

Е.М.Тюленева  
Ивановский государственный университет

### М.Цветаева и Б.Пастернак: выход из Пустоты.

Очевиден тот факт, что М.Цветаева и Б.Пастернак, находясь в пространстве модернистского дискурса, вместе с тем создают текст, который в ряде своих элементов если не выходит за пределы указанной эстетики, то уже нарушает ее стройную систему. Нам представляется, что фиксирование и изучение этих моментов позволит определить ряд тенденций, свойственных «позднему» модернизму и обеспечивающих дальнейший органичный переход русской литературы в пространство постмодернизма. Идеальным объектом для демонстрации наших идей представляется «Пустота» как феномен очевидно знаковый для модернистского и постмодернистского сознания. Намеренно воздержимся от терминологических наименований типа «понятие», «категория», «артефакт», поскольку именно эти определения характеризуют изучаемые нами стадии перехода от одной культурной парадигмы к другой. Иначе говоря, собственно переход «Пустоты» из Имени в Вещь и констатирует факт перехода от модерна к постмодерну.

Действительно, модернистский пафос изменения и сотворения мира, более чем какой-либо другой, нуждался в Именах: ибо только поименованное существует, а непознаваемое, обретя имя, становится доступным разуму. Было бы ошибкой забывать, что именно модернизм, а не постмодернизм зафиксировал разрушение и последующее дробление мира, утрату центра и ориентиров. И имена потребовались, чтобы заменить утраченное главное – имя Бога. Не только заменить, но по-своему восстановить: новые имена должны были соответствовать всем признакам и свойствам старого. Да, модернизм открыл новейшую децентрализацию мира, но он же сделал все, чтобы скрыть ее, справиться с ней. Он столкнулся с пустотой, но, не имея возможности принять ее, начал познавать, наделять смыслом (что, впрочем, не одно и то же). Таким образом, пустота стала обретать священные признаки: прежде всего, будучи несказанным и непознанным, она предстала Искомым, к которому нужно стремиться, Началом всех Начал. Или Концом всех Концов – движение пустоты в модернизме – это движение по вертикали. Но о чем бы мы ни говорили: об Абсолютном Смысле или Бездне, везде пустота предстала как некая сумма элементов, причем сумма последняя. Пустота мыслилась как система, вроде некоего мифологического яйца, которое всегда оставляет надежду на новую жизнь.

Показательна тенденция к сакрализации Пустоты, зафиксированная в избытке заглавных букв: Пустота не просто получила собственное имя, но множество имен. Многозначность и вариативность – тоже открытие модернизма. Важно, однако, отношение к этому от-

крытию. Модернистский диалог рассматривается как поиск истины, отдельные реплики самостоятельной ценности не имеют. Важно всестороннее рассмотрение, но с единственной целью – познание Смысла. Поэтому, сколько бы фрагментов не имело модернистское произведение, они будут работать друг на друга, но еще более – на центральную идею.

Сходной тенденцией отмечены попытки зафиксировать пустоту в виде «чего-либо». Это «что-либо», очевидно, не может быть однозначным и, вероятно, не может «быть» в прямом смысле слова. Таким образом возникает «Черный квадрат» К.Малевича или белый лист поэмы В.Гнедова «Смерть искусству», или маски модернистского театра, или «заумь» Крученых. Во всех случаях смысл скрывается «за», но может быть найден (установка на поиск смысла доказывается, по крайней мере, тем фактом, что споры об этих произведениях продолжаются по сей день). Даже авангардные поиски, действуя от противного, озабочены все тем же утраченным смыслом. Пустота в модернизме всегда наглядна, но вместе с тем ни в коем случае не вещественна. Предметы развеществляются, заменяются идеей о вещи и только тогда приближаются к Пустоте (для того есть масса способов: субстантивирование эпитетов, образование множественного числа от лексем привычно употребляемых в единственном, обилие заглавных букв, сакрализация с помощью разного рода превращений и т.д.). Создается только подобие реальности, за которой просвечивает нечто более важное.

Оппозиция реальное/иллюзорное отчетливо осознается модернизмом, оппозиционность в данном случае – основа иерархической структуры. Именно по этой причине полюсы никогда не смешиваются, а «плюс» и «минус» не меняются местами. Ирреальное всегда во всех смыслах богаче реального. Трагедия несостыковки во многом подобна Пустоте, поскольку имеет и глубинный смысл, и скрытые возможности, и высокий пафос – таким образом, невозможность соединения реального и ирреального в модернизме отмечена своеобразной печатью драматического удовольствия...

Переход начинается там, где возникает интерес к границе между реальностями, состояниями, предметами. Граница фиксируется, она – момент воссоздания Пустоты, ее угадывания, то есть прозрение смысла. Это переход от низшего, физического к астральному, ментальному. Разрывы обозначают уровни системы и поиск выхода из нее. Выход в данном случае – синоним знания (смысла). Однако есть и другой выход, состоящий, в частности у М.Цветаевой и Б.Пастернака, в не различении сторон границы, не различении переходов или в изучении пограничного состояния. С той же целью используется постоянная смена точки отсчета, ракурса изображения, путаница и прерывистость повествования или акцентирование внимания на самом ракурсе описания события, который и становится искомым событием. И здесь можно говорить о предпосылках выхода за пределы модернизма, поскольку погранич-

ное состояние рассматривается не как момент «перехода к...», не выход из Себя к Смыслу, а погружение в Себя, вопреки Смыслу, безотносительно к нему.

Безусловно, тенденции, о которых пойдет речь, отмечают не только цветаевский и пастернаковский мир, ряд может быть значительно расширен, причем в разные стороны (Д.Хармс, А.Платонов, М.Булгаков, М.Зощенко, В.Набоков и т.д.). В данном случае нас интересуют еще и внутренние связи между названными поэтическими пространствами, поскольку, имея очевидное родство, они столь же очевидно расходятся.

Пограничное состояние, на которое делают ставку оба поэта, характеризуется случайностью, вариативностью, неразличением, сплошностью, алогичностью, предельностью. В этом контексте весьма специфичной оказывается роль оппозиционных построений, обостряющихся в ситуации «срединности» (жизнь/смерть, разлука/встреча, одиночество/слияние с другим и т.д.). Везде мы наблюдаем нарушение противопоставленности, вплоть до полного снятия, только разными путями и с разным результатом. У Цветаевой либо меняются местами ценностные полюса оппозиции, либо избирается только один вариант, второй просто отбрасывается. Так, здесь не существует противопоставления жизнь/смерть, в цветаевском понимании есть жизнь, равная смерти, и Тот (иной) мир. Разлука не только доминирует, она единственна – возвращения не может быть, потому что: «От нас? Нет – по нас/ Колеса любимых увозят!» (1.242)<sup>1</sup>. Пограничное пространство (например, вокзал как его вариант, поскольку рельсы, железная дорога устойчиво ассоциируются с идеей пограничности), повторяет судьбу лирической героини и даже обещает ей выход, но это дверь в одну сторону. У Пастернака каждый из членов оппозиции настолько предопределяет другой, что постепенно отождествляется с ним, разлука-встреча, жизнь-смерть составляют извечно повторяющийся и замкнутый круг: «Вокзал, несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук...»(1.79). Предел, достигаемый кризисным положением, созидателен: как максимум напряжения он способен к порождению. И если Пастернак идет к достижению предела, то Цветаева в нем существует. Пустота – мгновенная у Пастернака, возникающая на пике предельности перед последующим срывом («И вот уже сумеркам невтерпь,/ И вот уж, за дымом вослед,/ Срываются поле и ветер, - / О, быть бы и мне в их числе!»), – у Цветаевой: «место пусто», «рабочий рай». Для Пастернака пустота – промежуток, медиатор, нечто обязательно производительное, активное. У Цветаевой: «только пустота ничего не навязывает, ничего не вытесняет, ничего не исключает» (2.39). С точки зрения Цветаевой, не принципиальна процессуальность в достижении свободы, для неё свобода – данность (либо не данность – её отсутствие): «Всю лестницу божественную – от: / Дыхание мое – до не дыши!» (не «постигаю», а «знаю»). Поэтому рубеж для Пастернака – предел, за которым..., а для Цветаевой – предел существования – здесь и сейчас. Но в том и другом случае Пустота возникает в художественном про-

странстве, существует и обсуждается в нем, не являясь воплощением Абсолюта, находящегося за пределами текста.

Жизнь Пустоты в поэтическом тексте, её существование здесь и сейчас, – важный симптом. Он порождает новое отношение к вещи и овеществление мира, при этом ранее не ценная «реальная» пустота начинает обретать конкретные очертания. Возникает ощущение завершенности пустоты, пространства как вещи, как плотности.

Так, например, окно, символизирующее в модернистском дискурсе выход в иное, надреальное пространство (ср. блоковское «...девичий стан, шелками схваченный/ В туманном движется окне»), перемещается в конкретно-бытовую сферу. У Цветаевой вертикальный вектор движения (земля-небо) переводится в горизонтальную (если не сказать - профанную) плоскость: «Вот опять окно, / Где опять не спят./ Может – пьют вино, / Может – так сидят...» (1.286). У Пастернака пространство мироздания, отождествляясь с домашним, вовлекается в последнее: «Его зарей, его рукой,/ Ленивым веяньем волос его/ Почерпнут за окном покой/ У птиц, у крыш, как у философов» (1.176). Окно, теряя свое абстрактное значение границы между мирами, становится вещественным элементом обживаемой текстом пустоты: «Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней / В ветвях, в узлах височных жил. Окно,/ И синий лес висячих нотных линий,/ И двор. Здесь жил мой друг. Давным-давно...» (1.355). Предметно-вещественными оказываются и определения сверхреальных процессов: творчества, природы поэтического дара, собственно поэзии. В данном случае поэт получает возможность зафиксировать момент возникновения вдохновения, рождения искусства из прежде пустой нетворческой материи: «Стихи растут, как звезды и как розы...» (М.Ц.1.97.), «Тело твое – пещера/ Голоса моего» (1.190), «Писала я на аспидной доске,/ И на листочках вееров поблеклых,/ И на речном, и на морском песке,/ Коньками по льду и кольцом на стеклах...» (1.120). В последнем случае процесс двунаправлен: не только материализуется чувство и творческий порыв, обретая предметные очертания, но и оживляются ранее пустые (мертвые) пространства (аспидная доска, листочки веера, песок, лед, стекло). Пустота становится средством и местом действия и в подобном контексте наделяется собственной творческой энергией.

В пастернаковском варианте определение поэзии выглядит таким образом: «Это — круто налившийся свист,/ Это — щелканье сдавленных льдинок,/ Это — ночь, леденящая лист,/ Это — двух соловьев поединок». Поэзия как имя присутствует только в заголовке, следовательно, текст воспринимается как разросшаяся метафора с отсутствующим (пустым) основным компонентом. Номинация «это» выступает эквивалентом пустоты, с формально отсутствующим, но потенциально бесконечным смыслом. Мы имеем дело с рассуждениями о стихах как о некоем пространственном объекте: с размещением в нем элементов и изыма-нием по авторскому (или читательскому) желанию.

Дополнительную семантическую значимость приобретает простейший художественный прием, например, параллелизм у М.Цветаевой: «Падали листья / Я родилась» (1.64). Факт рождения – переход между пространствами (пустотами) – чудесен и вместе с тем более чем обычен, как падение листа. Происходит смешение реального и ирреального. Именно это повседневное отношение с пустотой позволит дальнейшие цветаевские метаморфозы, связанные со сном, видением, существованием под чужими именами (а не игрой чужих ролей, как это часто интерпретируется).

Идентификация лирическим героем Другого (человека, явления, абстракции) – определение его границ в пустоте – происходит по тому же правилу, через овеществление, опредмечивание безымянного: «Имя твое – птица в руке» (1.65), «Август – астры, / Август – звезды, / Август – грозди / Винограда и рябины / Ржавой – август!» (1.86), «Но по дрожанию всех жил / Можешь узнать: жизнь!» (1.188), «Каменногрудый, / Каменнолобый, / Каменнобровый / Столб: / Рок » (1.175) – у М.Цветаевой. Пастернаковский мир строится уже не на узнавании абстрактного в конкретном, а на всеобщем отождествлении, неразличении, а следовательно, семантическом и стилистическом равенстве: человека, природы, вещи и идеи, категории, понятия. В этой связи вполне закономерным является установление связей между разными уровнями художественного пространства. Подобным образом мотив «определений», обозначений понятий и категорий, в принципе являющихся невыразимыми, строится на уравнивании абстракции, ощущений и предметной реальности. Например, в «Определении души» последняя расчленяется на сенсорные составляющие (варианты ощущений), которые в свою очередь реализуются в предельно бытовых номинациях: груше, листе, дереве, буре, пепле, гнезде, птенчике, шелке. Создается история о рождении души, которая выступает уже как действующее лицо, персонаж, а не имя. По мысли Пастернака, любая вещь, и в том числе текст, уже в самом факте собственного существования репрезентирует историю своего происхождения, следовательно, чудо явления вещи не ограничивается моментом творения, а повторяется при каждом повседневном обращении к вещи.

Кроме того, у Пастернака в одном ряду оказываются утверждения: «сестра моя – жизнь...» и «вся жизнь моя – в шарфе...», утверждения, сформулированные на разных основаниях, представляющие лирического героя в разных ракурсах, но поставленные в ситуацию взаимного дополнения. Сходный процесс мы наблюдаем у М.Цветаевой: «Высокой горести моей - / Смирненные следы./ На синей варежке моей - / Две восковых слезы (1.106). Стоит заметить, что в этом случае происходит не только перевод высокого чувства в сферу частной жизни, но и усугубляется драматизм ситуации.

Мотив дома, жилища, частного пространства принципиален как для исследуемых авторов, так и для литературы «позднего» модернизма в целом. В связи с этим, например, у Цве-

таевой образуется противопоставление: дом/бездомность. Другое дело, что «дом» для поэта, в силу особой специфики романтического мироощущения, не столько собрание вещей в общепринятом значении, сколько общая жизнь, родство со своим предметным миром. А в разряд цветаевских «предметов» могут попадать не всегда собственно вещи: «Москва! Какой огромный/ Странноприимный дом!/ Всяк на Руси – бездомный./ Мы все к тебе придем» (1.63), «А всему предпочла / Нежный воздух садовый. / В монастырском саду,/ Где монашки и вдовы...» (1.99), «Бессонница! Друг мой!/ Опять твою руку/ С протянутым кубком/ Встречаю в беззвучно-/ Звенящей ночи...» (2.1.286). Именно желание сделать их своими, освоение, обладание заставляет Цветаеву наделять неопределенные сущности предметными очертаниями и характеристиками. И здесь мы снова можем говорить о снятии оппозиции, поскольку очевидна утрата однозначности полюсов. В ситуации «мирового сиротства» бездомность начинает приобретать признаки абстракции, становясь абсолютом, идеей. Переходя в разряд стереотипов, бездомность уже не может рассматриваться, как прежде, в границах романтического противопоставления человека и мира. Как следствие, дом, оставаясь единственным хранителем индивидуальности, перемещается в сферу в принципе не принимаемого быта. Собственно, этим безысходным противоречием и объясняется преобладание в условно конкретном частном мире Цветаевой не столько вещей, сколько чувств и понятий, облеченных в подобие вещи. Только приоритетная ценность собственного пространства заставляет поэта двигаться в этом направлении.

Пастернаку в подобной ситуации несколько проще. Для него изначально существующий романтический конфликт, а вместе с тем и оппозиция я/мир, устраняется посредством третьего – медирующего – звена: природы. Что позволяет естественное отождествление собственного внутреннего «дома» с «домом» мировым и растворение бытового пространства в природном. И если в раннем творчестве бездомность может восприниматься с положительным знаком, то в этот период речь идет еще не о «доме» – приватном пространстве, а о «доме» – обществе («толпа сухих коллег»). Квинтэссенцией пастернаковского представления о ценности и месте домашнего пространства представляется роман «Доктор Живаго», где дом является мерилем человеческих отношений, исторических процессов, значимости идей и пр. В принципе, текст построен как взгляд из дома, из частного мира частного человека. И если на текстовом уровне «дом», вещный мир замещает человека (характеризуя, скрывая и т.д.), то на реальном (а это, учитывая историю XX века, вовсе не второстепенно) – спасает его.

Еще Р.Якобсон<sup>2</sup> отметил топографическую сокрытость героя у Пастернака, его замещение нагромождением, осколочностью, перенасыщенностью предметов. Застилание, замутнение мира – имитация пустоты – одно из необходимых условий смещения, перекодировки пространства. В частности, именно таким способом в отрывках о Реликвимини проис-

ходит проявление сокрытого за «линиями крыш и подъездов», «очертаниями и гранями» – Бога или самого героя. Нелепое, ныряющее под ноги прохожим, движение Реликвимини – он «припадает к тротуару, где возня покинутых кленовых огарков» – заслоняется, перекрывается импрессионистическим наслоением предметов, движений: «старушка ... начинает браниться», «девушка убегает», а «голуби изламывают тишину, разбирая ее по косточкам», «сбегаются разносчики с пустыми лотками», «заливается накрошенный мелкий благовест», «его треплют переулки» (4.715). За всем этим герой пропадает. Но активность его – именно в этом пропадании: Реликвимини бросается на тротуар «с карандашиком», будто желая написать что-то на асфальте – «заносит его экстагическим движением над бормочущими листьями». Сокрытие героя влечет за собой слом, смещение установившейся в мире закономерности, – это исступление творчества: Реликвимини желает в возникшем смещении «очертить» Бога. Таким образом, намеренно прячущийся в детальность герой своим движением растворения доводит сплошность до предела сгущения и тем самым вскрывает не проявленный до поры потенциал творчества: «томик кленовых листьев разлетелся как-то грустно и кратко написанной повестью по кроткому умытому асфальту». Заполнение Пустоты оборачивается проявлением таящихся в ней креативных сил, ее оживлением.

У Цветаевой подобное «проявление» Пустоты (как на проявляющейся фотографии у Пастернака: «Сто слепящих фотографий/ Ночью снял на память гром» 1.154) осуществляется с помощью более знаковых реалий. Например, глаз: «Пустоты отроческих глаз! Провалы – / В лазурь! Как ни черны – лазурь! / Игралища для битвы небывалой, / Дарохранительницы бурь./ Зеркальные! Ни зыби в них, ни лона./ Вселенная в них правит ход...» (1.163). Очевидно, что «глаза» в данном случае, более чем анатомическим (а следовательно, конкретным) значением, обладают семантикой перехода в иное пространство и символизируют «врата души». Однако, даже не овеществляясь, пустотное пространство предельно насыщается, загромождается множеством вариативных характеристик, становится фактурным, видимым и осязаемым. И другой важный момент: строфа строится как совмещение разномасштабных явлений, на постоянной смене ракурса. Точка отсчета если и фиксируется на «глазах», то очень не долго, демонстрируя возможность существования как минимум двух равноправных центров в тексте – глаз и пустоты. Подобные явления говорят об особой тенденции, развившейся гораздо больше у Пастернака и, вообще, в прозе 20-30-х годов, но так или иначе захватившей и текстовое пространство Цветаевой (особенно в поэмах 20-х годов) – тенденции к совмещению разноплановых и разнонаправленных элементов текста. Разноплановость изображения у Цветаевой имеет особые корни: обращение к переходным, двойственным состояниям, установка на противоречие, сведение крайностей, что проявляется на всех уровнях текста – семантическом, синтаксическом и даже фонетическом: «Что другим не нужно – не-

сите мне!» (1.99), «И так хорошо нам вдвоем – / Бездомным, бессонным и сырм...» (1.98), «Не любовь, а лихорадка!» (1.102), «Рот, как мед, в очах – доверье, – / Но уже взлетает бровь...» (1.103), «Меж Забавой и Заботой / Пополам расколота...» (1.109). Скачки как смена взгляда и ассоциаций отражаются, впрочем, и в особой ненормированной пунктуации М.Цветаевой. Основывается же подобная стилистика на исходной множественности родственных характеристик, в основном касающихся лирической героини или ее адресата, и корреспондирующих с пастернаковским застиланием мира предметами: «Я бродяга, родства не помнящий,/ Корабль тонущий.../ Самозванцами, псами хищными,/ Я дотла расхищена.../ Стою – нищая» (1.74); «Я вижу тебя черноокой – разлука! / Высокой – разлука! – Одинокой – разлука! / С улыбкой, сверкнувшей, как ножик, – разлука! / Совсем на меня не похожей – разлука!» (1.132); «Терпеливо, как щебень бьют,/ Терпеливо, как смерти ждут./ Терпеливо, как вести зреют, / Терпеливо, как месть лелеют - / Буду ждать тебя...»(1.217). Помимо постоянных для цветаевской стилистики перечислений, важен тот факт, что каждый из названных компонентов, существуя достаточно отчужденно, так или иначе, стремится к некоему центру, обозначенному ключевым словом. И хотя нельзя утверждать, что чувства или их оттенки, в своих вариациях далеко уходящие от первоисточника, обладают собственной жизнью, нарушая модернистскую целостность, тем не менее, гармоничность системы нарушается. В первую очередь тем, что, исключая взаимоотношения с текстовым центром, связи и сцепления периферийных компонентов между собой носят случайный характер. Даже ассоциативное построение может утрачивать промежуточные звенья, в результате чего элементы одного ряда могут представлять как совершенно свободные и независимые. Обычная последовательность мыслей сменяется параллельностью: они возникают одномоментно, невозможно вычленив одну и указать на ее первостепенность, мысль в процессе собственного развития порой опровергает себя. По этой причине, невозможно завершить ни процесс размышления, ни его фиксирования: мысль никогда не останавливается. Повторим, что об указанном процессе можно говорить лишь условно, основываясь на отдельных фактах, а не закономерностях, как о начале последующей децентрализации текста. В пастернаковском варианте оснований и примеров для подобных выводов больше, в цветаевском – меньше, вероятно, еще и потому, что первом случае мы имеем несколько иную хронологию творчества и роман «Доктор Живаго», принадлежащий совсем иной культурно-исторической эпохе.

Можно говорить и о других уровнях «веществования» Пустоты в художественном пространстве цветаевского и пастернаковского текста. Например, о недописанных и даже утраченных произведениях, особенно значимых у Пастернака, составляющих не провалы, но «следы в контексте», или многочисленных вариациях, почти тавтологических повторах однажды найденного мотива. Или о паузе, перерыве в речи, как самостоятельном, полноправ-



ном элементе цветаевского текста, освобождающем от диктата смысла и возвращающего в сферу телесного. Заметим также, что произведения Цветаевой визуальны, графичны. Возможно, пресловутые тире имеют еще одну функцию – в буквальном смысле – строительную: текст закрепляется в пустоте, получает очертания, становится фактурным, а значит, существующим на новом, ранее не принципиальном, профанном уровне. Постепенно стирается граница между священным и бытовым, верхом и низом, Абсолютом и Бездной. Пустота, став вещественной, представляет собой не цель, а процесс, и здесь, как нам кажется, частные наблюдения, высказанные ранее, начинают оформляться в определенную тенденцию.

---

<sup>1</sup> Цитаты приводятся по следующим изданиям: Цветаева М.И. Сочинения: В 2 тт. М., 1988.; Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 тт. М., 1989-1992.

<sup>2</sup> Яковсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Яковсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С.324-339.