

Анжела Ливингстон

ЗНАЧЕНИЕ МЕСТА В ПАСТЕРНАКОВСКОЙ ТЕОРИИ ВДОХНОВЕНИЯ (В ОТНОШЕНИИ К ЕГО РАННЕЙ ПРОЗЕ)

I

«Вдохновение» означает «вдыхание». Я вдыхаю, вбираю в себя нечто, находящееся вне меня; или же нечто вдыхается в меня извне. Акцент делается на меня, восприимчивого, преобразованного тем, что я в себя вобрал, вдохнул. Традиционные идеи вдохновения соответствуют этой модели: обращение к музе в античной классике; Бог — вдохновитель авторов Библии; вера романтиков во влияние Природы или трансцендентального «Я» на собственно личность; поэт Рильке на утёсах Дуино, различающий голос в дующем ветре.

Пастернак отвергает не только «романтическую манеру», но также и романтические и древние концепции вдохновения как чего-то, входящего в поэта извне. Зачастую, похоже, он имеет в виду прямо противоположное направление: акцент делается на мир, преобразованный некой силой. Откуда происходит, или выбрасывается во внешнюю реальность, эта сила? Если, как мы читаем в седьмой главе второй части «Охранной грамоты», «искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового» и сила, проходящая сквозь жизнь, «в рамках самосознания называется чувством» (3, 186), трудно представить себе, что эта сила не проистекает в некотором смысле из художника. Однако Пастернак настойчиво избегает произносить «м о и чувства» и отводит внимание от себя-поэта, или себя-художника. (Между тем, ссылка на физику позволяет сравнение не только со светом, но пожалуй и с электричеством.)

В известном отрывке из второй части «Охранной грамоты» о происхождении искусства нет прямого упоминания места. Но язык отрывка — «луч силы», понижающий все вещи; искусство, которое «списывает с природы» (а «натура» далее в тексте упоминается ещё как «природа»); «состоянье, которым охвачена вся переместившаяся действительность», — этот язык подразумевает некое место, какое-то неметафоричное местонахождение вдохновения, и это подтверждается глаголами, содержащими корень «мест»: смещается, перемещается. Получается, не «вдохновение», в старом понимании слова, но, как точно описывает Пастернак, «то, что зовётся вдохновеньем» (3, 160).

Пастернак ясно осознаёт, что может лишь казаться, будто «вдохновение» происходит вне поэта: «новая категория, в которой предстаёт действительность, кажется нам её собственным, а не нашим, состоянием» (3, 185). Однако в продолжении отрывка мы видим предположение, что оно таки является «её собственным». Приводятся обе версии — «кажется» и «является в действительности» — но версия «является» тут занимает главное положение. (Отношение понятия «кажется» к понятию «есть/является» не легко понять, но пониманию может помочь аналогия с человеческим восприятием цветов и звуков: хотя они лишь кажутся цветами и звуками, а в действительности являются неуловимыми колебаниями, тем не менее мы живем и говорим так, словно цвета и звуки вполне реальны)¹.

II

Пастернак упоминает «силу» так же часто, как и Уильям Вордсворт упоминает «power» (т. е. силу) в поэме о происхождении поэзии в его жизни, «The Prelude» (Прелюдия). Но когда, после описания звуков земли и ветров, Вордсворт пишет: «Thence did I drink the visionary power» / «Оттуда я испил провидческую силу»², он, таким образом, выражает именно тот романтический взгляд, который отвергается Пастернаком. «Сила» — да; «провидение» — да; но (и в этом — существенная разница) упора на «мне», на «я» — нет; и идеи, заключающейся в слове «испытать» (т. е. вобрать что-то в «себя»), — нет. (Не все романтики думают, конечно, так же, как Вордсворт: существует, к примеру, много обсуждаемая «негативная способность» Джона Китса...)³. Вдохновение для Пастернака происходит не внутри личности; оно имеет место, it takes place.

Эта полная перестановка традиционных отношений между «я» и «оно» принимает разнообразные формы. Примеры: в тезисах «Символизм и бессмертие» (1913) поэзия названа «безумием без безумного» (сила, называемая чувством, не связана с индивидуальной личностью) (5, 318); в «Письмах из Тулы» (1919), где кстати все три драмы — киноактеров, поэта (то есть драма его морального изменения) и старого актера — являются драмами места, сдвиг в сторону вдохновения начинается словами: «“Поэта” больше не станет» (3, 29); в «Охранной грамоте» мы читаем, что жизни поэта «не может быть в биографической вертикали» (а лишь вне ее, в

¹ В статье «Люди и положения», написанной в 1956-м году, Пастернак, резюмируя доклад «Символизм и бессмертие» 1913-го года, называет наше ощущение колебания звуковых и световых волн звуками и красками «субъективностью человеческого рода» (3, 319).

² William Wordsworth, «The Prelude» (1805), Part 2, line 330.

³ «As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am anything, I am a Member(...): it is not itself — it has no self — it is everything and nothing — It has no character — it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated (...)) A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other body (...)» «Letters of John Keats». Harvard University Press, 1958, I. P. 386.

жизни его читателей) (3, 158) и что по открытию, сделанному Маяковским, «поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру» (3, 218); в стихотворении «Душная ночь» лирический герой понимает, что спор веток и ветра — «про меня!» (1, 141) — поэт, значит, не субъект, а объект.

III

Исчезновение поэта из поэтического процесса являлось главной темой обсуждения нескольких литературных мыслителей двадцатого века. Одним из авторов, чьи высказывания порой схожи с высказываниями Пастернака, является Морис Бланшо в его книге «Пространство литературы» (*L'espace littéraire*). Хотя большая часть его философии далека от идей Пастернака — и прежде всего мысль, что художник тоскует по источнику (*l'origine*) своего произведения, по самой точке его возникновения, и напрасно оглядывается на него в страстной попытке узреть этот источник и овладеть им, — существуют, тем не менее, совпадения с пастернаковским мышлением. Именно страстный интерес Бланшо к «происхождению», или точке возникновения искусства, саму важность этого понятия в целой системе его мыслей можно сопоставить с важностью подобной мысли у Пастернака. Пастернак пишет, например: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своём рождении» (3, 185). Мы также читаем в «Пространстве литературы»: «Центральная точка произведения есть произведение как его же возникновение; точка, которой невозможно достигнуть, и лишь она заслуживает попытки достижения»¹. Ближе к нашей теме — часто повторяемая Бланшо мысль о том, что в сочинении произведения личность художника не только исчезает, но аннулируется, так что стихотворение, например, возникает в своем собственном пространстве. В созидании литературного труда всегда наступает момент, «который аннулирует автора»².

Огромная и характерная разница между ними заключается, конечно, в том, что, говоря о происхождении искусства, Бланшо использует тон отрицания и пессимистическую лексику: аннулировать, точка, которой невозможно достигнуть (это о невыполнимом желании овладеть точкой возникновения); а Пастернак пользуется восторженными интонациями и языком утверждения: «Самое ясное в искусстве», говорит он, а в Венеции он глядит на живопись как на «золотую топь, как один из первичных омутов творчества» (там же, 205). Предположение Бланшо о невозможности контрастирует с заявлением Пастернака о чудесной, непостижимой возможности. Интересно, что далее у обоих авторов центральной является идея об «оглядке» из одного места на другое. Но и здесь присутствует то же различие: в интерпретации Бланшо взгляд Орфея назад в подземном царстве мёртвых — даже несмотря на то, что он назван у него наивысшим моментом свободы — всё же является моментом утраты, крушения

¹ «Le point central de l'oeuvre est l'oeuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre» (Blanchot 1955: 49).

² «ce moment qui annule l'auteur» (там же, 210).

и поражения; в то время как в пастернаковской оглядке (в «Охранной грамоте», I, 6) на повседневные вещи, оторванные от художественного вдохновения, есть убеждённая надежда, что эти вещи могут быть спасены, приведены в искусство.

Имеет место искусство, оно не продукт деятельности меня-художника. Действительность смещена, сдвинута со своего старого места на новое; и это — совершенно положительное явление. Ударение на «место» указывает на фундаментальную уверенность автора в окружающем мире. «Вот он длится, ежемгновенно успешный», пишет он в «Нескольких положениях» (5, 27). Такой жест, направленный изнутри в окружающий мир, повторяется в работах Пастернака вплоть до романа «Доктор Живаго», который наполнен мыслью о том, что, несмотря на все потрясения в политической, военной, социальной, личной сфере, реальный мир — и природный и созданный человеком — действительно существует, восхитительно и бесконечно длься.

IV

Вдохновение предшествует созданию; иногда Пастернак чётко разделяет эти две ступени. В письме к Цветаевой в 1922 г. он пишет: «Я больше всего на свете (и, может быть, это единственная моя любовь) люблю правду жизни в том её виде, какой она на одно мгновение естественно принимает у самого жерла художественных форм, чтобы в следующее же в них исчезнуть» (7, 409).

А в четвертой главе «Повести» герой разыгрывает какую-то пересадку «с холодных осей на горячие» (3, 160), когда из странной неподвижности он переходит в фазу ускорения (так точно описанную Фионой Бйорлинг как «speeding in time» (мчаться во времени)) (Björling 2006, part 2), когда в поисках любимой женщины он мечется из комнаты в комнату, вверх и вниз по лестнице, распахивает окна и двери — до тех пор, пока эти передвижения в пространстве не приводят к вдохновенной кульминации, выраженной в восклицании: «О, как радовало его, что не устояли и сдвинулись, наконец, и поехали все эти Сокольники и Тверские-Ямские (...)!» (3, 128—129). Тут особенно интересно то, что вместо имён женщин ему вспоминаются названия мест, где он повстречался с ними, и сами места представляются ему как начавшие почти поездоподобное движение.

А в фазе создания произведения с парадоксальностью становится видимой личность поэта — вот он сидит за письменным столом, с пером в руке, позабыв про всё на свете, кроме акта творчества. Здесь кроется и ещё больший парадокс, моральный парадокс всего искусства. Хотя Серёжа собирается идти на прогулку с Анной, в которую он влюблён, он вместо этого садится за письменный стол, окончательно позабыв про неё, и начинает писать; она входит и видит лишь его спину. Итак, побуждаемый состраданием, он пишет, с благотворительной целью (заработать денег для несчастных женщин), историю о сострадании (то есть, о человеке, продавшем себя, чтобы достать эти деньги), и в то же самое время настолько поглощён творчеством, что не в состоянии позаботиться о женщине, чьей руки он только что — из сострада-

ния — попросил! Это очень похоже на воображаемую ситуацию, описанную Пастернаком в другом письме к Цветаевой (в 1926 г.). Он там пишет, что должен заставить себя перестать отвечать на стихотворение, которое она послала ему — а то, говорит он в письме, «придётся бросить тебя, бросить работу, бросить своих и, сев ко всем вам спиной, без конца писать об искусстве, о гениальности...» (7, 623).

Именно такой отказ от всего, кроме искусства, составлял у Пастернака часть «определения творчества» в стихотворении с этим названием (1, 133): в нем акт творения берет владычество над всем, включая и любовь и совесть, и использует их, как игрок в шахматы использует фигуры на доске. (Бланшо писал о том же: «Писать значит заставлять мир исчезнуть»)¹. Тем не менее, у Пастернака этот акт воссоздаёт мир: трансформируется место, окружающее шахматную игру или смежное с ней; легендарная любовь Тристана и Изольды объединяется с растениями, птицами, воздухом и звёздами сада. Одновременно, однако, читаем, в четвертой строфе, что мир — «лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной», и помним, как в «Охранной грамоте» новая категория, в которой предстает действительность, и есть ее собственное состояние и кажется им.

Процесс созидания предполагает отказ от мира. Предшествующее ему вдохновение и законченное произведение подразумевают изменение этого мира. Это изменение и действительно происходит, и представляется происходящим.

V

В ранних прозаических опытах Пастернака уже прослеживается его интерес к «внешней» природе вдохновения. Я коротко рассмотрю два из них.

«Уже темнеет», фрагмент из 1910-го года, — взволнованное описание вдохновенности, сущностью которой является преображение места. Созидание ещё не началось — на него лишь намекает страстная попытка Реликвимини рисовать на асфальте. Место действия — площадь в Москве, и текст, в основном, состоит из восторженного монолога Реликвимини о том, как площадь преобразилась «силой чувства»: в вечерних сумерках преобразились её линии и цвета. Его речи могут показаться безумными. Ведь он называет цвета богоискателями, восхищенной толпой почитателей, мечущихся в поисках предмета поклонения; линии же он зовёт богами, дарующими форму, покой, завершённость. Главными признаками цветов площади являются движение, крайнее волнение, жажда и готовность к чему-то, ещё неизведанному; главными признаками её линий — яркость и чистота, великолепие, героизм и неумолимая завершённость. Цвета ещё вскользь названы «содержанием», линии — «формами»; и линии являются обрамлением к еще не обрамленным цветам. Таким образом, можно сказать, что вся эта материальная сцена воспринимается как потенциальное произведение искусства.

¹ «(...) ce ne sont pas les ressources créatrices qui manquent (...) c'est le monde qui sous cette poussée se dérobe» (Blanchot 1955: 46).

Кажется, что упомянутые две категории, линии и цвета, абсолютно разделены. Про цвета читаем: «откуда только не стекаются они, бичуя себя, рыдая и смеясь, и сморкаясь, для того, чтобы залечь в освобождённые линии чистого Бога своего» (3, 423). (Действительно, в этом отрывке видна ирония Пастернака). Однако, по рассказу Реликвимини, сами линии затем растворяются и сливаются с сумерками, они не могут оставаться неумолимыми богами: «шатаются фасады, шатаются особняки, и горизонт дышит и вот, вот забьётся» (3, 423). Теперь и эти формы, побеждённые сумерками, тоже принимаются за поиск богов, а в этот момент доведённый до предельной точки возбуждения Реликвимини начинает кричать (почему-то по-немецки) «und man muss die (...) Rahmen, die Leben geworden, unrahmen» (там же). Только тут начинается творчество. На сцену бросается художник, спаситель, ибо «что же такое творчество, как не сострадание сумеркам (...)» (там же). Всем этим Реликвимини объясняет своему невозмутимому другу, почему он рухнул на землю и попытался начертить линии вокруг кучи опавших листьев. Вполне ясно, что то не было попыткой их контролировать: скорее, как немного позже писал Пастернак (в тезисах «Символизм и бессмертие»): «Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности» и дальше: «Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг» (5, 318).

Даже поверхностное сравнение с рассказом Исаака Бабеля «Линия и цвет» (1923 г.) указывает на оригинальность Пастернака в трактовке этой темы. Для Бабеля цвета — это то, что видит близорукий романтик (в данном случае Александр Керенский), в то время как бесстрашному очкастому политическому реалисту (Леону Троцкому) видны очертания. Бабель концентрируется на различии в зрении разных личностей, на том, кто что видит и, косвенным образом, на том, что различные виды человеческого зрения означают для политики и истории. Но для Пастернака человеческий взгляд — средство понимания особенностей физического мира, измененных в независимые, квази-субъективные качества; драма происходит вовне человека и не имеет ничего общего с индивидуальной личностью.

VI

То, что действующими лицами являются вещи, а не люди, ещё более ярко выражено во фрагменте «Заказ драмы», также из 1910-го года. Я приведу всего несколько замечаний по поводу этого черновика.

Опять источником и сценой вдохновения является место. В данном случае это комната; опять все объекты в ней полны страстного желания, желания не богов, а музыки, танца и драмы. Комната представлена как пространство, очевидно требующее драмы, но драмы, состоящей не из встреч и конфликтов людей, а из приведения вещей в комнате в движение и действие. «Комната с предметами — разве не заказ драмы?» (3, 461). Этот риторический вопрос, кажется, соответствует вопросу во фрагменте «Уже темнеет»: «что такое творчество как не сострадание сумеркам?».

Еще одно замечание: в «Заказе драмы» на самом слове «комната» необычный акцент. В начале, в течение двадцати восьми строк (не считая кусков, вычеркнутых автором), оно встречается девять раз (точнее: «комната» — восемь раз, и один раз — «зала»). Эти девять заметных и ритмичных повторений понятия «комната» предшествуют одинаково бросающимся в глаза ритмичным повторам слова «музыка» или же иногда переплетены с ними: тринадцать раз в тридцати семи строках появляется слово «музыка». Частота повторения обоих тематических слов составляет приблизительно один раз каждые три строки. Непохоже, чтобы Пастернак их подсчитывал — весьма вероятно, что они указывают на нечто, что постоянно завладевало его воображением.

Этот рассказ о том, «как создается драма в жизни, — как не в состоянии более вынести неодушевленных просьб» (3, 463), содержит предварительный набросок той самой оглядки, порождённой искусством, которая упоминается в шестой главе первой части «Охранной грамоты». Окидывается взглядом категория неодушевленного (комната, заполненная обоями, портретами, стульями, свечами, лампами, гобеленами), поскольку все это именно «то, что встречает тебя, когда поднимаешься после музыки» (3, 459). Композитор встаёт из-за рояля, и, глядя вокруг новыми глазами, не может перенести того, как это место, со всеми помещёнными в него предметами, осталось вне музыки. Во фрагменте «Уже темнеет» Реликвимини бросается на землю, в «Заказе драмы» Шестикрылов встаёт. Но в каждом из этих случаев художник, который, в некотором смысле, присутствует и почти видим, совершенно лишён значимости, ему не придаётся значения, он сливается с предметами — Шестикрылов даже назван всего лишь какой-то хирургической нитью, сшивающей вместе три категории: неодушевленного, лирического и человеческого. Он необходим, но не является центральной фигурой в событии свершения вдохновения, которое происходит вне его.

VII

Думаю, что интерес Пастернака к погоде вызван её схожестью с вдохновением. Во-первых, она каждый раз новая; во-вторых, она является внешним фактором, меняя настроение места; в-третьих, она влияет одновременно на всё сразу, насыщая, увлажняя, орошая всё дождём, снегом, солнцем, громом, переменной света.

В своих мемуарах Пастернак описал два случая, когда в его жизнь вошла музыка. В каждом из них вызывается ощущение наводнения физической сцены лирическим элементом, и в каждом место действия целиком преобразуется чем-то таким же внешним, как и погода. Так, в «Охранной грамоте», описывая как, будучи трёхлетним ребёнком, он проснулся однажды под звуки музыки, он пишет, что «застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперёд» (3, 158). А в «Людах и положениях» он рассказывает, как однажды, тринадцатилетним мальчиком, гуляя в лесу в окрестностях родительской дачи, он услышал, как Скрябин сочиняет симфонию: «И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тени и переле-

тали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии» (3, 302).

В первом отрывке область зрения была залита музыкой; во втором, аналогичным образом, музыка так же наполняла лес, как и птицы и их пение. В обоих описаниях видимое было насыщено слышимым, осязаемое неосязаемым, материальное место была пронизано лучом силы. Кажется, что это детское восприятие искусства как чего-то происходящего на реальном месте, лежат в основе последующего жизненного опыта Пастернака и его исканий того, «что зовётся вдохновеньем».

Литература

Blanchot 1955 — *Blanchot M. L'espace littéraire*, Paris, 1955.

Björling 2006 — *Björling F. Speeding in Time: Philosophy and Metaphor in a Presentation of «Okhrannaia gramota» Part One // Eternity's Hostage, Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May 2004, in Honor of Evgeny Pasternak and Elena Pasternak / Ed. by Lazar Fleishman. Stanford, 2006. P. 285 — 302.*

Примечания

I wish to record here my gratitude to the British Academy, London, for a financial grant enabling me to participate in the Perm 2006 international conference on «Poetics of Place in the Artistic World and Fate of Boris Pasternak».

Summary

Unlike traditional conceptions of inspiration, Pasternak's view of it, as expressed in «A Safe-Conduct» and earlier writings, is of something happening as much outside the poet as within him, indeed more in a place than in the mind. This paper briefly juxtaposes Pasternak's passionate concern with the origin of poetry to Maurice Blanchot's preoccupation with origins, and considers (in both writers) the disappearance of the poet as person from the creative process. It then looks at two very early prose pieces by Pasternak: «Uzhe temneet» and «Zakaz dramy», both from the year 1910, to illustrate the poet's belief that inspiration means the perceiving or causing of movement in the surroundings. *Art takes place. In the process, reality is displaced.*