

ТРАКТОВКА СТИХОТВОРЕНИЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА
"РАСКОВАННЫЙ ГОЛОС" В СВЕТЕ УЧЕНИЯ ПЛАТОНОВСКОГО
СОКРАТА ОБ ЭРОСЕ

Д. Явор

В этой работе мы попытаемся сопоставить почти во всех отношениях далекие друг от друга два произведения, стихотворение Пастернака "Раскованный голос" и диалог Платона "Пир". Мы надеемся на то, что при помощи найденных соответствий между ними можно обнаружить хотя бы один из корней, которыми творчество русского поэта уходит в самые глубокие слои европейской культуры и литературы.

Мы исходим из предположения, что семантизация грамматико-синтаксического уровня и его взаимосвязей в стихотворении открывают в нем такие возможности толкования, которые сближают его с учением Платона об Эросе.

Разбирая "Раскованный голос", мы хотели бы вначале показать характерные для авангарда и в то же время своеобразно пастернаковские тенденции, которые играли важную роль и в возникновении авторского замысла стихотворения, и в процессе его создания. После этого мы перейдем к анализу грамматико-синтаксического уровня и его взаимосвязей с другими уровнями в произведении; к положительной и отрицательной поэтическим программам, которые развертываются постепенно по мере обнаруживания стиховой структуры. Мы также попытаемся указать и на то, как увеличивается семантическое богатство произведения под влиянием присутствующего в нем живого платоновского наследия, как оно модифицирует возможности интерпретации стихотворения.

Рассматриваемое нами пастернаковское произведение было напечатано впервые в сборнике "Поверх барьеров" в 1916 году. Прежде всего два факта, в известной мере, внешних, заставляют иссле-

дователя обратить внимание на "Раскованный голос": во-первых, название этого стихотворения было одним из предполагаемых заглавий целой книги¹. Во-вторых, литературная ценность данного произведения подчеркивается и авторским отношением к нему: в конце двадцатых годов переработав большинство стихотворений первых двух сборников, Пастернак не исключил его из книг избранных произведений, и даже не внес в него никаких изменений. "Раскованный голос" нам кажется не просто симптоматичным, а глубоко программным не без полемических тенденций произведением, как и весь сборник. В те годы, когда поэт работал над стихотворениями книги "Поверх барьеров" /1914--1916/, среди влияний, формирующих его творчество, самым значительным было то, которое оказал на него Маяковский: именно осознав, что у них "совпадения", Пастернак решил "отказаться от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика "Поверх барьеров"². Новая поэтика сделала необходимыми поиски и разработку новых художественных приемов и средств. "Сейчас во всех сферах творчества нужно писать только этюды, для себя, с технической целью и рядом с этим накапливать такой опыт, который лишен эфемерности и случайности"³ -- писал поэт родителям в письме от 30 апреля 1916 года. В его творческой практике экспериментирование и создание эстетических ценностей не исключали друг друга. В этом играла значительную роль его основательная теоретическая подготовленность. О ее наличии свидетельствуют статьи "Вассерманова реакция" и "Черный бокал", написанные поэтом одновременно со стихотворениями первых сборников.

Первое, что обнаруживается при разборе "Раскованного голоса", это точные соответствия своеобразных художественных приемов с тезисами статей, в которых автор "перетолковывает футуризм на иной, скорее импрессионистический лад."⁴ Это стихотворение -- этюд мастера-футуриста, в совершенстве владеющего техникой "наипоспешнейшей укладки", "действительной укладки в кратчайший срок."⁵ Содержание этюда-пакета: ночной вышний городской пейзаж.

заж, воспринятый "априористом лирики", "субъективная оригинальность которого -- не субъективность индивида вообще."⁶ А время "наипоспешнейшей укладки -- напряженное мгновение перед выкриком, и этот кратчайший момент запечатлен в своей чувственной полноте, как вспышка энергии, страсти, как пространство, проникнутое этой страстью. Таким образом, автор является мастером не только "наипоспешнейшей", но и "наиплотнейшей упаковки": в мгновение вмещены две образно-тематические линии - с одной стороны, чувственная полнота мгновения, выражающаяся в интериоризации пространства лирическим я, не приобретающим визуальной, и вообще индивидуальной конкретности, а с другой, последствия выкрика, то есть, "путь" и "судьба" "низринутого с подъезда" голоса.

Упомянутой выше форме "упаковки" соответствует и грамматико-синтаксическая структура стихотворения: две образно-тематические линии разворачиваются в пределах одних и тех же предложений. Их три. Первое из них: простое распространенное, второе и третье: сложноподчиненные с объективно-изъяснительной придаточной частью. Главные предложения сконструированы одинаково: все они являются глагольными односоставными инфинитивными предложениями. Посредством дополнения, выраженного дательным падежом /"незримо"/, инфинитивы соотнесены с деятелем, лицо которого конкретизируется только в последней строке второй строфы: к нему принадлежит "мой голос", то есть, инфинитивы соотнесены через дополнение с произносящим лирический монолог первым лицом. То, что эти действия могут "вместиться в мгновение", обеспечивается грамматической семантикой и инфинитивного предложения и самого инфинитива. Значение этой синтаксической конструкции: сильное желание, твердое намерение поступить сразу так, как это определено лексической семантикой употребленных глаголов. Степень этой внутренней необходимости усиливается общей видовой семантикой совершенных глаголов "низринуть", "столкнуть", которая сохраняется независимо от контекста: это неделимая целостность действия⁷. Здесь, в данном контексте целостность действия сочетается с прагматическим значением положительного отношения го-

воращего к достижению цели действия /целевая инвольвированность/. "Воля -- это не что иное, как сосредоточение на достижении такой цели, ... в которой мы положительно инвольвированы" -- пишет Агнеш Геллер.⁸ Как было сказано выше, мы должны считаться и с общим грамматическим значением неопределенной формы глагола: с "внеличностью" и "вневременностью". "Действие представлено вне его протекания"⁹. Действие только представлено, названо, оно не соотносимо с конкретным моментом времени. Хотя в стихотворном контексте действия, названные инфинитивами, принадлежат к конкретным временным условиям, они все-таки в известной мере сохраняют свою тенденцию к вневременности, обобщенности, так как инфинитивы в качестве сказуемого отдалены, довольно изолированы от подлежащего инверсиями, переносами и всем характером синтаксических конструкций.

Обнаруженная выше грамматико-синтаксическая конструкция реализуется здесь в форме монолога лирического субъекта, который находится в состоянии перед выкриком, в минуту повышенной чувствительности и способности воспринять, запечатлеть множество импульсов, впечатлений, полученных от предметов, явлений окружающей среды, когда они обрушиваются на воспринимающего. К этой минуте сведено и настоящее время лирического монолога, в результате чего он напоминает скорее "плотно" друг за другом промелькнувшие, скопившиеся мысли, соображения, чем произнесенную речь. Следовательно, этот монолог -- внутренняя, в данный момент "вихрем" формулирующаяся речь сильно желающего, уверенного в достижимости, осуществимости своего желания, человека, которая соответствует описанному выше грамматическому структурному принципу как адекватной языковой форме сильного, неподавляемого желания.

Нам кажется, что в соотношении грамматико-синтаксических конструкций и образа речи лирического "я" можно вскрыть самое отвлеченное содержание стихотворения, которое не только выражается данной структурой стихового текста, но и передается всем строением этой структуры, и это есть отвлеченная сущность жела-

ния, которая находится в диалектическом единстве субъективно-го и объективного, временного и вневременного, в конечном счете, в совпадении двух противоположностей любого типа в зависимости от характера желания. Такое толкование желания, внушаемое стихотворением, возводится -- на мой взгляд -- к учению Платона, платоновского Сократа об Эросе, который является образом-обобщением всех разновидностей страсти и желания, созданным по законам мифологического мышления. Именно поэтому повествованием о происхождении Эроса Сократ обосновывает специфику желания, его срединность, то, что оно есть нечто среднее между противоположностями. Бог любви был зачат в тот день, когда родилась Афродита, на празднике ее рождения. "Поскольку же он сын Пороса /Изобилие/ и Пенни /Нищета/, дело с ним обстоит так: прежде всего он всегда беден, вопреки распространенному мнению, совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, необут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей на улицах, и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит. Но, с другой стороны, он по-отцовски тянется к прекрасному и совершенному, он храбр, смел и силен, он искусный ловец, непрестанно строящий козни, он жаждет рассудительности и достигает ее, он всю жизнь занят философией, он искусный колдун, чародей и софист. По природе своей он ни бессмертен, ни смертен: в один и тот же день он то живет и цветет, если дела его хороши, то умирает, но, унаследовав природу отца, оживает опять."¹⁰

Учение Платона об Эросе легло в смысловую основу "Раскованного голоса", и, прежде всего, из-за его структурного принципа, ведь как было сказано выше, в стихотворении отвлеченная сущность желания проявляется в диалектическом единстве субъективного и объективного, временного и вневременного. Это единство есть динамическое состояние, синтез направленности субъекта желания на предмет желания, и воздействия последнего, вызывающего направленность на себя со стороны субъекта, и во многом определяющего

интенсивность данной направленности. Это единство как модель вневременно, общедействительно, а как реализующееся во внутренней речи состояние оно отнесено к конкретному временному моменту. Соотношение между моделью и ее реализацией постулирует тождество субъекта желания и лица, произносящего, точнее, додумывающего, переживающего внутреннюю речь. Так как вся она является реализацией желания, в ней субъект и предмет желания не приобретают образно-тематической самостоятельности. Они уловимы, познаваемы только в своих взаимосвязях и взаимопроникновениях: один -- в интериоризированных им деталях времени и пространства, а другой -- в напряженности, насыщенной эмоциями состоянии первого, интенсивности интериоризации и ее степени. Своеобразная примета стихотворной модели желания, реализующейся во внутренней речи лирического я, сказывается в отсутствии корреляции между интенсивностью желания и повседневностью желаемого поступка и его следствия /крикнуть, докричаться извозчика/. Несомненна преднамеренность несоответствия и близость возможности его устранения. Центральный, подчеркнутый и заглавием лексико-семантический ряд /"Раскованный голос", низринуть "извозчик!", столкнуть, слышать, видеть, мой голос/ нужно принять за метонимично-метафорическое обозначение лирического произведения и самого акта его создания пока еще по аналогии с другими "криками" авангарда, демонстративно противопоставленными "традиционным песням". "Раскованный голос", воспринятый таким образом, напоминает другую существенную черту Эроса из "Пира", а именно то, что этот демон есть вечное "рождение в прекрасном и по телу и по душе"¹¹, проникающее все сферы бытия. Пастернаковское стихотворение представляет собой также "серию становлений"; в нем ничто не завершено, все стремится к законченности, к своей цели. Все становящееся является и здесь объективациями желания в разных степенях с точки зрения их материальной субстанции. Они организуются в двух направлениях: с одной стороны, на разных уровнях произведения, как бы вертикально, от отвлеченной модели желания

до внутренней речи, до момента осуществления в ней формулирующего намерения действия: с другой стороны, и горизонтально, на образно-тематическом уровне, то есть, от призывного слова, ключевого слова, замысла стихотворения через слуховую и визуальную стадии к полному разворачиванию, к превращению в предметную действительность. Возникающая таким образом тенденция продвижения, развития никоим образом не воссоздает платоновское "эротическое восхождение" к идее, а наоборот, это "нисхождение" от отвлеченного, от модели вещи, мы сказали бы от "идеи вещи" к единичному, конкретному, чувственному ее воплощению. Эта реальность сохраняет и отражает "свою идею", так как она завершается в своей функции, она дана в действии, становясь монологом, формулирующим желание, желанным стихотворением. Как в диалоге греческого философа, так и по закону поэтического мышления Пастернака описание становления вещи равняется раскрытию ее сущности, и вследствие этого, последовательность, направленность объективаций желания представляет собой "эротический" познавательный процесс, субъект которого -- согласно вышесказанному -- не поднимается к трансцендентальной субстанции, а наоборот, он экзаменует, проверяет "идею", смысл вещи, ее модель и в конечном счете язык, в котором они заключены, согласуя его с опытом своих чувств, действительностью, воспринимаемой чувствами¹².

Устранение обнаруженного несоответствия при помощи метонимично-метафорического уровня сопровождается разными сдвигами значений: они модифицируются и расширяются. В отношении субъекта и объекта желания можно сказать, что в их взаимосвязи доминируют эстетические и гносеологические моменты, и, так как действие, которое субъект, как эстетически-познавательное сознание, намеревается совершить, представляет собой создание лирического произведения, внутренняя речь принадлежит поэту, и звучит как по-

этическая программа, утверждающая, что желание и стихотворение имеют одну сущность.

Устранение несоответствия вышеописанным образом имеет дальнейшим последствием то, что это несоответствие переходит полностью на центральный образный комплекс, и усиливается как оппозиция между двумя сторонами этого развернутого метонимично-метафорического образа, как оппозиция между его прямым и переносным смыслами, в которой противостоят друг другу два взаимоотрицающих творческих принципа и два лирических произведения противоположного характера. Эти два типа творчества дополняют друг друга: одно из них отрицается, но его воспроизведение является признанием того, что и отрицаемое представляет собой имманентную возможность поэзии, а еще слишком общая положительная программа приобретает большую конкретность именно в противопоставлении отрицаемой, отвергаемой программе. Здесь мы имеем в виду тот лексико-семантический ряд в стихотворении Пастернака, который обозначает временно-пространственные условия, и воссоздает один из наиболее часто варьируемых мотивов блоковских произведений, особенно в циклах "Город", "Снежная маска", "Фаина", "Страшный мир". Это -- мотив езды лирического героя на лихаче, на тройке, когда он отдается стихиям: и ослепительному снежному вихрю, и родственной ему любовной страсти. В других вариантах этого мотива у Блока образ езды сквозь вьюгу, метель, над бездной выражает романтический порыв в иной мир, стремление лирического героя к идеальному, во имя чего он отрицает реальную действительность; и так как он предъявляет к ней безмерные, невыполнимые требования, этот в сущности своей трагический мотив приобретает порой мрачную окраску: дорога неотглядная, бесконечная, езда бесцельная, благо недостижимое. Местами "ночь", "метель", зарисовка снежного городского пейзажа оказывается объективацией переживания безысходности, в другом случае, напротив, они служат и важными элементами лейтмотива блоковского творчества, "трудного пути сквозь бури".

Инструментовка "Раскованного голоса", и прежде всего звуковая организация его первой строфы напоминает резкий звуковой

контраст в "Незнакомке", и вообще блоковский прием строить стихотворения на антитезах разного типа. Воспроизведя блоковский мотив, Пастернак, однако, развивает его в другом, не традиционном направлении. У него мотив езды на лихаче, на тройке не разрастается в романсно-романтический сюжет. Он отказывается от сюжета такого характера, не только как от литературности, стилизации, но и как от метафоры-символа, служащего трансцендентизации интимного переживания лирического героя. В "споре" двух поэтических концепций и программ участвует и инструментовка стихотворения. Напевность первых стихов, основанная на совпадении метрического и интонационно-синтаксического членения речи, в дальнейшем ослабевает, в ней возникают перебои. Хотя во всем произведении ощущается присутствие метрики -- правильное чередование амфибрахий только два раза нарушается внеметрическим ударением на первом безударном слоге стопы, -- но интонационно-синтаксическое строение, "подчиненное" первоначально метрическому закону, перестает "повиноваться" ему, а в последних двух строках оно окончательно побеждает его, придавая звучанию стихов характер живой, динамичной, свободной от всякой внешней скованности речи.

В "Раскованном голосе" лирический субъект обращен всем своим существом к предметному, чувственному миру и даже растворяется, исчезает в нем, остаются только его физические впечатления и представления. В поступке /докричаться извозчика/, который он намеревается совершить, нет иррационального, трагического момента. Ключевые слова вышеописанного блоковского мотива здесь лишены символического полисемантизма. В их "оставшейся" многозначности отражается взаимосвязанность, целостность и обязательная смутность свежих физических впечатлений, полученных от реальной действительности, воспринятой чутким лирическим я. Слова-образы "полночь", "белая бездна", обладающие способностью парить над реальностью, трансцендентировать ее, в пастернаковском контек-

те приземлены, сдвинуты с традиционной семантической позиции, наряду с этим они деэстетизированы. "Полночь", например, приближена этим контекстом к более чувственным пространственным явлениям: "В шалашу полночью площадь", "В воспаленную полночь", "сквозь темные спай ее поцелует". Еще большая смысловая нагрузка накладывается на метаморфозу "белой бездны", которая "сплюснута" здесь, и в концовке стихотворения оказывается "мутью", из которой "низринутый в белую бездну голос" лирического я "выплывает" "раскозанный", приобрета предметную конкретность. Для того, чтобы намерение осуществилось, чтобы замысел стихотворения завершился, этот "голос" вынужден справиться с той стихией, которую представляет собой "метель", "лутейшая из лутей". Метель является единственной из лексико-семантических единиц блоковского мотива, которая не теряет свою эстетическую ценность, не сводится к бытовому, метеорологическому явлению, а сохраняет богатство своих метафорических значений, и взаимосвязь толкующих друг друга двух смысловых сторон этого метафорического образа. Так как стихотворение в действительности является формулировкой поэтической программы, в этой метафоре /метель/ определяющим является не прямой, а переносный смысл, то, что древние греки называли песнопением, и символизировали лютней, лирой. Слово "лутейший" указывает и на то, что здесь имеется в виду экстагическая, "дионисийская" сущность лирической поэзии. Этим отрицательная программа становится обесдействительной, касающейся всей лирической поэзии, и более глубокой: "метель" оказывается не просто внешней стихией и метафорой романтико-символического поэтического наследия, в том числе и самого близкого для Пастернака /поэзии Александра Блока/, но "метель" обозначает и "безумие", действующее и в формулирующем новую программу поэте, который вынужден в одно и то же время и побороть это "безумие", и отдалиться ему, так как нет поэзии без него. Схожие мысли есть и у платоновского Сократа: "Кто же без ниспосланного Музами ниспугления подходит к порогу творчества в уверенности, что бла-

годаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями иступленных"¹³. Согласно своему идеализму и созданной им иерархии отдельных типов прекрасного Платон отграничивает друг от друга мании разного вида, считая среди них лучшей, высочайшей ту разновидность, которая вызывается чистым /без "произведения вещей естественной производительностью"¹⁴ -- эстетическая степень /созерцанием прекрасного, стремлением души к высшей красоте "без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бранным вздором..."¹⁵. У Платона только эта эстетическая мания, а не мусическая, может привести к познанию действительно сущего, к созерцанию идей, которое может быть достоянием философов /любителей мудрости/.

Александр Блок же был приведен к этой степени именно мусической манией, и "пострадал" за это, потому что он был поставлен перед неразрешимой дилеммой: "источником доброй половины моих тем служит ненависть к лирике, родной и близкой для меня стихии"¹⁶ -- признался он в статье "Три вопроса". Молодой Пастернак считает преодолимым "притупляющее действие" лиры, "загромождающей душу невообразимым хаосом и сложностью"¹⁷. Этому учит и "Раскованный голос", автор которого отказывается от поэтизации как своей личной жизни, так и трансцендентного. Таким образом он поступает согласно Платону, который вложил в уста Сократа следующие слова: "Наднебесные места никто еще из здешних поэтов не воспевал, да и не воспоет их никогда как следует. Объясняется это /.../ тем, что эти места занимает бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность, в сущности своей существующая, зримая только для одного кормчего души - разума"¹⁸. По Пастернаку она также не принадлежит к сфере поэзии. Если существует исключение, то это платоновская идея красоты, только она "получила в удел быть наиболее явленной и наиболее любимой"¹⁹. "Красота же, как сказано, блистала, существуя вместе с видениями /того мира/. Придя сюда /на землю/, мы воспринимали

и блеск самым явным образом при помощи самого явного из наших чувств"²⁰. Диотима посвятила Сократа в подлинное познание предмета желаний: Эрос в сущности своей - это не любовь к прекрасному, а стремление "к рождению в прекрасном и по телу и по душе /.../ потому, что рождение - эта та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу. Но если любовь, как мы согласились, есть стремление к вечному обладанию благом, то наряду с благом нельзя не желать и бессмертия. А значит любовь - это стремление к бессмертию"²¹.

Говоря об Эросе, Сократ восхваляет в "Пире" эту творящую стихию, проникающую все сферы бытия, направляющую к высочайшей ипостаси блага. В поэтическом мире молодого Пастернака, в котором нет трансцендентного, платоновский агатон /благо/ означает жизнь: "доступную личности" действительность, которая "проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству"²². Этим завершается положительная поэтическая программа, внушаемая "Раскованным голосом": подлинная поэзия посвящает человека в самое полное постижение наивысшего блага - бытия. Лирическое я проанализированного нами стихотворения, как и Сократ в "Пире", восхваляет желание и рождающееся в желании творение, которое, освободившись от личности своего автора, поборов рождающее его безумие, стремится к достижению "бессмертия, допустимого культурой"²³.

Примечания

1. В. Пастернак. Избранное в 2-х томах. Том I. Изд-во "Худ. литература". М., 1985, с. 536.
2. В. Пастернак. Охранная грамота. - В сб.: "Воздушные пути", Изд-во "Сов. писатель". М., 1983, с. 272.
3. Там же, т. I, с. 533.

4. А.Д. Снявский. Поэзия Пастернака. - В кн.: В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965, с. 13.
5. В. Пастернак. Черный бокал. Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 39--40.
6. Там же, с. 41.
7. Я. Крекич. Иллокутивное воздействие императива на адресата. - В сб.: Вопросы изучения и преподавания русского языка и литературы в ВНР /Сб. статей, ч. I. Будапешт, 1986, с. 103/.
8. Там же, с. 101.
9. П.А. Лекант. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. Изд-во "Высшая школа". М., 1974, с. 36.
10. Платон. Пир. /203б - 204а/. Цитирует А.Ф. Лосев в монографии "История античной эстетики /Софисты. Сократ. Платон/" Изд-во "Искусство". М., 1969, с. 190. /Платоновские цитаты в нашей работе взяты из этой книги Лосева, в дальнейшем все ссылки на произведения Платона даются по этому изданию с указанием страницы/.
11. Платон. Пир /206б/, с. 191.
12. Хотя наша работа изучает не философские основы поэтического мироощущения Пастернака, а более "случайные совпадения", соответствия, здесь все-таки мы должны упомянуть о близости феноменологии Гуссерля и его последователя в России Г. Шпета. Их влияние определило на всю жизнь философию искусства молодого, начинающего поэта. Это убедительно доказывается в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака". /см. ниже/.
13. Платон:Федр /245а/, с. 179.
14. А.Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1969, с. 195.
15. Платон. Пир. /211е/, с. 197.
16. А. Блок. Три вопроса. - В кн.: Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. Проза /1903--1917/. Изд-во "Худ. литература". М.-Л., 1962, с. 235.
17. А. Блок. Предисловие /К сборнику "Лирические драмы"/. В кн.: Блок. Театр. Изд-во "Сов. писатель". Л., 1981, с. 413.
18. Платон. Федр /247с/, с. 212.

19. Там же, /250е/, с. 226.
20. Там же, /250д/, с. 226.
21. Платон. Пир /206б, 206е - 207а/, с. 191.
22. Б. Пастернак. Символизм и Бессмертие /тезисы доклада/.
Публикует Л. Флейшман в сб.: Russian Literature. The Hague,
Paris, 1975/ 12, с. 115.
23. Там же.