

## БЫТИЕ КАК ГОВОРЯЩИЙ О САМОМ СЕБЕ ЯЗЫК

/Анализ стихотворения Бориса Пастернака "Лето"/

Д. Микола

Один из возможных подходов к поэтическому миру Б. Пастернака -- тот, который ставит в центр внимания проблему поэтического языка и речи. Рассмотрим эту проблему.

Ранняя поэзия Пастернака стоит под знаком синтеза: символистическая традиция и устремления авангарда сплавляются в его стихотворениях. В. Марков объясняет происхождение этого синтеза следующим историко-литературным фактом: "... by 1914 any postsymbolist group with avant-garde aspirations or claims had to join the ranks of domestic futurism"<sup>1</sup>.

Вместе с тем поэтический язык ранних стихотворений -- не только сплав предыдущих устремлений, но и своеобразное новое качество и по отношению к старой /символистической/ традиции, и по отношению к современному /футуристическому/ способу изображения. Как у футуристов, слово у Пастернака тоже теряет свою "посредническую" функцию и не является точкой соприкосновения между миром эмпирическим и трансцендентной сферой. Слово не может перерастать свои рамки, у него нет тайного, "запечатанного" значения. Но слово, поэтический язык /и даже только одно слово/, как это было прежде, может представлять сущность бытия. Позиция пастернаковского поэта в этом смысле сходна с позицией художника-символиста; он тоже с помощью интуиции улавливает эту сущность. Сущность бытия, однако, находится уже не в трансцендентальном мире, как в символистическом мирозерцании, и не является сущностью вновь конструируемого технического мироздания, как у футуристов, а выступает как скрытая маской сущность, причем эта сущность интеллектуально утверждается Пастернаком как "трансцендентная". Как и футу-

ристы, Пастернак считает слово трансцендентным, но всегда тождественным самому себе предметом. В поэтическом языке Пастернака никогда не бывает так, чтобы слова отказывались от своих подлинных значений и "вели себя" странно, дико и чрезмерно, как слова-предметы у футуристов. Творчество, в пастернаковском смысле, не пересоздание и не разрушение, т.е. изменение действительности, а сосредоточенность внимания на действительности: обнаружение и изображение. Сам Пастернак говорит об этом так: "Искусство... реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело"<sup>2</sup>. Тропы, или "семантические центры"<sup>3</sup> стихотворений Пастернака неразложимы на сравнивающее и сравниваемое, на вызывающее и вызванное, или на часть и целое, вразрез с традиционными тропами. Пастернак создает тропы, в которых слово само по себе образ, так как предмет тождественен тому естественному окружению, в котором он существует. По мнению Ю. Лотмана, поэтический мир Пастернака основан на разрушении языковых связей. Вернее сказать, для Пастернака основной создающий троп принцип проявляется в реальных отношениях вещей, которые поэт наблюдает в природе. Реальное же отношение вещей единственной живой вселенной -- непрерывное соприкосновение, выражающееся с помощью особого метонимического языка. Применение этого языка отменяет традиционную позицию, когда поэт говорил о чем-нибудь читателю, в силу того, что поэт сглаживает границу между говорящим субъектом и предметом речи; то, что говорится, тождественно тому, кто говорит. В этом смысле язык действует не как средство выражения, исчезает связь между лицом, имеющим эмоции, волю, сознание, и внутренними психическими содержаниями, которые объективируются и становятся такими же предметностями, как предметы природы. Поэтому появляющееся в стихотворениях грамматически выраженное формой единственного числа первого лица "я" -- лже-индивид. Психические переживания остаются пережитыми лицами, но внимание уже устремляется

не на образ и содержание переживания, а на его общее течение и закономерности.

Язык уже не является средством передачи "речи о чем-нибудь". Язык -- речь о самой себе, -- ее повод, и ее цель заключаются в ней самой, как и у других "существующих". Бытие проявляется в каждом предмете и в каждом процессе мира, и для того, чтобы можно было понять его, надо воспринять с виду отдельно стоящие предметы и процессы в их взаимоотношениях. Поэт, бытие которого оправдывается бытием языка, указывает на эти с виду скрытые, но на самом деле открытые отношения, тем, что он выражает, точнее творит свой опыт бытия, связывая "кирпичики" языка такой гомогенной цепью, которую он считает реальной. Пастернак создает фикцию языковой автоматизации, то есть поэтический язык воздействует таким образом, что создается впечатление, будто бы говорит сам язык, как барабанит дождь или шумит ветер. Тот факт, что язык может быть автоматизирован, доказывает для поэта трансцендентность языка, гарантирует ее. Но совершенно очевидно, что это -- интеллектуально творимая трансцендентность, ведь трансцендентны у Пастернака не смысл и значение языка, а его функция: стихотворение есть осуществление трансцендентной языковой функции. Такой взгляд на язык восходит к философской традиции, которая получила общее название "метафизика субъективности", и последним влиятельным представителем которой был Эдмунд Гуссерль. Язык -- в понимании Гуссерля -- "преисполняется духом монологического тождества"<sup>4</sup>. Коммуникация возникает не посредством диалога, обращений; коммуникация есть "интеракция имеющих тождество сознаний в однородном языковом пространстве"<sup>5</sup>. В этом "однородном языковом пространстве" невозможны вопросы -- ведь некого расспрашивать, -- но они и не нужны, ведь вопросы возникают из опыта недостаточности. Пастернаковское стихотворение есть такой ответ, которому не предшествует вопрос: направленность поэта и поэтического язы-

ка на сущность бытия, проникновение за маски эмпирического мира, не "вопрошение" бытия, а проявление бытия. То есть вместо вопроса мы имеем интенциональность, которая относится к сфере, находящейся не после опыта /*aposteriori*/, а до него /*apriori*/.

Текст стихотворения "Лето", написанного Пастернаком в 1930 году, подчеркнута структурирован: наряду с т. наз. принципом золотого сечения, или золотой пропорции, в нем осуществляется двоякая симметрия.

Золотое сечение достигается с помощью рифм и количества слогов стихотворения. Рифмы до конца стихотворения -- перекрестные, кроме одной строки. Количество слогов тоже правильное: в нечетных строках -- 12 слогов, в четных -- 11 слогов; тоже кроме одной. Но в стихотворении и неправильность правильна; ведь именно в единственной строке без рифм изменяется и количество слогов: это 17-ая строка. Это та же строка, конец которой не рифмуется ни с одной из последующих строк. /Уточним предыдущее утверждение о перекрестных рифмах: в пятой строфе формула рифм несколько нарушается, но в основном не изменяется:  $x a b a a b$ ./

Количество слогов тоже меняется, строфа начинается одиннадцатисложной строкой, и "порядок" восстанавливается только в пятой строке строфы, где за предыдущей двенадцатисложной строкой опять следует двенадцатисложная. 17-ая строка таким образом является серединой точкой золотого сечения, так как в стихотворении всего 44 строки, которые, по правилам золотого сечения, относятся друг к другу как 17:27.

Двоякую симметрию можно изобразить следующим образом:

$$\begin{array}{l} \text{I.} \qquad \qquad \qquad 4 + 2 + 4 \\ \qquad \qquad \qquad 2 + 2 + 2 + 2 + 2 \\ \text{II.} \qquad \qquad \qquad 2 + 6 + 2 \end{array}$$

В первом случае деление соответствует тому, что являет-

ся скрытым объектом речи. Во втором случае деление связано с тем, кто, или "что" говорит в данной части. Два возможных принципа деления вовсе не жестко отделены друг от друга, ведь и в этом стихотворении осуществляется принцип, описанный в первой части этой статьи: тождество говорящего субъекта скрытому объекту речи.

В первом случае текст стихотворения организуется с помощью "ключевых слов", включенных в отдельные единицы. Это: 'память', 'сумерки', 'бессмертье'. Ключевые слова в данных единицах находятся в разных позициях. Первое стоит во главе своей единицы, второе находится посередине, а третье -- в конце единицы. Первое ключевое слово организует строфу синтаксически /субстантивными управлениями/, во втором случае доминирует семантическая функция /цепь метафор/ и, наконец, в последнем - господствует надъязычный или внеязычный принцип, который вернее можно было бы назвать прагматическим принципом /предвестие других произведений/. Первая из трех единиц подразделяется на меньшие разделы, в результате чего рождается вторая симметрия. Разделение проводится с учетом ключевых слов, и с той точки зрения, кто, или "что" говорит в данной части. В первых шести строках первой четырехстрочной части память говорит о самой себе, определяет, описывает свое содержание. Стихотворение начинается установлением вроде дефиниции: "Ирпень -- это память...". Значит, Ирпень не тождественен конкретному месту, где происходит событие -- летний отдых. Ирпень тождественен памяти об этом. Ирпень же как память создается не сознательным актом и интенциональностью, а является произвольным, бессознательным психическим процессом, который обычно называется способностью воспоминания. На это указывает кажущееся импровизированным перечисление вобравших в себя содержание памяти образов включенного в название Ирпеня объектного или объективированного мира. То, что сохраняется в памяти, обыкновенно не зависимо от воли и

сознания вспоминающего субъекта. Процесс воспоминания, то есть воссоздания определенных вещей, конечно, может протекать сознательно и намеренно, даже при непосредственном переживании мы можем закреплять кое-что в памяти так, чтобы позже, при отсутствии данной вещи, она могла бы быть реконструирована с помощью воспоминания; но здесь, в этом стихотворении речь идет не о сознательном воспоминании, а о бессознательном -- и хотя и субъективном, но не связанном с личностью -- механизме воспоминания. Этот механизм автоматичен, априори дан всем и каждому, непрерывно действует в психике каждого человека по законам природы.

В последних двух строках раздела монотонную синтаксическую систему сменяет другая, состоящая из синонимов слова "благодарность". Здесь вступает в стихотворение "я" - правда, только как носитель выражаемой многими словами всей возможной человеческой благодарности. Чувство благодарности автоматизируется в стихотворении таким же образом, как и воспоминание: в нем открывается не конкретный носитель данного переживания, а как бы сама благодарность становится "универсальным законом природы". Бытие благодарности зависит не от того, в ком она возникает, а от того, что ее вызвало. Однако в последних двух строках о благодарности все же говорится не о благодарности, акцент делается на слове малы: то есть, о всех возможных формах благодарности, которые человек может переживать, утверждается, что они "малы", -- как будто благодарность может быть измерима, как некая плата. Поэтому представленное притяжательным местоимением "я" -- не настоящий говорящий. О благодарности говорит не он, а сама благодарность, как таковая /благодарность вообще/, благодарность как предмет вызывает его к существованию в той мере, в какой в его психике может осуществляться благодарность.

Объективизация воспоминания и благодарности осуществля-

ется посредством языковой инверсии, которая характерна для всего раздела. Обыкновенный порядок отношения субъекта и предиката изменяется: не субъект вспоминает об Ирпени, а Ирпень вспоминает о нем, и обо всем, что с ним там случилось; субъект не может быть благодарным за что-нибудь, а только сама благодарность может быть благодарной.

В следующем восьмистроочечном разделе нет больше монотонности синтаксической структуры, инверсия осуществляется не синтаксическими средствами. В дальнейшем даже не нужна объективизация субъекта, ведь лишение того, кто вспоминает, субъективности создает фикцию речи предметов, которая не нарушается несмотря на применение обыкновенных синтаксических структур. В следующих двух строфах действует уже именно эта сконструированная фикция, точнее манера речи: предметы памяти Ирпени начинают говорить о самих себе и об окружающем их мире.

Следующая часть тоже не описание сумерек, сумерки тоже говорят о самих себе. Подобно образам памяти и метафоры сумерек не связаны с конкретным переживанием конкретной личности. Это обеспечивается, с одной стороны, уже созданной языковой фикцией, а с другой стороны -- особой переоценкой и разделением традиционных временных и пространственных связей и отношений. Стоящее в начале 17-ой строки обстоятельство времени указывает на длительность времени /"в дни съезда" = несколько дней/, но событие в крайнем случае могло бы случиться только за один день, и даже за несколько минут. Ведь можно, конечно, представить себе, что шесть женщин все время топтали луга в "дни съезда", и облака все время лениво паслись на небе, но то, что в эти дни смеркалось бы без конца -- невысказано. Однако, следующие друг за другом утверждения говорят именно об этом, равно как и ряды метафор, которые становятся все монументальнее: сумерки хитрым маневром

соединяют весь мир, самое малое сводя с самым большим. В последних трех строках строфы в подкрепляющих друг друга синтаксических и семантических параллелях звучит ритмический язык сумерек, в котором соединяются макроскопические пространства /сумерки, небо, земля/ с пространствами микрокосмоса /репейник, ирпенки, паневы/, а метафоры огня говорят о "сгорающей жизни". В последней строфе предметы макрокосмоса и микрокосмоса уже неотделимо и окончательно смешиваются: простор сокращается до "коленей", огонь сумерек заменяется "далекими зарницами", которые как кроткие, нуждающиеся в кормлении и защите олени подтягиваются к человеческим жилищам. Метафоры "хитрый маневр", "жулики" вразрез с домашностью, "уютностью" других образов намекают об угрожаемости.

Космические измерения времени, пространства и движения оказываются в таком же бытийственном состоянии, как предметы и психические процессы человека: весь мир меркнет. Это тот имманентный закон, который сливает в одну однородную среду все существующее в мире. Это -- закон бренности.

В последней части отношение между субъектом и объектом речи не изменяется, но вступает в силу новый элемент -- направленность речи. Речь оказывается возведенной на прагматический уровень, рядом с субъектом и объектом речи выступает тот, к кому речь обращена. Речь же направлена к "я" стихотворения и к "мы", к поэту и к каждому человеку, точнее к их сознанию. "Речь" бытия, которое существует в предметных формах, и посредством этих форм непрерывно говорит, априори дана и закономерна, как воспоминание или благодарность; сознательный процесс понимания речи тоже априори дан и закономерен, поскольку сознание тоже часть бытия; однако это -- не непрерывный процесс: существует точка, где бессознательное существование в мире вдруг становится сознательным.

Образ перехода этой границы очень сложный. Человек /всеобщее "я"/ делает невольный, но тем более энергичный жест:



**"Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,  
Налет недомолвок сорвал рукавом,"**

Этим жестом поэт срывает маску с лица бытия. Бытие говорило и перед этим жестом, потому что его сущность есть речь, но эта речь была неслышной для человека. Услышать речь -- значит понять ее:

**"...; и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом  
прототипе - / На пире Платона во время чумы."**

Бытие не только речь сама по себе и речь о самой себе, бытие есть речь о чем-то другом: речь о смерти. Словно как искусство, которое, по мнению доктора Живаго, героя романа Пастернака: "... всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь"<sup>6</sup>.

В точке, в которой происходит понимание, два языка скрещиваются: язык бытия и язык творчества. Пастернак, конечно, никогда не делал различия между двумя языками. Для него язык бытия и язык творчества -- тождественны. Это тождество он выражает тем, что ни на миг не изменяет избранной им манеры речи: роль говорящей природы принимают предметы культуры; но как и мир природы, так и мир культуры есть органическая часть того же самого единственного и единого бытия. После достигнутого понимания начинает говорить не другой язык, а тот же самый язык достигает своей полноты; имманентная речь сущности сменяется речью о сущности, посредством искусства творится трансцендентальное.

Б. Пастернак: Лето

Ирпень -- это память о людях и лете,  
О воле, о бегстве из-под кабалы,  
О хвое на зное, о сером левкое  
И смене безветрия, ведра и мглы.

О белой вербене, о терпком терпенье  
Смолы; о друзьях, для которых малы  
Мои похвалы и мои восхваленья,  
Мои славословья, мои похвалы.

Пронзительных иволог крик и явленье  
Китайкой и углем желтило стволы,  
Но сосны не двигали игол от лени  
И белкам и дятлам сдавали углы.

Сырели комоды, и смену погоды  
Древесная квакша вещала с сучка,  
И балка у входа ютила удода,  
И, детям в угоду, запечье .. сверчка.

В дни съезда шесть женщин топтали луга.  
Лениво паслись облака в отдаленьи.  
Смеркалось, и в сумерках хитрый маневр  
Сводил с полутьмою зажженный репейник,  
С землею -- саженные тени ирпенек  
И с небом -- пожар полосатых панев.

Смеркалось, и ставя простор на колени,  
Загон горизонта смыкал полукруг.  
Зарницы вздымали рога по-оленьи,  
И с сена вставали, и ели из рук  
Подруг, по приходе домой тем не мене  
От жуликов дверь запиравших на крик.

В конце, пред отъездом, ступая по кипе  
Листвы облетелой в жару бредовом,  
Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,  
Налет недомолвок сорвал рукавом.

И осень, дотоле вопившая выпью,  
Прочистила горло; и поняли мы,  
Что мы на пиру в вековом прототипе --  
На пире Платона во время чумы.

Откуда же эта печаль, Диотима?  
Каким увереньем прервать забытьё?  
По улицам сердца из тьмы нелюдимой!  
Дверь настехь! За дружбу, спасенье мое!

И это ли происки Мэри-арфистики,  
Что рока игрою ей под руки лег  
И арфой шумит ураган аравийский,  
Бессмертья, быть может, последний залог.

1930

Примечания.

1. В. Марков. Russian Futurism. Berkley and Los Angeles. 1968. Цитирует Olga Hughes: The Poetic World of Boris Pasternak.
2. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7.
3. Термин Лотмана. /Стихотворения раннего Пастернака. Труды по знаковым системам. Тарту, 236 н./
4. А. Losonc. Hírlapvonalakozások. Forum, 1988. Novi Sad, с. 116.
5. А. Losonc. Ук. сов., с. 116.
6. Б. Пастернак. Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale 1959. 107 с.