

УДК 821.161.1.09

Г.М. Ибатуллина

**ТЕКСТ И «АНТИ-ТЕКСТ» В ПОЭТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
БОРИСА ПАСТЕРНАКА**

Исследуются принципы текстопорождения в поэтике Б. Пастернака на примере стихотворения «Рождественская звезда». Законы текстопорождения, сталкиваясь с жаждой преодоления текста, создают особую ситуацию – ситуацию взаимоотражения текстовых и «антитекстовых» смыслов. Текст и «анти-текст» в их диалогических отношениях становятся предметами изображения в мире пастернаковского стихотворения; движение и развитие текстового и «антитекстового» сознаний оказывается одной из сюжетных линий лирического повествования.

Ключевые слова: текст, «анти-текст», смысл, сознание, поэтика.

Проблемам художественной формы в творчестве Б. Пастернака посвящен обширный ряд исследований, среди которых можно назвать работы М.Л. Гаспарова, Ф.Л. Жолковского, Н.А. Фатеевой, Е. Фарыно, Л. Флейшмана и др. Тем не менее тайна особой «магичности» пастернаковского слова и воплощаемой им поэтической реальности продолжает приковывать внимание литературоведов и критиков. Эту магическую энергию, излучаемую текстом Пастернака, – энергию прорыва к первичности бытия слова, преодолевающую неизбежную вторичность всякого текста по отношению к «живой жизни», ощущает любой искушенный читатель. Фраза поэта «сестра моя – жизнь» весьма характерна в этом смысле; действительно, поэтическое слово Пастернака отказывается быть в роли «зеркала», в которое смотрится и в котором воссоздает себя жизнь; оно утверждает свое «право первородства» наравне с «сестрою жизнью», открывает свою первичность и онтологическую укорененность не просто в недрах жизни, а наряду с самой жизнью в каких-то иных, более фундаментальных глубинах бытия. Этим обусловлена особая природа и структура художественного сознания, воплощенного в поэтическом мире Б. Пастернака; оно явственно ориентировано на различение и противопоставление текстовых и «не-текстовых»¹ форм восприятия и воссоздания реальности.

Творческая интуиция любого писателя в той или иной степени движется и текстопорождающими интенциональными энергиями, и энергиями преодоления текста – текста как явления, не только рождаемого авторским сознанием, но и диктующего ему свои собственные, достаточно жесткие установки. О каких свойствах и законах существования текста здесь идет речь? В-первых, имеется в виду текст как явление вторичное (отраженное) по отношению к живой первозданности смысла, слова, миробытия. Во-вторых, текст и текстовое сознание являют собой не становление смысла как таковое, а

¹ Сразу поясним, что, говоря о «не-текстовых», «анти-текстовых», «а-текстуальных» и т. п. формах сознания, мы не имеем в виду внетекстовые структуры и связи, описанные Ю.М. Лотманом. См., например, его книгу «Структура художественного текста» [1. С. 65–67].

оформление, «завершение» (в терминологии М.М. Бахтина) уже ставшего смысла¹.

С этой точки зрения «анти-текст» есть живое становление смысла², первичная, ничем не опосредованная реальность этого становления, принципиально антитекстовая³ по своей природе и сути: ведь текст, будучи знаковой системой, опосредует и «завершает» смысл знаками и значениями и тем самым лишает его (смысл) первичной живой процессуальности. Становление смысла может быть отражено в тексте, но это уже не само становление, а его «образ» или «знак», его отображение, улетающее на глазах мгновение (жизни, чувства, переживания, впечатления и т. п.), никоим образом не могущее быть уловленным и зафиксированным в его полноте, самодостаточности и неисчерпаемости. Следовательно, в-третьих, «завершенность» текстового смысла предполагает не только его статичность, но неизбежную ограниченность, которая не допускает растворения авторского сознания в океане смысловой бесконечности; текстоориентированные интенции непременно заставят его вынырнуть на поверхность знаково-упорядоченных структур.

В-четвертых, следующее свойство текста – дискретность. Бесконечность антитекстового смыслового континуума предполагает и его непрерывность (все, что дискретно и прерывисто – уже не бесконечно). И в-пятых⁴, смысл, будучи опосредован текстом, теряет свою неповторимость и уникальность. Это также очевидным образом обусловлено всеми предыдущими характеристиками текста: поскольку ускользающая моментальность смыслобытия остановлена и зафиксирована в знаке, смысл как «текстовый» становится тиражируемым и повторяемым. С этим связано и требование однородности, предъявляемое к элементам текстовых смысловых структур. Разумеется, однородность не означает полной тождественности, а предполагает некое качественное единообразие этих элементов, позволяющее сводить их в систему в рамках замкнутого текстового пространства с помощью определенного кода.

Текстовые и антитекстовые установки могут проявлять себя и в творческом процессе, и в художественном произведении как его результате с разной степенью осознанности и опосредованности. Если в творческом кругозоре большинства художников борьба с текстом и текстовым сознанием, текстуальностью литературного слова живет имманентно и бессознательно, то в поэзии Пастернака она эксплицирована как художественное задание на уровне лирического сюжета, образной системы, языка, стиля. Более того, она открыто заявлена на уровне поэтической проблематики в виде мотивных и те-

¹ О других свойствах текстового сознания, являющихся следствиями двух самых основных, уже названных, мы будем говорить в ходе анализа пастернаковских художественных структур. Небольшой объем статьи не позволяет дать более развернутое теоретическое описание проблемы. Подробнее см. об этом: [2. С. 62–64].

² Говоря о смысле как *становящемся*, мы опираемся на идеи и концепции А.Ф. Лосева, изложенные во многих его трудах; сошлемся здесь на одну из его работ: «Очень важно научиться понимать стихию смысла в ее текучести, напряженности, хаотичности, в ее вечном творческом беспокойстве, в ее мощи создавать самые условия для оформления» [3. С. 519].

³ Несмотря на условность термина, в дальнейшем ради удобства будем употреблять это слово без кавычек.

⁴ Подробнее о дифференциации текстового и «не-текстового» типов сознаний см. также: [4].

матических комплексов, встречающихся в произведениях поэта на протяжении всего его творчества. Вот один из наиболее характерных примеров:

Поэзия, не поступайся ширью.
Храни живую точность: точность тайн.
Не занимайся точками в пунктире
И зерен в мере хлеба не считай!
«Спекторский» [5. С. 365].

В этом четверостишии практически каждая фраза постулирует аксиоматику художественного творчества, имплицитно-метафорически подчеркивая антитезу текста и анти-текста. Поэзия как искусство слова есть в конечном итоге искусство создания текстов, хотя и особого рода. Но природа текста такова, что он неизбежно ограничивает, редуцирует ту безбрежную широту и бесконечность бытийных смыслов, к которым изначально устремлен художник. Да, мир есть текст, но текст не есть мир, поскольку в мире помимо текстуральных структур и значений существует нечто, почти неуловимое текстом и не могущее быть им определено и смоделировано. Текст может описать это нечто (которое мы условно обозначили как анти-текст), дать о нем представление и попытаться объяснить его. Однако это представление останется лишь отражением той таинственной реальности, к которой оно может бесконечно приближаться (что зависит от степени талантливости художника), но все-таки не сольется с ней окончательно и абсолютно. Иначе перед нами окажется не поэт и художник, а маг и чудотворец, порождающий словом не живой образ предмета, а сам предмет в его осязаемой плоти и оболочке; поэтический же текст окажется не произведением искусства, а магической формулой, заклинанием, способным обратить факты «виртуальные» в материальные.

«Образ мира, в слове явленный» [6. С. 526] – это, действительно, «и творчество, и чудотворство». Однако, еще раз прибегнув к инверсионной формуле, мы можем сказать: поэзия есть магия, но магия не есть поэзия, и вообще, она есть не искусство, а ремесло (хотя, как и любое ремесло, она может быть доведена до степени искусства по форме и способам достижения цели, но не по существу). Поэт указывает людям на тайну – бытия, красоты, любви и т. д. – очарование и прелесть которой «разгадке жизни равносильны». Чародей, маг, в каком-то смысле лишает мир тайны: если он способен «чудотворно» воссоздать не образ предмета (к примеру, цветка), а сам предмет (цветок), то «загадка жизни», тайна явления цветка из семени, утрачивает, полностью или отчасти, свой смысл. Чуду дивятся, его даже пугаются¹, – произведение искусства любят, созерцают, им восхищаются и наслаждаются, ему сопереживают. Маг орудует тайной, превращает ее в объект манипуляций; поэт созерцает ее, и, наслаждаясь ею, входя в живое общение с нею, облекает в слово ее

¹ Характерный пример такой ситуации найдем в стихотворении «Дурные дни» [6. С. 535]:

И брачное пиршество в Канне,
И чуду дивящийся стол.
И море, которым в тумане
Он к лодке, как посуху, шел.

И сборище бедных в лачуге,
И спуск со свечою в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге,
Когда воскресенный вставал...

красоту и неосязаемую глубину. Поэтому точность поэзии – это действительно «точность тайн», которая и есть единственно «живая точность». Тайна художественного образа – тайна явления чистого первичного смысла, идеи вещи – в платоновском значении этого понятия – в осязаемой и чувственной форме вещи. Маг (а также и художник-имитатор), копирующий, тиражирующий вещи, лишает их того смыслового мерцания и глубины, в которых ощутима человеком тайна воплощения.

Искусство, стремящееся отобразить в целостности художественного образа живую и таинственную целостность миробытия, где ноуменальные и феноменальные субстанции вещей явлены в неразрывном единстве, неизбежно сталкивается с текстуальной природой любого художественного произведения. Художественный образ – это не только образ, но и знак, долженствующий сочетаться с другими образами-знаками. Он не может до конца *воплотить* идею вещи, он ее обязательно моделирует, кодирует, обозначает и т. п., а значит, непременно ее ограничивает и редуцирует. Художник наталкивается не только на пространственно-временную ограниченность текста, но и на его дискретность, несовместимую с живой целостностью вещи. «Точки в пунктире» и «зерна в мере хлеба» – это точный образ прерывности, нецельности текста – и текстового сознания, и «текстового тела». Смысл образа не столько вычитывается и «высчитывается» из текста, сколько рождается непосредственным живым и цельным впечатлением. Смыслопорождение и образотворчество, которые и являются сутью искусства, не есть конструирование и «складывание» «меры хлеба» – некой высшей художественной ценности – из «зерен». Хотя «мера хлеба» и состоит из «зерен», но никто, и даже сам художник, не располагает рациональным знанием о том, сколько именно зерен составляют эту «меру». Мера в творчестве задается самим процессом творчества, и каждый художник находит ее интуитивно. Однако интуиция его движется не только устремлением к смысловой бесконечности образа, но и ограничивающими эту устремленность законами текстопорождения, которые требуют подчинения строгой упорядоченности, замкнутости и конечности текста. Интенция преодоления текста (а у Пастернака она вырастает в жажду борьбы с текстом и открыто заявляет о себе) оборачивается поиском такого внутреннего творческого состояния, когда количество зерен в мере хлеба художник знает и видит, не считая их. Таким образом разрешается противоречие между «алгеброй» текста и живой гармонией рожденного в глубинах души смыслообраза.

Законы текстопорождения, сталкиваясь с жаждой преодоления (но не разрушения) текста, в мире Пастернака создают особую ситуацию – ситуацию взаимоотражения и взаимоосознания текстовых и антитекстовых смыслов. В результате внутри пастернаковского текста возникает *образ текста* и текстового мировидения и *образы «не-текста», анти-текста*, т.е. создаются их художественные модели внутри текста же как моделирующей системы. Текст и анти-текст в их диалогических отношениях становятся здесь предметами художественного изображения; движение и развитие текстового и анти-текстового сознаний оказывается одной из сюжетных линий лирического повествования. Следовательно, мы можем говорить, что поэтический текст Пастернака выступает на правах метатекста, осмысляющего сущность тек-

стового слова и сознания, и обладает направленной на себя рефлексией, т.е. самоосознанием.

Образ текстового сознания и возможности его преодоления в художественном творчестве даны в стихах Пастернака не только на уровне тем и мотивов, но и на уровне поэтической формы. Здесь одним из самых значимых явлений поэтики часто оказываются ритмическая организация стиха и осознание стихотворного ритма как проявленного закона жизни текста, ритмической структуры как модели текстово-упорядоченных структур. Через вариации ритма Пастернак моделирует и изображает как текст, так и анти-текст, а также их контрапункт в художественном мире произведения. В качестве примера проанализируем фрагмент стихотворения «Рождественская звезда» [6. С. 530–531]:

.....
 За ними везли на верблюдах дары.
 И ослики в сбруе, один малорослей
 Другого, шажками спускались с горы.

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.

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
 Все великолепье цветной мишуры...
 ...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
 ...Все яблоки, все золотые шары.

Грядущее человеческой культуры представлено здесь во второй строфе в виде читаемого мысленным взором текста, складывающегося из череды картин и образов. Эти образы – мифологемы культуры – подчеркнуто выделены в ряду живых, сейчас совершающихся событий, изображенных в предыдущих и последующих фрагментах стихотворения. Об этой выделенности явственно говорит противопоставление ритмов в цитируемых строфах. Ритм первого трехстишия (как и всех предыдущих) лишен того единообразия, линейно выстроенного упорядоченного чередования интонационных элементов, какое мы видим в следующей, центральной для нас строфе. Это ритм самой жизни, живого, сбивающегося на спуске с горы дыхания. Впервые происходящее, живое событие Рождества Спасителя совершенно атекстуально по своей природе в силу своей уникальности и неповторимости; оно рождает на глазах у читателя множество культуротворческих текстов, которым суждено окончательно проявиться в будущем.

Перед нашим взором сначала проходят тексты-интерпретации, моделирующие живое Событие: мысли, мечты, картинные галереи, музеи. Но затем происходит нечто новое, странное: текстовая серьезность культурологических образов начинает колебаться и разрушаться резким контрастом следующего образного ряда – «шалостями фей» и «делами чародеев». (Хотя надо отметить, что тема «фей и чародеев» начинает мерцать уже в «мечтах» и «мирах» – так же едва слышно заявляет о себе музыкальная тема задолго до

того, как зазвучит в полный голос.) То, что контрастные по семантике образы перечисляются без остановки, на одном дыхании – не только в переносном, но и в буквальном, физиологическом смысле слова – особо усиливает их антитезный характер: пропущенная пауза заявляет о себе ощутимее, чем обозначенная. Художественная логика поэта здесь безупречна: если до сих пор перед нами были образы традиционной текстоориентированной культуры (тезис), то затем они сменяются образами потаенной маргинальной культуры, нетекстовой по своей сущности. Этот образный ряд нашей читательской интуицией воспринимается как антитезис. Магия, чародейство (считать ли их метакультурой или субкультурой – и та и другая возможности открыты в контексте Пастернака) всегда антитекстовы. Они разрушают текст как таковой, как вторичную реальность, отражающую и моделирующую реальность первую. И это понятно: ведь они манипулируют текстами – так же, как живущей за текстом и вне текста немоделируемой избыточностью смысла – тайной. Магия использует тексты как средство, как инструмент; если маг-заклинатель произносит текст, описывающий любовную страсть, то вместо текста и является любовная страсть (заговор-«присушка»).

Следующий ряд образов: «Все елки на свете, все сны детворы», – несмотря на свою «сниженность» перед лицом «галерей и музеев», парадоксально оказывается синтезирующим смысловым началом. Детская, куда мы попадаем, – это не музейная галерея, не храм, не университетская аудитория, но и не призрачный терем чародея, рядом с которым она убеждает своей живой «правдошностью». Детская не маргинальна, но и не «внутритекстова», она посредник между этими мирами. В мире ребенка, в детском сознании нет еще антитезы «текст» и «не-текст». (Подобный тип сознания обозначим как транстекстовое). Каждое явление в восприятии ребенка – это живое теперь-происходящее событие, первоустановление смысла в каждом моменте времени. Детское сознание способно ощущать и верить, что Рождество Спасителя не просто «было когда-то», а совершается сейчас; это для него живой, а не отвердевший в истории и предании факт. Для ребенка чужды и даже враждебны тотальные текстово заданные установки – завершено-определенные, объективированные значения, в которых жизнь смысла застыла в неподвижной данности. Как ни парадоксально, но детским интуициям доступна высшая диалектика взаимопревращений, метаморфоз «идеального» и «материального», субъектного и объектного, текстового и не-текстового. Объективация ноуменального смысла (или идеи вещи) превращает его сначала в значение, текст, а будучи доведенной до своего предела, она способна сотворить «чудо»: материализовать, «отвердить» значение в предмет. Характерно, что антитеза «чуда» и «не-чуда» также практически не существует для ребенка, во всяком случае, граница между ними для него почти прозрачна. Скажем, к примеру, что ребенок гораздо больше боялся и пугался бы умершего человека, чем чудотворно воскрешенного; воскресение Лазаря он воспринял бы гораздо естественнее, чем взрослый.

Видимо, этими особенностями детского мировосприятия объясняется тот парадокс, что самое серьезное и глобальное в истории человечества событие – чудо Рождества Христова – наиболее живым сохранило свой дух и смысл в мире детской культуры. В сфере «взрослого» секуляризованного

сознания Рождество чаще воспринимается как общекультурная и семейная традиция, повод для домашних торжеств и массовых шоу. Здесь практически стерты следы Тайны и Чуда Богоявления; священная таинственность праздника уступила место его торжественности. В мире церковной культуры для обычного среднерелигиозного мирянина Рождество превратилось в некий сакрализованный текст, серьезный ритуал, в котором сохраняется память о Чуде, но живого ощущения Чуда уже нет. А возрождается по-настоящему это ощущение за стенами церкви, у Рождественской елки. Рождество стало не просто посвященным в первую очередь детям праздником, но праздником, где и взрослый уподобляется ребенку. Для взрослых Рождество – самый детский праздник, возвращающий детскую улыбку и способность не только удивляться, но и простодушно радоваться «елочным» чудесам. Благодаря этому живое Событие-Смысл здесь так и не застыло в тексты – храмовые, художественно-эстетические, индивидуально-психологические, философские и т. д., а сохранило ощущение своей первозданности и непосредственности. Оно до сих пор несет человеку переживание неподдельной глубинной красоты, значимости и благодатности свершившегося Чуда.

Итак, в художественно-семантических и символических контекстах пастернаковского стихотворения строка «Все елки на свете, все сны детворы» оказывается синтезирующей и кульминационной в развитии образного ряда: текст – анти-текст – транстекстовость. «Синтетизм» строки лаконично и просто подчеркнут интонационно и синтаксически: после череды запятых появляется точка, существующая здесь не просто как знак препинания, но начинающая функционировать как семантически наполненный художественный образ.

Несмотря на смысловую выделенность в анализируемой строфе антитектового и транстекстового мировосприятий, их образы даны все же в одном интонационно-синтаксическом, ритмическом ряду, в одном контексте с образами текстового сознания. Если семантически, содержанием своим, они оппонируют образам текста, то форма их выражения подчеркнута текстова, отождествлена с формой выражения образов текста. И это понятно: сколь бы ни стремился поэт к преодолению текста и максимально живому и реалистическому выражению антитекстовых и транстекстовых форм мирознания, он творит неизбежно в рамках текста – такова природа искусства. Поэтическая система Пастернака как бы осознает это, поэтому стремится воссоздать анти-текст не напрямую (что невозможно), а через сложную иерархию художественно-рефлексионных структур, через систему отражений и взаимоотражений образов текста и анти-текста. В результате подчеркнута текстовая форма изображения антитекстовых образов лишь усиливает впечатление их антитектовости, по принципу отражения-отталкивания.

Итак, в результате мы отмечаем, что антитекстовые формы мироощущения даны здесь у Пастернака в виде объективированного, завершеного извне трансгредиентным авторским сознанием ряда картин, образов, смыслов, увиденных с большой смысловой и пространственно-временной дистанции. Так перед нами возникают художественно убедительные, живые образы текста и анти-текста внутри образа текста, который, в свою очередь, живет внутри текста стихотворения. Именно то, что они представлены как *образы*, а не как «живая натура», и делает их подлинно живыми и убедительными. Заметим,

что механизмы художественной рефлексии в разбираемом отрывке еще более тонки и сложны, но за неимением места мы не будем далее детализировать наш анализ; к примеру, останется в стороне значение хромотопических образов в функционировании этих рефлексийных структур.

Однако диалог текста и анти-текста на этой, рассмотренной нами сейчас, строке не завершается. После поставленной точки перечисляемый ряд образов неожиданно продолжается на новом дыхании – с новой строфы, в новом ритме. Следующая строфа становится апофеозом, своеобразной пролонгированной кульминацией «формального» и содержательно-семантического воссоздания антитекстового мирознания. Как это ни парадоксально, кульминация не только продолжается, но даже усиливается после масштабной в этом контексте паузы. Эмоционально-чувственная кульминационность образов здесь акцентирована прежде всего ритмом первой строки – явственно проступающим ритмом стесненного напряжением чувств дыхания:

Весь трепет затепленных свечек, все цепи...

Одновременно, наряду с длящейся кульминацией антитекстовой, эмоционально-чувственной жизни сознания, в этой строфе мы находим своеобразное угасание текста, спад и завершение текстового действия. Эта двойственность отражена в ритмической организации строфы, и особенно ее первой, приведенной выше строчки. Ее словесно-речевой, звуковой ритм – отчетливо сглаженный, равномерно затухающий. Дыхательный ритм при ее произнесении требует довольно значительного напряжения, что вызвано нагнетением гласной «е»; по сути дела, это единственный гласный звук¹ в этой строке, так как три других – безударные «а», «ы», «и» – встречаются однажды и, кроме того, редуцированы акустически и семантически. Напряженность дыхания приглушает и уравнивает подчеркнутую текстовость линейно-равномерного звукового ритма строки.

Это трепещущее «е» продолжает жить и в следующих строчках, хотя «пневмо-ритм» здесь выравнивается, а впечатление акцентированности антитекстовых образов поддерживается здесь и другими моментами, в том числе даже графическими. Например, вторая строка акустически может звучать ровно и ритмично:

Всё ве-ли-ко-лёпь-е...

Однако само общепринятое неинтонированное написание строки («Все великолепье...»), сбой графически отраженного ритма в прозу, становится знаком сбившегося текстового ритма; создается образ текстовой неоднородности, вызванной непредсказуемостью и безудержностью жизненной стихии, нелинейной упорядоченностью реальной, а не текстово заданной гармонии. Об этом же говорит и напряжение, «сбой» ритма анализируемой строки согласными звуками; особенно значим здесь звук «в», как бы кульминирующий и взрывающийся в слове «цветной». Если мы попытаемся произнести эту строку согласно графически зафиксированному ритму, без декламационных

¹ Понятно, что с лингвистической точки зрения это два звука, но для нас сейчас важна не фонемная структура текста, а его аудиосмысловые первоэлементы, воспринимаемые нашим читательским сознанием.

слоговых акцентов («Всё великолéпье...»), то, пожалуй, угадаем в мелодическом рисунке одну из ритмических фигур быстрого новогоднего вальса. Возможность такой ассоциации поддержана семантической аурой образа «цветной мишуры», «все великолéпье» которой особенно бросается в глаза в ярких лентах серпантина, летящих на танцующие пары, – картина, ставшая почти архетипической в изображении любого новогоднего празднества. Здесь перед нами удивительный пример ситуации, когда психологически обусловленная ассоциация из субъективного впечатления гипостазируется в художественно объективированную аллюзию.

Образно-семантически значимыми становятся и многоточия цитируемой строфы, причем знаковый характер они приобретают и интонационно (как паузы), и графически. Пауза вообще высокофункциональна в жизни текста; это та бездна, в которой он умирает, но благодаря ей он и существует: ведь пауза – условие дискретности текста. Пауза – непроявленное пространство анти-текста, и только благодаря ему текст дышит и элементы текста не сворачиваются в мертвый сгусток знаков. Пауза, отмеченная многоточием, – это расширение бездны настолько, что текст здесь почти аннигилируется. В цитируемой пастернаковской строфе описанные антитекстовые особенности паузы-многоточия художественно репрезентированы и использованы как прием, вернее, один из приемов создания образа анти-текста. «Исчезновение» текста в паузе подчеркнуто здесь антитекстовой семантикой следующей строки: «...Все злей и свирепей дул ветер из степи...»). Вместе с ней в непрерывный текстово выстроенный ряд картин врываются образы другого мира – пространства здесь и сейчас происходящих событий. Взаимоотражение и взаимоотгалкивание разных пространственных и событийно-смысловых рядов утверждает и усиливает их различный статус: один ряд (картины грядущего) – текст; второй (картины живого настоящего) – анти-текст. Но поскольку оба ряда образов существуют внутри тотального текстового пространства стихотворения, «обнаружить» их можно лишь через ряд специальных приемов, которые превращают их в *образ текста* и *образ анти-текста* внутри метатекста стихотворения. То, что картина «здесь и сейчас происходящего» дается в том же текстовом ритме, в той же акустической инструментровке, что и «текст о грядущем», только усиливает ее семантическую отличительность.

Мы сталкиваемся здесь у Пастернака еще с одной удивительной вещью: имплицитно представленная паузой бездна анти-текста им художественно эксплицируется, моделируется, изображается. Это происходит, когда бездна вдруг расширяется целым каскадом многоточий, и в этом расширившемся пространстве паузы анти-текст является воочию. На какое-то время из потенциального, имманентно заключенного в паузе он становится проявленным, зримо представленным в картине степной непогоды. (Характерно, что художественная инкарнация анти-текста связана здесь с образом природной первостихии; ведь согласно мифу иррациональные стихийные энергии природы берут свое начало в сферах хаоса, традиционно воспринимаемого как оппозиция упорядоченному, т.е. «более текстовому» космосу.) Но и эта пролонгированная пауза заканчивается, и читатель вновь оказывается в пространстве текста, у завершающей его черты. Если не бояться усложненности описания данной пастернаковской художественной структуры, то следовало бы

добавить: в пространстве текста, изображающего анти-текст, тоже являющегося образом внутри стихотворного текста как целого. Иерархия рефлексивных уровней здесь столь сложна, что порой кажется неправдоподобной и несуществующей. Однако на самом деле подобная невидимая сложность и является необходимым условием существования стиха в его видимой легкости и естественности.

Заключительная строка анализируемой строфы семантически опять анти-текстуальна, а вернее, транстекстуальна, как и предыдущий ряд образов «елочного» Рождества. Однако «не-текстуальность» этой строки имеет иную природу, чем предыдущие. Антитекстовая семантика первой строки («Весь трепет...») связана с оппозицией к такому свойству текста, как его «завершенность» в пространстве и времени, не становящийся, а уже ставший характер бытия и смысла в тексте. «Трепет затепленных свечек» – это образ такого фрагмента миробытия, где жизнь есть сейчас становящееся, предельно утонченное, движущееся мгновение, весь смысл которого в полноте и насыщенности человеческим переживанием. «Трепет» здесь – непрерывающийся, вибрирующий ток человеческого мирочувствия. Сами звукообразы этой строки подчеркивают затаенность, мимолетность и драгоценность человеческих ощущений, их особой, сокровенной остроты. Тепло и свет человеческой жизни мимолетны и хрупки, как огонь свечи. Ценность такого жизненного мгновения – именно в ощущении-осознании его одновременной полноты и скоротечности¹. Образ свечи у Пастернака актуализирует свои глубинные архетипические и символические смыслы: это символ той «избыточной» интенсивности существования, когда бытие становится точкой встречи жизни и смерти. Горящая свеча – образ и символ «жизнесмерти», подчеркивающий внутреннюю амбивалентность всякого человеческого существования.

В пастернаковской строке-символе – «Весь трепет затепленных свечек, все цепи...» – просвечивают образы всех будущих мистерий, представляющих человеческую судьбу как единство жизни и смерти. Символика Пастернака здесь столь глубока и многозначна, что в ней оживают и естественно связанные с мистериальным контекстом затепленные церковные свечи и лампадки перед иконами, и свечи елочные, новогодние. В то же время рождественская свеча – это не только мистериальный огонь, но и огонь карнавальный. В контекстах пастернаковского стихотворения просвечивают образы и всех будущих рождественских елок², и всех будущих карнавалов. Рождество – столь глобальное и масштабное по смыслу событие, что в нем встречаются карнавал и мистерия – две главные метасоставляющие образа европейской культуры, во многом противоположные друг другу.

Но вернемся вновь к нашей заключительной строке: «...Все яблоки, все золотые шары». Она предельно амбивалентна по отношению к тексту и анти-тексту. С одной стороны, в ней мы слышим постепенный интонационный спад в развитии «текстового сюжета» – угасание, редукцию и в конечном

¹ Вспомним, что мироощущение подобного типа может иметь онтологически и эстетически базовый характер, что мы встречаем, например, в традиционной японской культуре.

² Обстоятельный анализ историко-культурологической парадигмы рождественской ели представлен в известной работе Е.В. Душечкиной [7], где дана и подробная библиография к рассматриваемой теме.

итоге завершение текстового изображения. Это завершение подчеркнуто не только интонационно-ритмически, но и редукцией количественных образов; «все великолепель», всеохватность и обобщенность предыдущих картин свелись к двум предельно конкретным и локализованным образам: «...Все яблоки, все золотые шары». Точнее сказать, здесь редуцировано не количество как таковое – ведь по-прежнему имеются в виду «все яблоки...», а степень обобщенности, абстрагированности образов. И это не случайно: обобщает и абстрагирует смыслы текстовое сознание, для анти-текста важна неповторимая конкретность каждого момента бытия и его смыслов.

Итак, с одной стороны, мы находим спад и завершение текстовой жизни. С другой – анализируемая строка является своеобразной кульминацией текста: текста как чередования множества однородных, но не тождественных структур. Однородность подчеркнуто сведена до зримого, видимого невооруженным глазом минимума: «яблоки» и «шары» – самые узнаваемые, изблюбленные элементы елочного рождественского текста, его необходимый минимум. В то же время принцип обязательной множественности и повторяемости элементов текста подчеркнуто доведен до максимума – благодаря тому, что бесконечно тиражируется и повторяется здесь именно минимум неоднородности. Новогодние елки, «сны детворы» и т. д. – все достаточно разные, поэтому «все елки» – это *все разные* елки; здесь скорее обобщенный образ, нежели образ количественной бесконечности. «Все яблоки» (и «золотые шары») предельно похожи друг на друга (более того, похожи друг на друга яблоки и шары), поэтому «все яблоки» – это именно количественный образ: одно яблоко, еще одно... и т. д. Как ни парадоксально, не только количественная редукция, но и такое количественное «раздувание» текстовой вселенной чревато угасанием, аннигиляцией текста как такового. Поясним почему. Если не только мир читается как текст, но и текст начинает охватывать собою, заполнять собою весь мир, то нет нужды выделять *текст* из *мира*, отличать их друг от друга. Поэтому отождествление текста с миром есть гибель текста. Видимо, этим отчасти художественно мотивируется то, что строка заканчивается не многоточием, по примеру предыдущих (что было бы вполне логично и контекстуально обусловлено), а окончательно завершающей текст точкой. Вместе со следующей строкой мы вновь перенесемся в пространство теперь-происходящих событий.

Таким образом, свойства текстового мировосприятия в последней строке фрагмента опосредованы, явлены наружу через художественно зримую деформацию текстовой нормативности. Однако перед нами не деформированный текст, а художественно органичный *образ* такой деформации; поэтому деформированность текстовых структур никак не влияет на эстетическую полноценность образной картины. Напротив, в результате ярче открывается читательскому взору и другая смысловая парадигма этого образа, амбивалентно сосуществующая с первой, уже нами увиденной. «...Все яблоки, все золотые шары» – семантически-контекстуально это еще один апогей анти-текстового мироощущения. Каждое яблоко, каждый шар на рождественской елке – самодостаточны, неповторимы, инобытийны, «чудесны» по отношению ко всему текстово-упорядоченному, повторяющемуся миру. Каждый из них – это микровселенная, где во всякое мгновение рождается, расцветает,

умирает и вновь воскресает человеческое чувство. Каждый из них – это воплощенный миф о вечно становящейся и вечно самодостаточной, незавершенной, но совершенной жизни – жизни души.

Не случайно «яблоки» и «шары» – образы, данные крупным планом, оптически рельефные, стереоскопически выделенные на фоне остальных. В них действительно кульминирует, достигает своей смысловой вершинности мифологема и мистерия Рождества, развернуто спроецированная в будущее. Здесь сфокусировались самые глубинные архетипические контексты, оживающие в поэтическом мире пастернаковского стихотворения. Пастернаковская рождественская ель – символ, амбивалентно соединяющий в себе образы Древа Познания (грехопадения) и Древа Жизни (искупления и воскресения). Если яблоко как плод Древа Познания в памяти европейской христианской культуры неразрывно связано с грехопадением, то «золотой шар» в этом контексте становится метафорическим образом плодов Древа Жизни. Оба этих плода «произрастают» на рождественской ели, и, может быть, именно это совмещение несовместимого превращает ее и в Мировое Древо. (Не случайно она оказывается в центре традиционных рождественских хороводов.) «Яблоки» и «шары» здесь у Пастернака глубоко символичны: Спаситель мира принес в дар, освятив своей искупительной жертвой, и те и другие плоды, вкушать которые теперь не возбраняется человеку. И полнота самосознания-самопознания, заключенная в плодах Древа Познания, и вечная жизнь, храняемая Древом Жизни, – благодатные дары Того, Кто Есть Истина и Любовь.

Таким образом, становится очевидным, что в мистерии рождественской ели Пастернака встречаются не только разные тексты сакральной истории человечества (текст = миф искушения и текст = миф Искупления-Спасения), вновь подтверждая возможность преодоления всякого греха и открытость путей к Преображению и Жизни Вечной; здесь встречаются и взаимодействуют основные креативно-интенциональные энергии человеческой души и сознания: энергии текстопорождения, имеющие космоургический смысл, и энергии преодоления текста, выражающие жажду транстекстового, здесь и сейчас совершающегося, вечно становящегося и непрерывно длящегося бытия.

Литература

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
2. Ибатуллина Г.М. Слово Покаянной исповеди и текстовое сознание // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. С. 62–66.
3. Лосев А.Ф. Самое само // Лосев А.Ф. Миф – число – сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи; Общ. ред. Ф.Ф. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М., 1994.
4. Ибатуллина Г.М. О смысле Покаяния // Герменевтика в России. Электронный научный журнал. Тверь. 1998. №2 / <http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics>
5. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931 / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; Вступ. ст. Д. Лихачева; Сост. и коммент. Е. Пастернак и К. Поливанова. М., 1989.
6. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Доктор Живаго: Роман / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; Подгот. текста и коммент. В. Борисова и Е. Пастернака. М., 1990.
7. Душечкина Е.В. Русская елка: История, мифология, литература. СПб., 2002.