

«Мир, который стал сам не свой» в эстетике молодого Пастернака

Петер Алберг Йенсен

Метафора Романа Jakobson, которая легла в основу исследовательского проекта *Landslide of the Norm*,¹ относится к первым десятилетиям XX века, и ее автор сам несет часть ответственности за случившийся тогда «оползень» норм. Именно друзья и соратники молодого Jakobson, кубофутуристы Давид Бурлюк, Владимир Маяковский и Велимир Хлебников, провозгласили низвержение норм—языковых, литературных, поведенческих. Но еще до знаменитых футуристических выпадов против общественного вкуса двадцатилетний Борис Пастернак в ранних прозаических набросках очертил философию творчества, согласно которой искусство возникает *за счет* нормы, даже более того—согласно которой действительность становится реальной лишь при условии, что вещи освобождаются от норм—т.е. избавляются от своих имен и от привычных мест в сознании людей.

Такая радикальная философия творчества знаменует коллизию культуры с самой жизнью: самой жизни свойственно непрерывное движение и изменение, тогда как культура равна фиксации жизни в представлениях о ней; представления застывают в виде понятий, названий и слов—в виде норм,—тогда как жизнь неустанно меняется. Творческая установка молодого Пастернака равнозначна стремлению выйти из культуры в природу и тем самым выйти из языка.

¹ См. Ingunn Lunde & Tine Roesen, eds. 2006, *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia* (Slavica Bergensia 6), Bergen, с. 7.

Именно в силу радикальности эта эстетика представляет принципиальный интерес: чему нас учит «вне-нормальность» пастернаковской эстетики об искусстве с одной стороны и о понятии нормы с другой?

То, чем Пастернак занимается в юношеских опытах, можно было бы назвать эстетической феноменологией или феноменологией лирического творчества.² Речь идет о том, *какой* действительность представляется сознанию художника в моменты вдохновения:³

[...] к нам, художникам [...] приходит забывшаяся жизнь, мир, который стал сам не свой; что это значит, — сам не свой, — это значит, что он уже не подчинен себе, и хочет подчинения, это значит, было подчинение красок формам, [...] и вот были разные контуры, очерки, очертания у жизни, и это линии, законы, быт, скрещения чувств между людьми; и наступают в жизни тоже такие сумерки, когда все это линейное, то есть высшее, подчиняющее и святое само хочет линий над собой, вокруг себя, [...] шатаются фасады, шатаются особняки и горизонт дышит [...].⁴

- 2 Текст, о которых идет речь, опубликованы под заглавием «Первые опыты» в Борис Пастернак, 2004, *Полное собрание сочинений с приложениями: В одиннадцати томах*, том 3: *Проза*, Москва, с. 420–512. Среди работ о ранних опытах можно назвать книги Анны Юнгрен, 1984, *Juvenilia B. Pasternaka: 6 фрагментов о Реликвимини* (Stockholm Studies in Russian Literature 18), Stockholm и Л.Л. Горелик, 2000, *Ранняя проза Пастернака: Миф о творчестве*, Смоленск; я сам пытался осмыслить замысел Пастернака в ряде статей, см. Peter Alberg Jensen, 1993, «Die Geburt eines Autors aus dem Geist der Musik: Bemerkungen zu den Anfängen Boris Pasternaks», *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert* (Studies in Slavic Literature and Poetics 21), ed. R. Grübel, Amsterdam, с. 411–31; П.А. Енсен 1994, «„Константа случайных мимолетностей...“ Заметки о неклассическом языке Пастернака», *Классицизм и модернизм: Сборник статей*, Тарту, с. 129–39; П.А. Енсен, 1995, «По ту сторону своего и чужого»: заметки об эстетике Пастернака», *«Свое» и «чужое» в литературе и культуре* (Studia russica helsingiensia et tartuensia 4), Тарту, с. 273–83.
- 3 «Первые опыты» — корпус разнообразных прозаических текстов, от совсем коротких фрагментов до законченных рассказов. По жанру — это художественная проза и эссеистика, и то и другое с философской тематикой. Художник Реликвимини выступает главным героем нескольких текстов. В цитатах ниже я не обращаю внимания на то, кто говорит, автор или герой, и беру все цитаты как выражения философии автора.
- 4 Пастернак, 2004, с. 427. Конец цитаты напоминает первую строфу стихотворения 1918 года «Весна»: Весна, я с улицы, где тополь удивлен, / Где даль пугается, где дом упасть боится, / Где воздх синь, как узелок с бельем, / У выписавшегося из больницы.

Слово «норма» не встречается у Пастернака; но, как видим, общим знаменателем всего того, что здесь называется *подчинением, формой, контурами, очерками, очертаниями, линиями*, могло бы быть слово *предел*. «Мир, который стал сам не свой» — это же мир, вещи в котором вышли за свои пределы или оставили свои нормальные определения, это — мир «вне себя», т.е. вне нормальных представлений феноменов. Согласно переживанию автора, в моменты вдохновения действительность изменяется: вещи выходят из своих контуров, выходят за свои очертания, оставляют свои привычные формы и превращаются в содержание без формы — содержание, требующее новой формы и ищущее ее. Эти как будто бы оголенные, осиротевшие или бесприютные содержания наступают на художника с просьбой дать им новые имена. Художник воспринимает происходящее как «наступление действительности» на него, — действительность вынуждает его дать ей новую форму, новые имена. Через 20 лет Пастернак подведет очень отчетливые итоги этой мысли в *Охранной грамоте*:

Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем. Помимо этого состоянья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем ее назвать. Получается искусство.⁵

В ранних набросках бóльшая часть описаний лирического вдохновения или же «лиризма» относится к сумеркам, а, как известно, в это время суток линии и контуры вещей в окружающем мире действительно затушевываются и стираются. Однако нет сомнения, что парадигму *контуров, очерки, очертания, линии, грани, рамы* следует понимать шире — как обозначения пределов и места вещей (их *о-предел-ения*) в сознании людей или же в языке.

Именно последнее явствует из обширного письма к Ольге Фрейденберг от 23 июля 1910 года, в котором Пастернак пишет подробно о пережитом ими вместе лиризме:

5 Пастернак, 2004, с. 185.

Иногда предметы перестают быть определенными, конченными, такими, с которыми *порешили*. Которых порешило раз навсегда общее сознание, общая жизнь [...]. Тогда они становятся (оставаясь реальными для моего здравого смысла) нереальными, *еще не* реальными образами, для которых должна прийти форма новой реальности [...].⁶

Здесь Пастернак применяет слово *образ* к явлению вещей, воздействующих на него и в этом смысле *действительных*, но лишенных имен и поэтому пока еще «нереальных».⁷ Отсюда его идея о том, что язык образов—незаменим; эта идея также получит программное выражение в *Охранной грамоте*—в заключении главы об определении искусства:

Но ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, длительной лишь в момент явления. Прямая речь чувства индизказательна, и ее ничем заменить.⁸

Совмещая слова из письма выше с формулой из *Охранной грамоты*, мы можем сделать следующий вывод: если вещи, перестав быть реальными, все-таки выразимы в момент явления на языке образов—на *языке сопроводительных признаков*—то только *воображаемые* вещи—т.е. вещи в виде образов—суть *настоящие*. Именно такую мысль Пастернак развивал в письме из Марбурга к сестре Жозефине от 17 мая 1912 года. Очевидно, Жозефина присылала что-то написанное ею, брат очень хвалит прочитанное и дальше пишет о том, что нужно написать *правду*:

6 Борис Пастернак, 2005, *Полное собрание сочинений с приложениями: В одиннадцати томах*, том 7: *Письма 1905–1926*, Москва, с. 52. В дальнейшем Пастернак напоминал кузине о том, как Санкт-Петербург казался им обоим «содержанием без фабулы», и как это бесформенное содержание «бросалось» к ним за формой (Пастернак, 2005, с. 53).

7 Это парадоксальное промежуточное состояние вещей заставляет Пастернака говорить о *беспредметной фантастике* с пояснением: «И вот я говорил тебе о [...] переживании жизни, ставшей качеством предметов, покинувших предметность жизни [...]». (Пастернак, 2005, с. 53–54).

8 Пастернак, 2004, с. 187.

Только пиши *правду, правду*. Как ты видишь их, а не так, как говорят, когда говорят о том, что видят. Не подделывай. Ты может быть уже усвоила себе некоторое умение, как бы садиться в слова и фразы, которые везут непременно в тонко подмеченное и необычное, как линейки, отвозящие в праздник в определенные деревни здесь. Не делай этого. Не имей заготовленных неожиданностей. Это ведь скучнее арифметических задач.⁹

После предостережения от следования готовым нормам или же «заготовленным неожиданностям», Пастернак пишет о том, что воображаемое, «правдиво сочиненное» сильнее действительности—более «настоящее»—точно так, как *утерянные* вещи, т.е. вещи не на своем месте, «*суть* настоящие вещи!» Мы узнаем идею из процитированных кусков о вещах, оставивших свои очертания, и теперь мы видим, что то, что можно было бы определить как *не-на-мест-ность* вещей (ср. out-of-place-ness)—уже принципиальная предпосылка их воздействия на художника:

Мне хочется еще раз сказать тебе это: вглядывайся в свое прошлое и в свои фантазии; правду о них трудно, страшно трудно сказать; не кажется ли тебе, что правдиво сочиненное отличается от действительности так же, как оброненная, лежащая на земле вещь (например, кошелек или номерок от собаки или квитанция) от тех, которые на местах у владельцев. Эти утерянные, и только они, *суть* настоящие вещи. Ими владеет не карман, а кто-то живой, мечущийся по шкафам, расспрашивающий прислугу и телефонирующий знакомым. И вот вокруг того, что подбирает воображение, мечется чья-то потерявшая все это жизнь. Райнер Мария Рильке называет его Богом.¹⁰

В начале письма Пастернак хвалит Жозефину за ее чувство субъективности,—«Ты замечательно верно и живо чувствуешь «субъективное» во всевозможных его состояниях»¹¹—и здесь выходит, что именно из-за «ненаместности» вещи возникает ощущение жизни

9 Пастернак, 2005, с. 94–95.

10 Пастернак, 2005, с. 94–95.

11 Пастернак, 2005, с. 94.

того, кто эту вещь оставил или потерял. Я понимаю это так, что пока вещи «на местах у владельцев», они не нуждаются ни в чем, чтобы быть объяснимыми и оправданными и поэтому незаметны, тогда как утерянная вещь нуждается в восстановлении связей и в установлении принадлежности. Тем самым утерянная вещь выходит «настоящей»: она заставляет нас придумать и *вообразить* связность — и воображаемая связность уподобляется самой жизни!

Мысль Пастернака объясняет эстетический эффект особого рода «сдвига» или «отстранения» — того, что Пастернак сам впоследствии называл «смещением», и его рассуждения также вносят важный вклад в теорию фрагмента. Идея об отсутствующем «ком-то живом» напоминает пассаж в *Или-или* Сёрена Киркегора, в котором автор объясняет, почему фрагмент гораздо более интересен, чем законченная работа. Законченная во всех деталях работа довлеет самой себе и следовательно уже не имеет никакого актуального отношения к личности сочинившего ее автора; оставшиеся после кого-то бумаги, напротив, в силу обрывочности и непоследовательности то и дело вызывают потребность «присочинить» к написанному личность пишущего [at digte personligheden med]. По мнению автора, оставшиеся после ушедшего бумаги в этом отношении похожи на руины.¹²

Идея Киркегора совпадает с пастернаковской: отсутствие привычной синтагматики — в случае Пастернака из-за «ненаместности», в случае Киркегора из-за обрывочности — делает воспринимаемое «настоящим»: для того, чтобы быть понятым, оно требует дополнения воображаемым собственным субъектом. Недостающая связность утерянной вещи или же незаконченность фрагмента «интригует» и заставляет нас вообразить себе ситуацию изнутри. И вот «вокруг того, что подбирает воображенье», возникает чья-то жизнь.

В *Охранной грамоте* отсутствие привычной синтагматики называется «смещением действительности», а через несколько строк Пастернак говорит о «всей *переместившейся* действительности»;¹³

12 Søren Kierkegaard, 1997, «Det antike Tragiske Reflex i det moderne Tragiske: Et Forsøg i den fragmentariske Stræben», *Søren Kierkegaards Skrifter*, том 2: *Enten — Eller*, часть первая, København, с. 137–62; с. 151.

13 Пастернак, 2004, с. 186 (курсив мой — П.А.И.).

сконструированное мною определение «ненаместность» обозначает отличительный признак смещенных или переместившихся вещей.

Между тем смещение действительности и получившаяся «ненаместность» вещей полностью изменяет статус и облик феноменов. Неслучайно Пастернак в *Охранной грамоте* называл язык образов «языком сопроводительных признаков» (см. цитату выше). В известном нам письме к Ольге Фрейденберг от июля 1910-го года Пастернак писал о непосредственности данного рода переживания: окружающий мир упрощается, превращаясь в сплошные элементарные *качества*; сложных, составных явлений уже нет, воспринимаются и переживаются исключительно лишь элементарные свойства окружающего—именно *сопроводительные признаки!* Примечательно, что Пастернак описывает это феноменологическое упрощение в лингвистических терминах:

[...] творчество с таким настроением не отмечает характерное, не наблюдает, а только так или иначе констатирует факт, что и глаголы и существительные переживаемого мира, воплощенные существительные и глаголы стали прилагательными, каким-то водоворотом *качеств* [...].¹⁴

Как видим, такого рода творчество «воплощает» не *что*, а *как*: вопрос *что происходит вокруг?* заменяется вопросом *как себя ведет окружающее?* Вместо агентов и актов—«существительных и глаголов переживаемого мира»—выступают деятельные качества; все оборачивается непосредственными, первичными качествами. В подобном переводе со *что* на *как*,—своего рода деконструкции исторического плана людских деяний и деятелей—Пастернак усматривает *освобождение* вещей: творчество освобождает предметы, превращая их в свободные качества. Из дальнейшего объяснения этого в письме к Ольге Фрейденберг явствует, в какой степени творчество направлено *прочь от нормы*:

Я уже говорил тебе, что, как мне кажется, сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки и делают их свободными качествами; чистое [...] творчество переводит крепостные явления от одного владельца

14 Пастернак, 2005, с. 53.

к другому; из принадлежности причинной связи, обреченности судьбе, как мы переживаем их, оно переводит их в другое владение, они становятся фаталистически зависимыми не от судьбы, предмета и существительного жизни, а от другого предмета, совершенно несуществующего как таковой и только постулируемого, когда мы переживаем такое обращение всего устойчивого в неустойчивое, предметов и действий в качества, когда мы переживаем совершенно иную, качественно иную зависимость воспринимаемого, когда самая жизнь становится качеством.¹⁵

Нетрудно понять, что все, от чего творчество освобождает предметы—принадлежности, владения, зависимости, устойчивости—имеет прямое соответствие в вербальном языке. Речь идет об освобождении от языковой принадлежности и языковой зависимости. В одном из рассказов автор так и заявляет, что, переименовывая предметы, *хотелось освободить их от слов*:

Это действовало так странно. К проникновениям веры или богопознания не вело это вовсе, но приводило к жажде перечисления всех этих отдельных предметов, которые все время изменяли себе, т.е. лились мелодией и носили незаслуженно постоянные имена. Называя, хотелось освобождать их от слов. В сравнениях хотелось излить свою опьяненность ими. В сравнениях. Не потому, что они становились на что-нибудь похожи, а потому что переставали походять на себя.¹⁶

...переставали походять на себя—отсюда только один шаг к программной фразе *Охранной грамоты* «Мы перестаем узнавать действительность». Ключевые формулы как эта, или же—

«мир, который стал сам не свой»,
«самая жизнь становится качеством»,
«глаголы и существительные переживаемого мира стали прилагательными»,
«называя, хотелось освобождать их от слов»

15 Пастернак, 2005, с. 53.

16 Пастернак, 2004, с. 438.

свидетельствуют о том, что это творчество—не столько противоположность нормы, сколько *внеположность* ей. Норма—в смысле нормального места слова и понятия в синтагме и в сознании или же нормальная принадлежность и зависимость—просто оставлена позади или в стороне: она нерелевантна и неактуальна! Такое игнорирование нормы отличает эстетику молодого Пастернака от всех видов «остранения», которые остраивают узнаваемый традиционный элемент (речи или действительности), т.е. *заключают в себе* остраиваемое, намекая на его «прошлость»; такое остраивание отсылает к прошлому и основано на памяти. Пастернаковская эстетика «ненаместности» совершенно лишена любой оглядки назад: она не построена на памяти, а стремится избавиться от нее—вернее избавить вещи от памяти и удалить их оттуда. Своей внеположностью в отношении к норме эта эстетика как нельзя нагляднее демонстрирует расстояние и принципиальное отличие искусства от обычного языка.

Тем самым Пастернак исподволь показывает, что «норма»—это понятие, целиком относящееся к языковой условности, если же оно не попросту идентично условности. А тот вид искусства, за который он ратовал в молодости—чувственный, непосредственный—нуждается в другом языке, очищенном от узуальных определений и наслоений. На самом деле этот вид искусства нуждается не в языке в смысле условного медиума, а в изобразительных средствах. Марина Цветаева поняла это после прочтения сборника Пастернака *Темы и вариации*:

Начинаю догадываться о какой-то Вашей тайне. Тайнах. Первая: Ваша страсть к словам—только доказательство, насколько они для Вас *средство*. Страсть эта—*отчаяние сказа*. Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука,—потому что в нем *всё*. А Вы обречены на слова, и как каторжник изнемогая... Вы хотите *невозможного*, из области слов выходящего. То, что Вы поэт—промах. (Божий—и божественный!)¹⁷

17 Письмо М.И. Цветаевой к Борису Пастернаку от 11-го февраля 1923. Марина Цветаева, 1995, *Собрание сочинений в семи томах*, том 6: *Письма*, Москва, с. 233–34.

Невозможное, из области слов выходящее Пастернак впоследствии, как мы видели, назовет *прямой речью чувства*—«Прямая речь чувства иносказательна, и ее нечем заменить». Но вне искусства язык—не «прямая речь чувств» и не иносказателен: Пастернак явно и принципиально отделял язык искусства от языка вне искусства, и для него нормативность последнего—заслоняющая саму жизнь условность.

Однако с другой стороны—со стороны читателя—дело выглядит иначе: читатель у себя дома в языковой условности, и отсюда перед ним встает пресловутая «трудность» Пастернака. О проблеме ненормативности Пастернака с точки зрения читателя Марина Цветаева—опять-таки в изумительном соответствии с философией автора—написала так:

Но основная причина нашего первичного непонимания Пастернака—в нас. Мы природу слишком очеловечиваем, поэтому вначале, пока еще не заснули, в Пастернаке ничего не узнаем. Между вещью и нами—наше (вернее, чужое) представление о ней, наша застилающая вещь привычка, наш, то есть чужой, то есть дурной опыт с вещью, все общие места литературы и опыта. Между нами и вещью наша слепость, наш порочный, порченный глаз.

Между Пастернаком и предметом—ничего, оттого его дождь—слишком *близок*, больше бьет нас, чем тот из тучи, к которому мы привыкли. Мы дождя со страницы не ждали, мы ждали стихов о дожде.¹⁸

Судя по такому отзыву, Пастернаку удалось назвать вещи и заодно освободить их от слов. Во всяком случае, он освободил вещи от нормы.

18 «Эпос и лирика современной России», Марина Цветаева, 1994, *Собрание сочинений в семи томах*, том 5: *Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы*, Москва, с. 375–96; с. 387. Я благодарю Евгения Ривелиса за ссылку на эту цитату.