял,
С тех пор как всеми я потерян.

Судьба ему уготовила испытания, о которых он писал:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу хода нет.
Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?

Катастрофа должна естественным образом вызывать распад, уничтожение, опустошение и как следствие отчаяние, смертную тоску. Вместо этого, если говорить о модусе, у Пастернака — благодарность, стремление «жить, думать, чувствовать, любить, Свершать открытья» [т. 2, с. 72], или «Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов» [т. 2, с. 74], быть «живым и только». Он и в самый для себя трудный 1959 г. способен сказать: «волю я радости дам» [т. 2, с. 129]. Под таким модусом, в соответствии с ним возникает образ мира — ясный, светлый, просторный, открытый бесконечности. И время, и пространство в нем раскрываются вширь, вглубь, в вечность. В этом мире [т. 2, с. 76] —

Стоят деревья у воды,
И полдень с берега крутого
Закинул облака в пруды,
Как переметы рыболова.
Как невод, тонет небосвод...

Этот мир предстает как «сказочный чертог, Всем открытый для обзора» [т. 2, с. 91], здесь «Широко, широко, широко Раскинулись речка и луг» [т. 2, с. 99]. Взор уходит вперед, вдаль, в бесконечность [т. 2, с. 101]:

Змеится лентою дорога
Безостановочно вперед...
Вперед то под гору, то вгору
Бежит прямая магистраль,
Как разве только жизни впору
Все время рваться вверх и вдаль.

И как целый мир, как живая жизнь, почти как слепок вечности воспринимается «пустующий березняк» [т. 2, с. 120]:

Я вижу сквозь его пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.

Символом судьбы, метафорой катастрофического хронотопа выступает в этом сборнике гроза: «Воспоминание о полувекке Пронесшейся грозой уходит вспять» [т. 2, с. 125]. Но вот каковы пространство и время воспринимаемого мира после катастрофы [там же]:

Пронесшейся грозой полон воздух.
Все ожило, все дышит, как в раю.
Всем роспуском кистей лиловогроздых
Сирень вбирает свежести струю.
Все живо переменею погоды.
Дождь заливает кровель желоба,
Но все светлее неба переходы
И высь за черной тучей голуба.

«Когда разгуляется» — это время и пространство после непогоды, грозы, бури. Этих бурь ожидало поколение Блока (см. «Ветер»), их вынесло на своих плечах поколение Пастернака. И — в его творчестве — преодолело. Когда Пастернак пишет в стихотворении «После грозы» [т. 2, с. 125]: «Рука художника еще всеильней со всех вещей смывает грязь и пыль», — это значит, что поэт не пассивно ждет, «когда разгуляется», но сам создает это состояние, внутренне вырастая до него, творя его собственным усилием [т. 2, с. 86]:

Большое озеро как блюдо,
За ним — скопленье облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.
По мере смены освещенья
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копоти покрыт.
Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава!

Это и является наиболее специфичным у Пастернака: реализация катастрофического хронотопа и его преодоление духовным усилием как доминанта поэтики, духовное одоление катастрофы как ее генеральный принцип.

Заметим, что принцип этот в позднем творчестве Пастернака был вполне осознанным. Это следует из слов и мыслей Юрия Живаго — второго «я» Пастернака: «Оно (искусство — В. М.) неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [т. 3, с. 91–92], «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования» [т. 3, с. 449]. Пастернак так описывает работу его героя над стихами: «Эти вычеркивания (речь идет о правке текста — В. М.) Юрий Андреевич производил из соображений точности и силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности... Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появлялась умиротворенная широта... Эта широта сама приходила как утешение... И он любил на стихах этот облагораживающий отпечаток» [т. 3, с. 447].

Вот она — «тайная струя страданья», асимметричный ответ на вызов катастрофы, ответ, творящий внутренний мир личности, поэтический мир в творчестве, в котором модус переживания бытия, пространство и время образа мира преодолевают событие и следствия катастрофы.

В свете выявленной доминанты, генерального принципа поэтики позднего Пастернака может быть истолковано преобладание в последней поэтической книге форм и семантики настоящего времени — ср. строки из разных стихотворений: «Стоят деревья у воды», «Ты сейчас вся огонь, вся горенье», «Отчаянные холода Задерживают таянье», «Плетемся по грибы», «Лучи стоят столбами пыли», «Снуют пунцовые стрекозы», «Ворота с полукруглой аркой», «Большое озеро как блюдо», «Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму», «Только ветер бредет наугад», «И зари вишневым клеем Застывает в виде сгустка», «Идет без проволочек И тает ночь», «Змеится лентою дорога Безостановочно вперед», «Снаружи вьюга мечется», «Снег идет, снег идет», «После утомившейся вьюги Наступает в округе покой», «Город. Зимнее небо», «Щебечет птичка на суку Легко, маняще», «Я в лес вхожу, и мне не к спеху», «На всех парах несется по-

езд», «Пронесшейся грозой полон воздух», «Тени вечера волоса тоньше», «Зима подходит к середине» [т. 2, с.с. 76–130].

Примерно две трети текстов книги таковы, что в них организующую, смыслообразующую роль играет настоящее время. Но это настоящее напоминает запечатленное мгновенье живописного пейзажа или портрета. Это мгновение, которое через запечатление становится настоящим навсегда. Это настоящее созерцаемое, созерцание которого сообщает временному черты вечности. Это то, что может принадлежать вечности, что к ней приобщается, что может быть взято с собой уходящим в вечность (вспомним название раннего стихотворения «Гроза, моментальная навек» [т. 1, с. 165]). Это настоящее, увиденное последним, особенно пытливым, пронизающим и благодарным взглядом, запечатленное, как «моментальное навек».

Стремление к такому запечатлению выражено и в тех стихотворениях, где формально настоящего времени нет, как в особенности в открывающем сборник тексте [т. 2, с. 73]:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.
В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Отсюда «живое чудо», отсюда возможность «дойти до самой сути», отсюда «Достигнутого торжества Игра и мука». Отсюда же способность «быть живым и только до конца».

Исчерпать аналитически модус экзистенции и откровенья и щедроты содержательные, представленные в последней книге поэта, невозможно. Остается незавершенность, а может быть, и принципиальная незавершенность нашего читательского приобщения к поэтике прощального взгляда. Вот еще лишь одно замечание напоследок.

В последней поэтической книге Б. Пастернака есть самое последнее слово: «объятье» [см.: т. 2, с. 130]. Объятье, которое не кончается. Даже если речь идет только об объятье любящих, это слово все равно обретает символичность и значительность в свете последних прощальных слов о любви в романе «Доктор Живаго»: «Ах, вот это,

это вот ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной. Они дышали только этой совместностью» [т. 3, с. 494].

Здесь ведь, несомненно, в объятье любящих попадает весь мир, вечный и бесконечный. Но в таком случае отсюда можно протянуть нить к сборнику «Сестра моя жизнь»: «Это ведь значит — объять небосвод» [т. 1, с. 129]. Это сближение, о котором можно сказать, что и оно «чем случайней, тем вернее», вбирает в себя всю перспективу творческой и личной судьбы поэта, всю полноту сопровождавшего его всю жизнь модуса мироотношения: объять всю полноту бытия своей душой, своим поэтическим миром и тем самым дать ответ катастрофизму существования и в итоге приобщиться к вечности.

Таково его последнее слово, таково то, что он видит в последний раз, таков модус и наполнение его прощального взгляда. Узнав это, можно во всей глубине, насколько это доступно читателю, понять и принять нешуточность сказанного, настоятельность последнего утверждения поэта: «И не кончается объятье».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
2. Гессе Г. Игра в бисер. — М., 1969.
3. Гладков А. Поздние вечера. — М. 1986.
4. Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. — М., 1966.
5. Пастернак Б.Л. Воздушные пути. — М., 1982.
6. Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. — М., 1989–1992.
7. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — М., 1966.
8. Шкловский В.Б. О теории прозы. — М., 1983.