

## Художественное время Бориса Пастернака: история, ставшая метафизикой<sup>1</sup>

Ю.В. Шатин  
НОВОСИБИРСК

Обыкновенно когда речь заходит о художественном времени Пастернака, предполагается, что сама его природа оставалась неизменной на протяжении почти полувекового периода творчества. Между тем, это не совсем так. Эволюция поэта, заставившая его достаточно критически и не всегда справедливо оценивать предшествующие этапы, коснулась и такой величины как художественное время. При взгляде на природу художественного времени в поэтике Пастернака с высоты птичьего полета можно выделить три периода, характеризующих творческую эволюцию автора в этом аспекте: феноменологический, охватывающий первые три сборника поэта, исторический, зачатки которого можно обнаружить в «Темах и вариациях», затем полный расцвет в поэмах конца 1920-х годов, наконец, период последовательно усиливающегося господства времени метафизического, начиная со «Второго рождения» вплоть до последних стихотворений 1950-х годов.

Разумеется, как всякая абстракция, данное построение грешит схематизмом, а его буквальное применение к анализу отдельно взятого произведения было бы мало продуктивным. Вместе с тем оно, по нашему мнению, помогает понять общее направление в движении художественной мысли Пастернака, связанное с непохожестью его ранних произведений на более поздние. Таким образом, нераздельность и неслиянность трех разных ипостасей Пастернака может стать темой отдельного исследования, в котором наблюдения над поэтикой времени окажутся весьма полезными.

---

© Ю.В. Шатин

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках Программы Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России» по проекту «Дискурсивные стратегии современной русской литературы в социокультурном пространстве России».

*Критика и семиотика.* Вып. 14, 2010. С. 218-227.

Основным материалом нашего анализа будут стихотворения. При этом мы хотели бы подчеркнуть, что в отношении понимания природы художественного времени не существует принципиальных различий между стихотворными и прозаическими текстами внутри каждого из трех периодов. При этом чаще всего прозаические тексты помогают яснее понять тенденции в изображении времени, поскольку в меньшей степени зависят от тропов и фигур речи и в большей мере эксплицируют принципы логики.

В отличие от большинства современников, родившихся на рубеже веков, Пастернак пришел в литературу, имея солидную философскую подготовку, связанную прежде всего с набравшим силы и влияние неокантианством. Неокантианство развивалось на фоне кризиса логоцентрической, картезианско-ньютоновской картины мира. Наряду с этим и традиционное психологическое объяснение явлений человеческого духа не могло соответствовать строгим философским основаниям. Выходом из этих двух кризисов стала феноменология, обнаружившая способы соединения новой логики с понятием субъективности.

Как писал один из основателей феноменологии: «абсолютно несомненный состав трансцендентального опыта самопознания не ограничивается одной лишь тождественностью “Я есмь”, но во всех особых данностях действительного и возможного опыта самопознания... проступает некая универсальная аподиктическая структура опыта Я (например, имманентная временная форма потока переживаний). С ней связано, в ней самой заключено то обстоятельство, что Я аподиктически предочерчено для самого себя как конкретное, наполненное индивидуальным содержанием, включающим определенные переживания, способности, склонности; предочерчено в горизонте как предмет, доступный возможному опыту самопознания, который следует по возможности обогащать и совершенствовать *in infinitum*»<sup>1</sup>.

Таким образом, это новое философское направление уничтожило непроницаемость границ между самопознанием и миропознанием, поскольку и то и другое соответствовало универсальной аподиктической структуре опыта. Субъект познания теряет психологическую субъективность и выступает как своеобразный конструктор, располагающий вещи в поле трансцендентального опыта, где функцию познания «постоянно выполняет имманентная временность, в себе и для себя конституирующая жизнь, и конститутивное прояснение этой жизни тематизируется в теории изначального сознания времени, конституирующего в себе временные данные»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что главные параметры феноменологической природы времени получили наиболее четкое обоснование в философии Э. Гуссерля, другие философы-неокантианцы: Г. Шпет в России и Г. Коген в Германии внесли в понимание этого вопроса свою лепту. Обоим Пастернак не только знал лично, но и в какой-то мере ощущал себя в позиции ученика. Многие мысли поэта 1910-х годов практически рифмуются с размышлениями его философских учителей. Так, в тезисах к докладу «Символизм и бессмертие» ме-

<sup>1</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. М.; Минск, 2000. С. 357.

<sup>2</sup> Там же. С. 401.

жду действительностью и свободной субъективностью практически ставится знак равенства. «Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению этих поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг»<sup>1</sup>. Поэт растворяет предметный мир в своей субъективности и одновременно себя в предметном мире. При этом художественное время его творений становится феноменологическим временем с несущественностью переходов от прошлого к сиюминутному. В таком философском контексте основным мотивом первых трех сборников лирики Пастернака становится мотив опредмечивания памяти.

Память, не ершись! Срастись со мной! Уверуй  
И уверь меня, что я с тобой – одно.  
(«Зимняя ночь», 1913).

Тут жил Мартин Лютер. Там – братья Гримм.  
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.  
И все это помнит и тянется к ним.  
Все живо. И все это тоже – подобья.  
(«Марбург», 1916).

И память – в пятнах икр и щек,  
И рук, и губ, и глаз.  
(«Не трогать», 1917).

Тянулось в жажде к хоботкам  
И бабочкам и пятнам,  
Обоим память обкатав  
Медовым, майным, мятным.  
(«Лето», 1917).

Такое использование лирического мотива памяти не характерно для поздних периодов пастернаковской поэзии, где память уже не растворяется в предметах, но отчуждается как знак прошлого события, часто маркированного указанием на конкретную жизненную ситуацию.

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.  
(«Лето», 1930)

В детстве, я как сейчас еще помню,

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Символизм и бессмертие // Пастернак Б.Л. Об искусстве. М., 1990. С. 256.

Высунешься, бывало, в окно,  
В переулке, как в каменоломне,  
Под деревьями в полдень темно.  
(«Женщины в детстве», 1958).

Благодаря опредмечиванию памяти время в ранней лирике Пастернака часто теряет характер измерителя события, но само по себе становится событием как один из предметов вещного мира. «Но время шло и старилось, и глохло» («Сон», 1913); «Нет времени у вдохновенья» («Петербург», 1915); «Стоит на мертвой точке час» («Июльская гроза», 1915); «Стоят времена, исчезая за краешком Мгновенья» («Из поэмы», 1916); «Год сгорел на керосине Залетевшей в лампу мошкой» («Mein Liebchen», 1917).

Сборник «Темы и вариации» стал переломным в переходе Пастернака к новому пониманию и изображению художественного времени. Не теряя феноменологического характера, время здесь последовательно сопрягается с историей, становится механизмом понимания настоящего через прошлое. Хотя сами слова «время» и «память» употребляются соответственно два и один раз, их роль не становится меньше в сравнении с тремя предшествующими сборниками, ибо время приобретает измерительный смысл, а память оказывается культурной памятью. В лирических стихотворениях «Тем и вариаций» время – средство рифмовки прошлого с настоящим: «Ступай к другим. Уже написан Вертер, А в наши дни и воздух пахнет смертью» («Разрыв», 1918); «Мы были людьми. Мы эпохи. Нас сбило и мчит в караване» («Я их мог позабыть...», 1921), в зачатках эпоса – средство создания культурного палимпсеста («Пять повестей»). Так, в стихотворении «Шекспир» (1919) в картину Лондона и портрет Шекспира вносятся черты, не свойственные елизаветинской эпохе. Вряд ли «гений и мастер» мог «цедить сквозь приросший мундштук чубука Убийственный вздор», а «кнастер обдавал зловоньем», еще менее вероятно, что Шекспир мечтал о «популярности в бильярдных». Здесь явный палимпсест, где за видимым слоем шекспировской Англии встает совершенно другая страна и другая фигура.

Как свидетельствует сын поэта, «в образе Шекспира в стихотворении емко и лаконично передана манера поведения Маяковского, подчеркнутая характерными деталями внешнего облика... Внутренний монолог недовольного собой поэта представлен в стихотворении как претензии только что написанного сонета своему автору, обрекшему себя на узость трактирного круга. Имеются в виду почти ежедневные в это время выступления Маяковского в кафе поэтов, причем иронический вопрос: “Чем вам не успех популярность в бильярдных?” – относящийся к страстному игроку Маяковскому, вызывает бешенство у Шекспира в стихотворении»<sup>1</sup>. Неизвестно, сколько читателей расшифровали спрятанный в палимпсесте культурный код стихотворения. Несомненно, однако, что сам прототип однозначно узнал себя в Шекспире и не остался равнодушным к такому узнаванию. По воспоминаниям Виссариона Саянова,

---

<sup>1</sup> Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 338–339.

незадолго до трагической гибели Маяковский сказал ему: «Друзья по бильярдной игре знают меня лучше, чем поэты»<sup>1</sup>.

В «Темах и вариациях» совершается одно из принципиальных превращений в художественном языке Пастернака: обретенность времени становится обратимостью, и это вытесняет время за пределы непосредственного сиюминутного переживания и открывает возможности для поэтической работы с ним. В одной из статей о Пастернаке М.Л. Гаспаров отметил нарастание эпических тенденций у поэта в 1920-е годы. Согласно исследователю, «“Высокая болезнь” была лирикой, с трудом на глазах читателя сгушающейся в эпос. “Спекторский” был такой же лирикой – об утре, о вокзале, о природе, – но она уже притворялась всего лишь отступлениями, а на первый план выталкивала разрозненные эпизоды сюжета. “905 год” был сплошным рядом таких эпизодов... и эпизоды эти были объединены точкой зрения – взглядом 15-летнего свидетеля и мыслью 35-летнего писателя. “Лейтенант Шмидт” же был опытом полифонической поэмы, где голос персонажа (или мысли его) чередуются с голосом автора, а голос автора меняет интонацию буквально от отрывка к отрывку»<sup>2</sup>.

Парадигма, выявленная Гаспаровым, может служить образцом, показывающим, как по мере движения от лирики к эпосу, исчезает феноменологическое время, вытесняясь временем историческим. Как раз в эпических вещах Пастернака всего ярче проявляются значимая лексическая рокировка: память заменяется веком, а функцию феноменологии времени начинает выполнять история. «Век» и «история» – наиболее знаковые слова в поэтике автора второй половины 1920-х годов: «Но век в своей красе Сильнее моего нытья», «Чреду веков питает новость, Но золотой ее пирог, Пока преданье варит соус, Встает нам горла поперек» («Высокая болезнь», 1928); «И до крови кроил наш век – закройщик», «Из клеток крадутся века, по Коллизею бродят звери», «Что ж мученики догмата, Вы – тоже жертва века» («Лейтенант Шмидт», 1927); «Пещерный век на пустырях шербатовых» («Спекторский», 1931). Не менее частотен и концепт История: «его голосовым экстрактом Сквозь нас история орет» («Высокая болезнь»); «Я знаю, что столб, у которого я стану, Будет гранью Двух разных эпох истории, И радуюсь избранью» («Лейтенант Шмидт»); «История не в том, что мы носили, А в том, как нас пускали нагишом» («Спекторский»).

Еще более показательным, что в весьма немногочисленных лирических стихотворениях 1927 года тема истории становится едва ли не основной.

Когда смертельный треск сосны скрипучей  
Всей рощей погребает перегной,  
История, нерубленную пущей  
Иных дерев встаешь ты предо мной.  
(«Когда смертельный треск...», 1927)

<sup>1</sup> Саянов В. Встречи с Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1993. С. 525.

<sup>2</sup> Гаспаров М.Л. Рифма и жанр в стихах Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 67–68.

Или о городе:  
Он с гор разбросал фонари,  
Чтоб капать, и теплить, и плавить  
Историю, как стеарин,  
Какой-то свечи без заглавья.  
(«Пространство», 1927).

Наибольшую сложность для понимания механизма эволюции художественного времени у Пастернака представляет сборник «Второе рождение». Анна Ахматова, одна из многих, видела в нем царство автобиографического времени («очень много Зины»). Действительно, может показаться, что философия времени напрочь исчезает из сборника. Во «Втором рождении», по выражению М.И. Цветаевой, «под шум серпа и молота, что рушит и строит, под звук собственных утверждений “близкой дали социализма” Пастернак спит детским, волшебным лирическим сном»<sup>1</sup>. Однако цветаевскую метафору можно продолжить: при всей мозаичности сна некоторые из его фрагментов оказываются вещими, поскольку в нем прозревается новое метафизическое время – альтернатива настоящему и будущему.

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто  
Жил в эти дни. А если из калек,  
То все равно: телегою проекта  
Нас переехал новый человек  
(«Когда я устаю от пустозвонства...», 1931).

Этой альтернативой оказывается время метафизическое, пришедшее из глубин платоновской философии.

И осень, дотоле вопившая выпью,  
Прочистила горло; и поняли мы,  
Что мы на пиру в вековом прототипе –  
На пире Платона во время чумы.  
(«Лето», 1930).

Как раз во «Втором рождении» начинается освобождение как от имманентности феноменологического времени, так и от телеологии времени исторического, совершается переход ко времени Абсолюта. И здесь позиция Пастернака оказывается близкой уже не Канту или Гегелю, но Владимиру Соловьеву, который полагал, что «мышление происходит из воспоминаний через слова. Память дает ему устойчивость против смены состояний во времени, слово освобождает его от временной и пространственной дробности: таким образом

---

<sup>1</sup> Цветаева М.И. Поэты с историей и поэты без истории // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 7. С. 428.

создаются условия для возможности мышления»<sup>1</sup>. Теперь уже не смена состояний, но постоянство и неизменность становятся концептами, формирующими философию времени.

А то, удивившись на миг,  
Спохватишься ты на концерте,

Насколько скромней нас самих  
Вседневное наше бессмертье  
(«Еще не умолкнул упрек...», 1931).

Истоки нового понимания времени, зачатки которого мы видим во «Втором рождении», можно обнаружить в таком переломном для Пастернака тексте, как «Охранная грамота». Некоторые высказывания здесь практически дословно повторяют идею освобождения слова от власти времени, столь созвучную трудам русского философа. «Но кто поймет и поверит, что Пушкину восьмьсот тридцать шестого года внезапно дано узнать себя Пушкиным любого – Пушкиным девятьсот тридцать шестого года. Что настанет время, когда вдруг в одно перерожденное, расширившееся сердце сливаются отклики, давно уже шедшие от других сердец в ответ на удары главного, которое еще живо, и бьется, и думает, и хочет жить»<sup>2</sup>.

Как известно, коренное изменение мировоззрения и связанное с ним окончательное переосмысление философии времени у Пастернака приходится на 1940-е годы. Одним из первых на это изменение обратил внимание Вяч.Вс. Иванов. «По словам Пастернака, он тогда (в 1920-е годы. – Ю.Ш.) говорил самому Белому, что не понимает его отношения к современности. Пастернак убеждал его, что всякий большой художник – Белого он считал таким – знает, что его время – это «тот огород», который он возделывает. А зачем тогда заниматься не этим временем, а Апокалипсисом? Пастернак вспомнил об этом старом разговоре к концу второй мировой войны, когда ему самому стало казаться, что «Апокалипсис стал улицей» (об этом он говорил на одном из своих больших поэтических вечеров в середине сороковых годов), что граница нашего времени и другого вневременного ряда основных событий стирается»<sup>3</sup>.

В добавление к сказанному известным ученым следует заметить, что перелом этот не был одномоментным и менее всего напоминал превращение язычника Савла в апостола Павла. Так, уже в первой (довоенной) части сборника «На ранних поездах» можно наблюдать двойную рокировку времен – свободный переход от настоящего к будущему, а от него к вечному.

<sup>1</sup> Соловьев В.С. Достоверность разума // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 813.

<sup>2</sup> Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 216.

<sup>3</sup> Иванов Вяч.Вс. Хронотопы творческой биографии Б.Л. Пастернака // Любовь пространства... Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 13.

Но тут нас не оставят.  
Лет через пятьдесят,  
Как ветка пустит паветь,  
Найдут и воскресят  
(«Безвременно умершему», 1936).

Превращение смерти в бессмертие – сквозной мотив сборника «На ранних поездах», начиная со стихотворения «Сосны» (1941) и заканчивая «Ожившей фреской» (1944), тема эта возникает и варьируется, формирует новое отношение поэта к философии художественного времени.

И вот, бессмертные на время,  
Мы к лику сосен причтены  
И от болей и эпидемий  
И смерти освобождены.

Или

Он перешел земли границы,  
И будущность, как ширь небесная,  
Уже бушует, а не снится,  
Приблизившаяся чудесная.

Высшей точкой нового понимания и воплощения времени, видимо, следует считать стихотворения 1946–1953 годов, составившие последнюю главу пастернаковского романа. Именно здесь возникает оригинальная семиотика времени, порывающая как с субъективностью времени, так и с четкой градацией, фиксирующей отмеченность того или иного исторического события.

В стихотворении «Гамлет» (1946) можно обнаружить знаки совершенно разных времен, семиотический ансамбль которых обусловлен свободным переходом от одного типа времени к другому, причем ни одно из них в отдельности не направлено на развитие лирического сюжета. Таким образом, знаком становится не художественное время, взятое как означающее, но пересечение времен, формирующее новое означаемое. Кто такой Гамлет данного стихотворения? Прежде всего герой трагедии Шекспира, но не только, это и актер, исполняющий роль Гамлета («Я вышел на подмостки»), но не только, это и Иисус, молящийся о чаше («Если только можно, авва отче, Чашу эту мимо пронеси»), но это и современник поэта 1940-х годов («Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь») и вместе с тем герой романа, которому приписывается авторство стихотворения.

За сто лет до этого, создавая «Героя нашего времени», М.Ю. Лермонтов достиг стереоскопичности образа Печорина за счет смены фигур повествователей и отказа от последовательного изображения событий. В отличие от эпических произведений, в лирике оба средства отсутствуют. Стереоскопичность образа оказывается возможной лишь благодаря усилению семиотичности художественного времени и пространства, а эта семиотичность в свою очередь



и вызывает глобальный сдвиг в метафизику. Будущее начинает читаться через прошлое, а итогом будущего становится вечность.

И странным виденьем грядущей поры  
Вставало вдали все пришедшее после.  
Все мысли веков, все мечты, все миры,  
Все будущее галерей и музеев,

Все шалости фей, все дела чародеев,  
Все елки на свете, все сны детворы.  
(«Рождественская звезда», 1947).

Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты  
(«Гефсиманский сад», 1949).

Последняя книга стихотворений Пастернака «Когда разгуляется», включившая поэзию второй половины 1950-х годов, сохраняет все признаки метафизического времени. Единственная черта, отличающая эти произведения от евангельских стихов «Доктора Живаго» – проникновение признаков бытового времени указанного периода. Потный трактор, скорая помощь, зисы, татры, докторские диссертации, «И великой эпохи След на каждом шагу» явно свидетельствуют об обновлении лексического репертуара поэта. Сложность пастернаковского кода, однако, заключается в том, что все эти лексические нововведения подвергаются жесткой семиотизации. Метафизическое время вбирает в себя признаки современности, растворяет их и вместе с тем меняет свою конфигурацию. Если в стихах из романа происходит слияние автора и героя с событиями времени Нового Завета, то в последнем сборнике эти события присутствуют в каждом фрагменте запечатленного бытия. Быт постоянно свидетельствует о бытии и утверждает тот особый тип искусства, который Пастернак обнаруживает в Шекспире и который «в духе всего нового искусства, противоположного античному фатализму, растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения»<sup>1</sup>. Это будущее у позднего Пастернака становится знаком вечности.

Будущего недостаточно,  
Старого, нового мало.  
Надо, чтоб елкою святочной  
Вечность средь комнаты стала.  
(«Зимние праздники», 1959).

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Б.Л. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 322.

Отсюда новый поворот мотива: преодоления времени с целью взглянуть в вечное изнутри, интериоризировать его.

В церковной росписи оконниц  
Так в вечность смотрят изнутри  
В мерцающих венцах бессонниц  
Святые, схимники, цари  
(«Когда разгуляется», 1956).

Сама вечность при этом наполняется энергетикой, определяющей цель существования художника.

Не спи, не спи, художник.  
Не предавайся сну.  
Ты – вечности заложник  
У времени в плену.  
(«Ночь», 1956).

Как у всякого крупного художника, поэзия и проза у Пастернака представляет собой легко опознаваемое читателем единство, или по-другому, целостность. При восприятии такой целостности легко теряются нюансы различий, и сегодня нам нелегко понять, почему автор с такой силой и настойчивостью отрекался от части своих прежних творений. Рассмотрев один из компонентов целостности – художественное время, можно понять сложнейший механизм изменений, при котором всякий раз сохранялся самый высокий уровень мастерства, но достаточно прихотливо менялся его вектор.