

Г.И. Данилина

«НЕУЛОВИМАЯ ПОЭТИКА ВРЕМЕНИ»
В КНИГЕ Б. ПАСТЕРНАКА
«СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»
(размышления над страницами последней книги
С.Н. Бройтмана)

В статье рассматриваются пути анализа поэтики времени, разработанные С.Н. Бройтманом в его последней книге, посвященной Пастернаку (2007). Предмет исследования – «время автора» как методологическая проблема исторической поэтики. Характеризуются подходы М.М. Бахтина, С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова и выявляется решение данной проблемы, намеченное С.Н. Бройтманом.

Ключевые слова: Бройтман, историческая поэтика, время автора, время героя, Пастернак.

И стихи сами становятся миром
со своей системой отсчета времени.
С.Н. Бройтман

«Нас интересует поэтика именно “Сестры моей – жизни”, – говорит С.Н. Бройтман, – но думаем, что понимание ее будет иметь более широкое значение, чем описание только одной книги»¹. Замечательный исследователь русской лирики, он умел читать ее смысл в большом времени Слова; и главный теоретический труд С.Н. Бройтмана, «Историческая поэтика» (2001), вырастает из осмысления глубочайших по истокам традиций художественного мышления. Его интерпретация поэтического сборника Пастернака для нас важна как раз в «широком значении», поскольку в ней его концепция исторической поэтики получает новый содержательный поворот.

«Сестра моя – жизнь», по словам С.Н. Бройтмана, – «книга об утраченном и обретенном времени», и «тема личности и истории – ключевая» (С. 51). Речь идет о творческой личности и ее месте

в мире, о жизненной позиции, «не-алиби в бытии». Потому у этой книги – особая роль в художественном наследии поэта: в ней создается и высказывается «софийное» представление Пастернака о сути творчества. Получается, что между тем, как поэт мыслит время, и, с другой стороны, его взглядом на собственное поэтическое слово существует глубокая внутренняя связь.

Здесь напоминает о себе давняя проблема исторической поэтики как науки, открывающей «заложенный автором» смысл произведения в его историчном измерении, в свете «исторической метаморфозы Слова» (А.В. Михайлов) и его «смыслопорождающих трансформаций» (В.И. Тюпа). Ведь восприятие времени у писателя всегда лично, и потому исследование этого аспекта произведения должно дать подход к «авторскому умыслу» (С.Н. Бройтман) в его исторической единственности и эстетической неповторимости. Но как найти «время автора» в художественном тексте?

«Умение видеть время, читать время в пространственном целом мира», писал М.М. Бахтин, – одна из основополагающих особенностей творческого сознания. «Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом»². Писатель схватывает и закрепляет в непосредственном созерцании «неуловимейшее» течение исторического времени³, и повсюду, размышляя о Гёте, отмечает Бахтин, «видящий глаз видит и находит время – развитие, становление, историю»⁴. Итак, вопрос был поставлен еще в 1930-е гг., но сказать, что он был разрешен, все же нельзя.

Дело в том, что при оценке восприятия времени у писателей прошлого Бахтин, как подчеркивал он сам, исходит из «нашего сознания времени»⁵, то есть из современных представлений об истории, без сомнения, чуждых автору иных эпох, а значит, не открывающих, а скорее закрывающих его от нас. «Наш критерий, – сказано в работе “Роман воспитания и его значение в истории реализма”, – освоение реального исторического времени и исторического человека в нем»⁶.

Следующий шаг в продумывании проблемы был сделан С.С. Аверинцевым. Он считает неточным допущение, будто «мыслители прошедшего вместо работы над своими проблемами были заняты исключительно подготовкой работы над нашими проблемами, как мы их теперь понимаем»⁷. Исследуя восприятие времени в ранневизантийской литературе, он выявляет ее «мистический историзм»⁸, в котором, если судить с современной точки зрения, «странно» сочетались античное и новохристианское восприятие времени. «Критерием» тут уже стал язык культуры изучаемой эпохи, а не нынешней – с ее сугубо современным представлением о «реальном» историческом времени.

Но и этот подход вряд ли можно назвать решающим для нашего вопроса, поскольку обозначенное исследователем «общее» для эпохи ощущение и переживание времени не дает ключа к его личностному образу у отдельного писателя; ведь этот образ никак не может быть лишь повторением, копией «общего». Что же тогда представляет собой личное переживание времени? Возможный ответ подсказывают размышления Г.-Г. Гадамера о гимнах Гёльдерлина. Немецкий поэт XVIII в. оценивает «скудное время» своей эпохи, соотнося его с античностью, с «богонаполненным полуднем греков», и «постигнутая несовместимость, отмечает Гадамер, подводит его к великой новой задаче отечественной поэзии»⁹. Именно «через противопоставление античному» поэт «обретает собственное самосознание»¹⁰. Отсюда «время» для него есть, очевидно, не только часть языка культуры, на котором он мыслит вместе со всеми, но и та традиция, в сугубо личном отношении, к которой он ищет и находит себя как поэта.

Мысль Гадамера вызвала живой отклик у А.В. Михайлова и получает новое движение в его работах о Гёте. Михайлов считал предельно важным изучать «мышление истории», высказавшееся в произведении, так как именно здесь открывается «самопонимание» автора, его взгляд на историческую традицию культуры и собственное поэтическое призвание. Исследуя «Римские элегии», он выявляет исключительно своеобразное восприятие времени у автора, оформляющее принципиально иное, чем прежнее «риторическое», Слово. Творческая новизна «мышления истории» у Гёте тут раскрывается благодаря опоре исследователя на объемный культурный контекст эпохи¹¹. Такой подход к произведению – «извне», из окружающей его «жизни» – дал очень многое, но не отменил вопроса; ведь голоса контекста – это еще не голос автора и не «авторская воля» (С.Н. Бройтман), поэтому личностное восприятие времени нужно бы суметь увидеть и «изнутри» самого произведения.

Этот путь открывается книгой С.Н. Бройтмана о Пастернаке. Чтобы понять, в чем он состоит, обратимся к анализу поэтики времени в сборнике «Сестра моя – жизнь».

Поэтика времени в книге Пастернака

Время, увиденное исследователем «изнутри» текста Пастернака, предельно насыщено – это и яркий образ, и ведущая тема, и особая мера смысла целого. Оно определяется не событиями, а «скрещением интенций героев», то есть тайной логикой связан-

ности их внутренней жизни с ее обратным и неясно сфокусированным светом. Это странное время – в нем оживает архаика и встречаются отдаленные эпохи; оно ведет счет «от Адама» и движется к Пушкину и Лермонтову, а затем, по пути захватывая широчайшие слои европейской и национальной литературной традиции, к Блоку и ближайшим современникам поэта.

При этом оно и «вероятностно», и в то же время «реально», и по-разному отмеряет часы поездки за город, сна, галлюцинации, воспоминания, или дней войны, или тех моментов, когда пишутся стихи. Оно открыто всему и уступчиво отзывается каждому звуку, «быстрому промельку» бытия – и потому поразительно цельно. «Закон» этой целостности открывается медленно, в движении смысла от одного цикла к другому, когда постепенно понимаешь, что вся книга посвящена одному – превращению «сестры-жизни» в стихи. И эту метаморфозу осуществляет время – оно само становится книгой, как «год» или «лето» – стихотворением. Время не разделяет, а объединяет «субъектов» книги, их «биографический» мир и мир исторический, природу и поэзию – и героя-поэта, мучительно ищущего свое слово; тем самым время выступает порождающим началом смысла всего целого и «софийной» концепции творчества, им создающейся.

Это необычный, даже парадоксальный взгляд на творчество: чтобы обрести силу для творческого свершения, нужно стать слабым – «страдательным», пассивным и уступить первенство «другому». Суть своей мысли С.Н. Бройтман передает словами Рильке в переводе Пастернака:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
То выросли бы во сто раз.

Как проясняется эта концепция творчества в свете «мышления времени» у поэта?

Первое, что бросается в глаза, – время здесь выступает субъектом действия. Так, «"год" обретает статус субъекта, оттесняя героя на второй план» (С. 288), и не герой прощается с летом, а само «лето прощается с полустанком и героем»: именно оно субъект действия (С. 532), обладающее самостоятельной «интенцией» (С. 521). Будучи независимым и самостоятельным, время «само», своевольно определяет, как ему вести себя, и живет как бы по собственным правилам, не подчиняясь закону хронологической

последовательности. «Парадоксальность и нелинейность событийной и временной структуры книги» (С. 77) выражается в отсутствии «причинно-следственных» и «логических» связей между вещами и явлениями; напротив, вопреки логике время может идти вспять, развертываясь по закону «обратной перспективы». При этом прошлое, настоящее и будущее как будто теснят и смещают друг друга, создавая разные формы «наложения времен».

Так, прошлое может вступить в «нерасчленимое единство» с настоящим («Как усыпительна жизнь»), а настоящее оказывается «сплошным и вечным» («Как у них») или выступает «каждый раз в новом соотношении» с прошлым («Возвращение»), например таком, когда «хронотопы миновавшего события и длящегося переживания совпадают» («Песни в письмах...»). «Переступь времен», переход временных границ («Елене») говорят о «принципе нестационарности» (С. 514) как ведущем в поэтике времени у Пастернака. Он замечен и в том, что одни и те же, повторяющиеся ситуации «разделены глубокими временными зияниями» («Из суеверья») (С. 265) и «трансцендентны по отношению друг к другу».

Время как активное начало даже способно создавать свои новые и, казалось бы, немыслимые формы. Таково «бытийно-вероятностное» время, не поддающееся привычной оценке с точки зрения «было» или «не было». В этом случае изображаемая ситуация «не может быть идентифицирована с жизненным фактом и сведена к нему» (С. 272), она автономна от «жизни» (С. 515), поскольку говорит «о возможных и предвидимых, но не совершившихся событиях». Тогда «ставятся под сомнение сами границы возможного и действительного» и начинает просвечивать «сверхреальная модальность события», размыкая его смысл в бесконечность (С. 273).

И единицы измерения у подобного, своевольно действующего времени тоже особые; они не имеют отношения к календарю и общепринятому делению на часы, сутки или месяцы. Когда «в стихотворение входит время, мерой которого является летний день», то здесь правит некий «природный ритм» (С. 522). Сами пределы времени как целого очень широки: это, с одной стороны, момент настоящего, с другой – идущее из глубокой архаической древности «демоническое», вневременное начало (С. 177). Потому и измеряют такое время не часы или дни, а «миг» и «вечность» («Гроза моментальная навек»).

То есть время как будто «само» умеет управлять и собой, и увлекающимся в него миром. Оно складывает особые отношения с пространством, и происходит «движение пространства против времени» (С. 489) или даже превращение пространства во время, когда «место ожидания» – станция Распад – *«осознается как вре-*

мя протекания процесса. При этом рождается такое расширение значения, которым создается «выход в мир новых смыслов» (С. 406), невозможных, недопустимых в логике линейного и всегда необратимого времени.

Но «чье» это время, чье бытие оно охватывает и высказывает? К кому оно относится, «кто» обладает такой, по сути безграничной, властью над временем? Конечно, это не «я» лирического героя. Он живет «в плену» времени и под его «гнетом» как раб и пленник, а отнюдь не владыка и хозяин. Потому его единственный способ переживания времени – «расчленяющая» рефлексия. В этом смысле вся книга Пастернака есть «постперцепция, рассказ о прошлом и поиск потерянного времени» (С. 409). Герой хотел бы вернуть время и «обрести» его, но такой властью он, безусловно, не располагает. Для этого «я» должен бы «вырасти во сто раз», тогда как он, напротив, лишь «смутно гадает о мире» и подчинен сковывающим предписаниям «расчленяющего» сознания, которое однозначно делает прошлое прошлым, и «я» теряет его, свое прошлое, бесповоротно и навсегда.

Властью над временем обладает тем самым некто неизмеримо больший, чем «я». Это стихийная «безличная сила», «первичная субстанция» (С. 414), не имеющая собственного имени: субъект таков, «что не может выступать в первом лице» и даже о себе говорит «он», безличное «оно» (С. 512). Перед нами – «*синкретический субъект*», который состоит из великого множества участников – октябрь, снег, солнце, стекло, стихи, свистки милиционеров, ветка, дождь, любовь... – образующих уникальное единство, в котором нет иерархического соподчинения частей по их значимости и смысловой весомости. Они, напротив, «семантически эквивалентны» друг другу, что «создает ощущение чудесной, почти пугающей открытости и мирозданьем, но и между внешним и внутренним, космосом и человеком» (С. 420).

«Природа, женщина, жизнь и душа мира» нераздельны (С. 100); «природа не отделена от истории» (С. 313) и времени, и осуществляется такое «приращение образов» (С. 185), когда каждый из них, не теряя себя, переступает собственные границы. В «синкретическом субъекте» тем самым оживает единство особого рода – «не тривиальная противоречивость жизни», а равносильность соотнесенных пределов и «целостность взаимоисключающего» (С. 248), то есть особая нерасчленимость мира, которая создается отношениями не соподчинения, а «сопричастности» (С. 18), порождающими «интерсубъектную целостность». Это весь мир как субстанциальное целое, в образе которого у Пастернака заметна тенденция лите-

ратуры рубежа к онтологизации художественной реальности: «Образ перестает быть только “отражением”, условно-поэтической реальностью, а хочет быть бытийным» (С. 25).

А.В. Михайлов полагал, что данная тенденция проявляет одно из оснований русского культурного мышления вообще. Русская культура «знает свой опыт истории» по-своему, писал он, «в форме нерастраченной цельности, неразъятого, но явного богатства»¹². Ей присуща «субстанциальность», чувство изначальной целостности бытия, в котором все жизненные реалии не противопоставлены рефлектирующей их мысли, а органично с ней слиты. Единство подобного рода несет в себе великую мощь и демиургическую силу, поскольку субстанциально воспринимаемая «жизнь» не расколота противоречиями и не дробится, а полнится энергией каждой «отдельной» вещи или явления.

Потому «синкретический субъект» и способен править временем, и все разнообразие временных форм в стихотворениях «Сестры моей – жизни» открывает его почти беспредельные возможности. Послушное его власти, время освобождается от инерции: оно выходит из привычной роли равнодушного хронографа, «объективно» регистрирующего последовательность и длительность событий, и превращается в «состояние мира». Так, летний «реальный полдень» оборачивается полуднем мира, и днем Троицы, и древним праздником солнцестояния, «когда природа достигает высшей точки своего развития» (С. 389).

Если попытаться узнать, каково это «состояние» мира как времени, то прежде всего мы увидим «хаос» и «хаотическое кружение» (С. 263), но важно, что ведет оно не к разрушению и гибели. Ведь это жизнь, «какой она была на заре своего существования», еще до разделения на человека и природу (С. 243), когда даже небо и земля еще не успели отделиться друг от друга (С. 423). В таком мире царит «беззвучие первых дней творения» («Степь»), и само время лишь начинает пробуждаться («Разбужен чудным перечнем тех прозвищ и времен...»). Потому это «животворящий» (С. 241), «новый и миротворящий хаос» (С. 320), чреватый «другим» и «иным» (С. 176), еще только готовящимся к появлению на свет: такой хаос говорит о *творческом* состоянии мира, и «таз» тут льет не воду, а творящую влагу (С. 434), а «смех звезд» способен преодолеть глухоту мира (С. 340) и начать творить его заново.

Мир и рождается в своем онтологическом единстве – причем не в отнесении к прошлому или будущему, а прямо «сейчас», «буквально на наших глазах». Ветка становится девочкой, небосвод – ольхою, демон – грозой, Тристан – соловьем. Сворачивается «метаморфоза человеческого в божественно-природное» (С. 358)

и наоборот, и стихия превращается в жизнь, а «сестра-жизнь» в дождь и в спящую женщину. Галлюцинация становится реальностью, женщина – богиней Вестой; «я» лирического героя гротескно оборачивается поездом, а поезд – поэзией. Стихи, посвященные героине, *становятся ею*, и сама жизнь героя оказывается книгой, с которой сдувают пыль (С. 266).

Эта «стихия всеобщей мифопоэтической обращаемости» (С. 352) создается Пастернаком с помощью архаической конструкции «творительного метаморфозы», частотность употребления которого, как показывает С.Н. Бройтман, поразительно высока: он присутствует почти во всех стихотворениях книги, и в разнообразии вариантов. В его понимании, отмечает исследователь, нужно «идти от его исторической семантики» (С. 174), в соответствии с которой творительный метаморфозы есть допонятийный тип образа того этапа мифологического сознания, «когда люди действительно верили в превращения» (С. 171).

Не «знали», а «верили», и вера открывала глаза на мир как непрерывное бытийное становление. Исследование поэтической функции творительного метаморфозы, осуществленное С.Н. Бройтманом, настолько выразительно, что можно увидеть, как «на имманентном языке этого типа образа» (С. 171) оформляется взгляд на творчество, имманентный книге «Сестра моя – жизнь» в целом. Творчество – это не создание нового, такого, чего еще не было; это «метаморфоза» уже существующей вещи – ее переход (или перевод) из одного бытийного состояния в другое.

Глубоко репрезентативен и другой аспект исторической семантики этой архаической конструкции. Исследователь выявил, что превращение вещи происходит именно «сейчас», а не когда-либо в прошедшем или грядущем. Этот семантический эффект возникает потому, что отношения участников метаморфозы строятся по принципу кумулятивных соответствий и параллелизма, а не последовательно-логической (что было – что стало – что будет) связи. И по сути получается так, что два разных субъекта «не сменяют и не продолжают друг друга во времени, а даны как *одновременные*» (С. 359). Поэтому акт творчества означает, что в нем некая вещь выходит, по слову М. Хайдеггера, «в присутствие прибытия»: ее «прошлое» перестает быть мертвым и навсегда утраченным. Сливаясь с настоящим, оно возвращается и становится полнокровным и живым.

Отсюда для лирического героя намечается ясная и, казалось бы, многообещающая перспектива получить власть над временем и тем самым способность «возвращать» его. Для этого, видимо, нужно отказаться от расчленяющей время рефлексии как установки

личностного сознания и «раствориться» в стихии синкретического субъекта, властью над временем, безусловно, обладающей. Если «поддаться ее напору», «я», им подхваченный, как бы примет всю творческую мощь стихии на себя и станет сильнее «во сто раз».

Но на деле перспектива кажущаяся и обманчивая, поскольку «стихия» именно стихийна; это демоническая «всесметающая лавина» (С. 213), неоформленная сила без дифференциации на добро и зло (С. 171), чреватая дионисийским исступлением (С. 511); и «гул от крушения мира» слышен не только в стихотворении «Распад», но и во многих других. Отсюда для «я» здесь таится угроза самому стать разрушительной силой и не «вернуть» время, а напротив – уничтожить его. Таков «Демон, в которого буквально на наших глазах самозабвенно и пугающе превратился “поэт”» («Любимая, – жуть!...») (С. 540).

«Стихия» потенциально несет в себе смерть, поскольку «досознательна» и «доличностна» как «дословесная» (С. 273), «нерасчлененная стихия жизни» (С. 521), у которой нет и не может быть *памяти*. Но лишь память может сохранить ценность каждого мгновения с его «единственной единственностью». Поэтому «я» для возвращения времени придется найти иную смысловую позицию.

И «я» уступает напору не стихии, которая, лишив памяти, обезличит его, а самому Времени как творчески «превращающей» форме ее жизни. «Я» отказывается от расчленяющего представления о времени и «бесплодной рефлексии» по поводу его необратимости. Ведь если время – это изменяющееся *состояние* мира, то оно *бытийно*, и измерять его по абстрактной линейной схеме (утраченное прошлое – неуловимое настоящее – неведомое будущее) нельзя. Напротив, нужно увидеть, что у каждой вещи мира – время *конкретное* и особое, потому что им схватывается момент метаморфозы именно этой вещи и никакой иной; это лишь ее способ быть и жить – превращаясь, становиться «чем-то». И если «я» научится видеть в «воспоминании» (постперцепции) не единственную меру времени, а лишь одну из множества его бытийных форм, обретение времени уже станет для него возможным.

Новый взгляд позволяет «я» уйти от «только» субъективности с ее исключительно «активным» значением в *интерсубъектность* – страдательную, уступчивую позицию. Она видна в отрешении от «привилегии быть единственным субъектом речи» (С. 430), что уравнивает «я» с «другим» и природой (С. 166): «я» как бы впускает их в свое внутреннее пространство, как это делает вода, героиня одного из стихотворений, «страдательно поддающаяся напору кормы» (С. 274). При этом «я» не теряет личностного

сознания, а, напротив, беспредельно обогащает его, становясь «межличностным» и «соборным».

Это пастернаковское понимание «я» не как односторонне активного, а как «испытывающего», причем то и другое не расчлениено (С. 226). В таком глубоко архаическом соотношении активности и пассивности субъекта, отмечает исследователь, А.Ф. Лосев видел «страдательную активность» и «предопределенность на свободу» (С. 202). Возможность освобождения из плена времени возникает для «я» благодаря тому, что между ним и синкретическим целым мира складываются новые, «не логические, а субъектные отношения изначальной сопричастности и общения, на языке Гуссерля – интересубъектности, а на языке русской философии рубежа веков – софийности» (С. 11). София же «по природе межличностна» и особым образом смыкает «историчность и социальность», что делает «я» «чем-то большим, чем оно само» (С. 12).

В итоге «я» становится другим: история его *изменения*, без которой «книга Пастернака не может быть сколько-нибудь адекватно понята» (С. 151), организует ее центральную архитектурную тему. Пробуждение софийного начала ведет к метаморфозе личности – ее второму рождению (С. 155): поняв исчерпанность и «бесцельность рефлексии», лирический герой переживает «умное воскресение» (С. 393). Тем самым «я» перестает быть «внеположным зрителем», бессильно наблюдающим исчезновение времени в небытии, и оборачивается действующим лицом бытийной ситуации (С. 489) – «автором собственной жизни». Его второе рождение таким образом означает, что «я» наконец находит путь к своему «не-алиби в бытии», становясь способным на *творческий поступок*, требующий не только вспоминать утраченное, но и возвращать его. «Субъект речи, – отмечает исследователь, – хотел быть, а не толковать, но осуществить это он должен в жизненно-творческом поведении, в словах, которые должны стать большим, чем слова» (С. 551).

Страдательная интенция позволила «я» создать заново самого себя. Это серьезнейший «поступок», но еще не «творческий», каким для героя-поэта может быть лишь стихотворение. Ведь ключевая интенция героя – это переживание мира и искусства «в их взаимной устремленности друг к другу» (С. 195), и переход от прошлого к настоящему должен стать одновременно «метаморфозой природы в стихи» (С. 196). И новая точка зрения «я» на время получает тут решающее значение.

Герой устремлен к полноте жизни – и она приближается к нему, когда он, поднявшись над рефлексивно-линейным временем до высоты времени бытийного, открывает его «*синкретичность*».

Это важнейшее событие в свете нашей темы, и нужно отчетливо прояснить, что именно здесь происходит. Выявив «многочисленные временные инверсии» (С. 80), С.Н. Бройтман ставит вопрос о том, чем они вызваны. Он обнаруживает: субъективное время (время страсти) дано в соотношении со временем сознания как объективным и, глубже, увидено как целое с позиции какого-то другого времени (С. 81). Это не просто две разные точки зрения на время, а *наложение* разных *времен*, за которыми – «трансцендентные друг другу две жизни и две героини» (С. 82). Потому тут нельзя различить прошлое и настоящее, ибо два временных пласта модальны, а сознание лирического «я» «локализовано не в одном из них, а между ними». Это особое, ранее не известное поэзии «синкретическое время», которое «принадлежит одновременно прошлому и настоящему, ибо в нем художнически сознательно преодолевается дискретность времени» (С. 82).

Как раз это время и воображаемо, и реально, и в нем проступает не хронологическая «наивно-жизненная, а творческая последовательность» (С. 457), которая позволяет «догнать и претворить утраченное время». И отсюда сюжет движется не в русле эмпирического времени, а в «тяге воздушных путей» с их обратной перспективой, которая ведет от переживания к обретению (С. 445).

Творческая направленность «поступка» под знаком «синкретического времени» выражается в возможности соединить разные временные планы: когда сознание лирического «я» локализовано *между* прошлым и настоящим, то «я» начинает принадлежать одновременно им обоим, и разрыв между прошлым и «сегодня» исчезает, то есть осуществляется обретение времени. Такое «нецентрированное» наложение времен и субъектов имеет целью «обеспечить сосуществование мгновенного и вечного» и «породить со-бытийность». Положение поэта не в прошлом и не в настоящем только, а между ними «вырывает нас из неволи времени» и приобщает к вечности (С. 140).

Синкретическое «наложение времен», в котором осуществляется постановка «я» «между» ними – это страдательно найденная «своя», *личная* позиция во времени, и она знаменует экзистенциальный прорыв личности к его обретению-возвращению как творческому поступку. Поэтому особые состояния сознания, пережитые в прошлом, сотворяются заново «сейчас» и «получают смысл, недоступный “я” в утраченном тогда и лишь теперь обретенном времени» (С. 498).

Итак, «активная» направленность сознания «я» обнаружила свою бесплодность, тогда как «страдательная», напротив, раскрыла свой жизненно-творческий смысл. Это означает, что «жизнь» уже

«Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»...

не будет для «я» объектом рефлексивной «постперцепции» и станет ему «сестрой», которую знаешь и любишь сегодня и сейчас, в настоящем, потому что она живет не в воспоминании (как ушедшее поколение), а «в одном времени» с тобой.

Найденный с высоты «синкретического времени» взгляд – новая и куда более сильная, чем прежде, позиция «я», поскольку здесь наконец приоткрывается истинная природа его внутреннего конфликта. Это *творческий* конфликт. Главная героиня книги – «сестра-жизнь»; и к тому, чтобы суметь рассказать о ней, направлены все духовные и душевные усилия лирического героя. Поэтому «жизнь» должна пережить метаморфозу и стать словом – стихотворением. Но каким словом можно вернуть время?

Сначала спросим, что такое время «утраченное». Герою-поэту не удастся «переводить» жизнь в слово до тех пор, пока время для него делится на настоящее и прошлое. Ведь вся проблема как творческая – в этом: живешь всегда в настоящем, но если рассказываешь о нем, то уже как о прошлом (о воспоминании); сначала – «любовь» и жизнь, и только потом – «муза» и слово. В долгой поэтической традиции жизнь и слово распались («Распад»), давным-давно разошлись; жизнь ведома поэту как необъятная (архаически-субстанциальная) глубина и полнота, но слов («грамоты»), чтобы ее передать, сегодня не существует:

Любимая, – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет...
Прошли времена и – безграмотно.

В том, что это произошло, виновна память: она «субъективна» и по случайной прихоти сохраняет лишь часть из того, что некогда было «жизнью», тем самым убивая ее, делая «лишь» воспоминанием. Жизнь же «как тишина осенняя, подробна»; в ней царит *настоящее* время, которым единится и живет все сразу в его нерасчлененной целостности («Определение творчества»). Поэтому «утраченное время» – это время самой жизни; она потеряна для «я», пока у него нет адекватного жизни, то есть «одновременного» ей, слова. «Синкретический» взгляд на время потенциально разрешает конфликт, поскольку на его основе уже возможно создать не беспомощно-«вспоминающее» (постперцептивное), а «одновременное» жизни, *бытийное* слово. Книга Пастернака по самой своей сути есть поиск и обретение «бытийного», совпадающего с жизнью слова, в котором он видит свою личную творческую задачу. Что же представляет собой «бытийное» слово?

Выстраданная героем-поэтом «интерсубъектная» смысловая позиция делает его внутренне свободным и открытым творчеству. Пережив «обвал сознания» (С. 534), чтобы стать вровень с «утраченным» временем, он вступает на «порог нового озарения» и новой жизни, как в образе зерна и мотиве его смерти (С. 461), дарующей силу для нового рождения. Эта найденная лирическим героем сила, творческая мощь его «уступчивости напору» исключительно велика: «Ответом на софийную страдательность становится отзывчивость не только пространства ... но и *времени*» (С. 291) (курсив наш. – Г. Д.). В итоге «я» начинает видеть не линейное, а бытийное время – различать «время» как всегда разную и особенную жизненную полноту бытия. Так, Демон – «дух», и потому он безмерен и живет в вечности; а у «утра любви» иной и противоположный «модус существования» – это «событие любви» как мгновение, один момент настоящего (С. 246).

Став «страдательным», лирический герой «вырастает во сто раз» – настолько, что у него появляется *формообразующая* сила (С. 168), с помощью которой пересекаются границы между «я» и миром, «я» и «другим» (С. 114), «между бытовым и мифологическим» (С. 208). У героя возникает «новый кругозор» (С. 454) и новая зоркость, когда он видит «как бы впервые в жизни» (С. 207). Происходит «расширение сознания» (С. 570), и переступается прежде недоступная черта между «музой» и «любовью», тем самым между жизненным переживанием и его рефлексией (С. 512), когда «муза» становится «синкретична с любовью, почти совсем не отделена от нее во времени» (С. 303). Так совершается выход в творческое измерение мира (С. 487), и слово получает бытийный статус.

Это означает, что «было» переводится в «есть», и прошлое вошло в настоящее, теперь оно живет настоящим временем бытия. Ключевой прием создания «бытийного» слова у Пастернака – оформление такой нарративной структуры, когда «высказывание строится как речь, протекающая в настоящем, а время высказывания совпадает со временем событий», относящихся к прошлому («Попытка душу разлучить»). «Одна из главных тайн» книги, отмечает С.Н. Бройтман, «в наложении двух начал: непосредственного сиюминутного переживания и воспоминания-обретения утраченного времени» (С. 144). При этом именно настоящее является той второй точкой, которая позволяет преодолеть плен времени, хотя и не раз навсегда, а каждый раз заново – в этом главный смысл «наложения» времен (С. 145). Повествование о прошлом вытесняется «речью, протекающей одновременно с моментом действия» в настоящем (С. 223); в стихотворении сходится «почти невозможное – живая неповторимость, экстатическая напряженность

чувства – и внежизненно-активная отрешенность», и образы начинают жить новым, «синкретическим» временем – «временем самого стиха».

Другие приемы создания «бытийного» слова также строятся на новой функции временных форм. Когда вместо последовательности событий все начинает определять «последовательность смены интенций», то проблематизируются сами события, представая в новом свете («Попытка душу разлучить»). Метаморфозу воспоминания, превращающегося в «жизнь», передает и нарастающее движение образных структур от условности к субстанциальности (С. 98). Непосредственное переживание становится в акте второго рождения «импрессионизмом вечного», и тогда «моментальная», «незавершенная сцена из прошлого» останавливается «навек», а «сиюминутность обретает свое историческое место» (С. 145).

Таким образом конституируется «не остановленная и не готовая, а процессуальная, длящаяся, возникающая на наших глазах творческая интенция стихотворения» (С. 295). Бытийный характер поэтического слова передает особый хронотоп, для которого «жизнь одна» и все явления погружены в «единое бытие» (С. 79)¹³. В итоге все образы и реалии прошлого «выходят из сумерек и неразличимости на ослепительный свет истории»: метаморфоза «сестры-жизни» в стихотворение совершилась.

В книге «Сестра моя – жизнь», пишет С.Н. Бройтман, стихи «сами становятся миром со своей системой отсчета времени, и не миром-объектом, а миром-субъектом» (С. 186). Эта «система отсчета» задана, как мы видели, «синкретическим» временем, дающим основу для создания «бытийного» слова. Отсюда *«мышление времени» у поэта есть та его «личная» точка зрения на время, которой для него определяется сущность собственного творчества.*

Это новое и другое, уже не хронотопическое, измерение «мира» произведения. Ведь время, организующее хронотоп, приходит в произведение как бы извне, из языка культуры, на котором писатель думает «бессознательно», вместе со всей эпохой, и оно не отличает его от современников, а наоборот, объединяет его с ними¹⁴. Потому изучение хронотопической структуры произведения позволяет увидеть изображенный мир и время героя, но не мир изображающий и не «время» автора. С другой стороны, «личная» точка зрения на время характеризует только «одного» писателя и никого иного, то есть может сложиться лишь в итоге напряженной работы творческого сознания и глубокой «личной» рефлексии. Теперь уточним ее предмет и направленность.

Ставя вопрос о мышлении времени у автора, А.В. Михайлов предлагал: увидеть его можно, если изучать, как осмысливается в произве-

дении «окружающая» «история-жизнь», поскольку именно на нее направлено слово литературы¹⁵. Мысль С.Н. Бройтмана тоже внимает «самопониманию» художника в истории, но движется иначе.

Синкретизм, подчеркивает он, – «метод поэтического творчества Пастернака», причем «не наивный и непосредственный синкретизм древнего искусства, а художнически сознательный и авторефлексивный» (С. 26). Поскольку синкретизм возникает на самой ранней стадии слова, но затем возрождается в «эйдосе» и вновь оживает в поэтике «художественной модальности»¹⁶, то, видимо, создание «синкретического» времени потребовало от Пастернака диалогического соучастия в «большом времени» Слова. Переосмысление традиции синкретизма во всем размахе его истории, от архаики и до софиологов конца XIX в., привело поэта к новому взгляду на него и тем самым – к созданию «личного» пути творчества. При этом рефлексия «большого времени» у Пастернака была направлена на осознание собственного места в этой истории, то есть на концепцию слова своего.

В этом свете «личная» точка зрения автора на время означает его «самоистолкование» не только в «окружающей» истории, но и в большом времени истории литературной, и найти ее можно в самом произведении, если увидеть в поэтике времени ту «систему отсчета», которой задается «закон» слова для этого писателя.

Так открывается «неуловимая поэтика времени» (С. 223), как замечательно называет ее Самсон Наумович Бройтман, – «неуловимая» как раз потому, что «не дана» в тексте напрямую, в отличие от хронологической меры событий, фиксирующей сюжетное, историческое или биографическое бытие героев, и в то же время, содержась в тексте имплицитно, она становится доступной при изучении опосредующих смысловых связей между хронотопическими реалиями произведения и «самопониманием» автора в большом времени Слова.

Вот принципиальный теоретико-методологический момент, которым по существу дополняется опыт исторической поэтики в целом. Благодаря исследованию С.Н. Бройтмана впервые определилось предметное литературоведческое содержание самого понятия «мышление времени». И далее: в его книге о Б. Пастернаке ясно намечен путь, как найти «время» автора в согласии с «авторской волей», изнутри произведения и в его имманентном языке. Это раскрытие в поэтике времени ее глубинной связи с новым и «личным» словом.

- ¹ *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ² *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 216.
- ³ Там же. С. 244.
- ⁴ Там же. С. 220.
- ⁵ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 359.
- ⁶ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 209.
- ⁷ *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 31.
- ⁸ Там же. См. главу «Порядок космоса и порядок истории». С. 88–113.
- ⁹ *Гадамер Г.-Г.* Гёльдерлин и античность // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 221.
- ¹⁰ Там же. С. 227.
- ¹¹ Этот контекст образован множеством компонентов: археологическими находками, вошедшим в моду «античным» стилем интерьера и одежды, развившимся обычаем предпринимать «итальянские путешествия» и т. п. См.: *Михайлов А.В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX веков; Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 509–595.
- ¹² *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 68–69.
- ¹³ Развернутый анализ такого типа хронотопической структуры см. в статье: *Бройтман С.Н.* К проблеме романизации лирики (хронотоп в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» // На пути к произведению. Сб. ст. к 60-летию Н.Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 336–351.
- ¹⁴ См. у Бахтина: «циклическое время» в эпоху Просвещения, «романтическая историчность» или «реальное историческое время» в литературе XIX в. высказывают именно «общее» восприятие времени (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 217–218, 245–246).
- ¹⁵ *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 13–42.
- ¹⁶ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 212, 258.