

О.В. РЯБКОВА

Уральский государственный университет

Б. ПАСТЕРНАК И Д.ХАРМС: ДВА ПУТИ К ЛИНГВОДИЦЕ

В статье рассматриваются два способа вернуть поэтическому слову первозданное могущество, божественную цельность и силу. Языковая гармонизация в стихотворениях Б. Пастернака построена на сведении всего движения художеств мира к образу слова как Слова Божьего. Напротив, Д. Хармс возрождает сакральную сущность слова путем деконструкции обыденного языка.

Поэтическое слово изначально создается автором как принципиально новое, оно неизбежно должно потерять свое обыденное значение, оторваться от своего двойника в обыденном употреблении. Поэт стремится заново создать и открыть слово, стать первооткрывателем языка, воплотив в нем ту красоту и силу, которой до него на свете не было. Поэтическое слово должно наполниться этой силой, чтобы стать постоянно живым, ускользающим и постоянно незавершенным. Особенность поэтического текста и состоит в этой возможности языка жить своей собственной, замкнутой в границах текста жизнью и невозможности его полного присвоения читателем. Сила поэтического слова такова, что вымещается далеко за пределы текста, контекста и всего многообразия значений слов, а потому любая интерпретация, покрывая определенный участок смыслов, неизменно оставляет область несказанного, еще остающегося тайной.

Поэтический язык стремится максимально сблизиться, слиться с реальностью — предметом, явлением или переживанием, стать самой плотью реальности, самим бытием. Усилия поэта направлены на возвращение языка к сакральному состоянию, когда произнесенное слово не только обозначало, а воплощало бытие, к тому состоянию, о котором в Евангелии от Иоанна сказано: «И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины» (1; 14; 100). Поэт пытается приблизиться к границе между произнесенным словом и еще неназванной чистотой, первозданностью реальности, обрести ту первичность слова, ту его цельность и неразделенность с самим бытием, которая и есть Бог.

Время постепенно отрывало слово от бытия, слово становится лишь привязанным к предмету, явлению или переживанию, требуется мыслительная операция по соотносению слова и реальности. Поэт же стремится нейтрализовать века, прошедшие от момента произнесения первого слова до начала создания своего текста, то есть воссоздать или

изобрести новое состояние языка, который был бы един с бытием, обладал плотностью и осязаемостью реальности

Так как реальность первого, чистого порядка уже не наполняет слово, появляется необходимость возродить её путем постоянного возрождения языка. Поэтому именно язык, слово становятся главными действующими лицами в поэтическом тексте, именно языковое поведение и языковое состояние являются основным поэтическим событием.

Поэзия Б. Пастернака и Д. Хармса представляют собой два пути к лингводицее, то есть два различных способа увидеть, обговорить, а следовательно — воплотить момент рождения и начало бытия слова и языка. Делая слово ключевой категорией поэтического текста, поэт получает возможность выявить и открыть его трансцендентную природу. Отделяя слово от обыденного употребления, пытаясь возродить в нем первоизданную силу, поэт тем самым приоткрывает иную, сакральную сторону бытия. Понятие лингводицеи выросло из теодицеи — «Богооправдания»¹. Теодицея как стремление увидеть присутствие Бога во всем существующем дало начало лингводицее как попытке открыть божественное начало в слове, явить в слове ту цельность мира, которая и есть Бог. Для поэта лингводицея является попыткой обрести Бога через язык и в языке и себя в Боге, так как именно язык управляет поэтом и направляет его, диктуя ему манеру поэтического поведения и образ поэтического существования, язык становится для поэта главной и единственной формой бытия, и, в свою очередь, «Поэт ... есть средство существования языка»². Таким образом, путь поэта к лингводицее — это путь к обретению Бога в слове и языке своей поэзии, а следовательно, к своему бытию с Богом и в Боге, то есть в Вечности.

Стихи Б. Пастернака к роману «Доктор Живаго» являются попыткой проследить путь и особенности бытования слова в единстве нескольких миров: мире небесном, земном и внутреннем мире поэта. Слово, язык, поэзия как возвращение к сакральному, первичному состоянию языка являются у Пастернака категориями вневременными, залогом Вечности. При этом весь языковой строй стихов Пастернака направлен на замыкание всех образов и смыслов в центральном образе слова: с него все начинается, через него все проходит, им все разрешается. Такой способ раскрытия трансцендентной природы слова можно назвать гармонизацией.

¹ Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 491.

² Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Избранные стихотворения. М., 1994. С. 474.

Бытие лирического героя Пастернака распадается на несколько ипостасей, основными из которых являются бытие земное и вневременное, вечное. Бытие человеческое предстает как состояние некой «пороговости», переходности. Лирический герой охвачен текстом в точке промежутка, остановки на пороге, причём образы двери, края, порога прочитываются как граница между мирами, между бытийными состояниями души — человеческим и иным, трансцендентным: «...Я вышел на подмостки, прислонясь к дверному косяку...»³ [593]. Этот краткий момент остановки, который длится доли секунды — «прислонясь» — сжимает всю поэтическую реальность в эту точку здесь-и-сейчас, именно в этом мгновении рождается то напряжение, которое пронзает серединную точку между двумя бытийными состояниями. К этой точке промежуточной остановки сведено все стихотворение: в это мгновение замирает ход времени, замирает Вселенная. Этот порог — момент выбора лирического героя между двумя мирами — продлевается и растягивается по тексту: «Гул затих...», «На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси...» [593]. В мгновение выбора лирический герой переживает тотальное одиночество, находясь на границе миров. «Прицел ...биноклей» увеличивает фигуру лирического героя — его выбор — самое важное во Вселенной в момент здесь-и-сейчас, и одновременно прочитывается как прицел мира земного, как ожидание расстрела за сделанный выбор между обыденным и вечным, между существованием и бытием, между безмолвием и поэзией.

Театральные подмостки и сцена обрисовывают картину театральности, создается лишь иллюзия выбора, так как лирический герой Пастернака обречен на слово, на поэзию, приговорен к ним высшим судьей, и принимает эту чашу страдания: «Я люблю твой замысел упрямый» [594], безличные и пассивные конструкции словно нейтрализуют волю героя, устраняя укрупненную ценность его личности в момент принятия выбора и снимая напряжение от ожидания его решения: «Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути...» [594]. Однако быть обреченным на слово, поэзию — это акт воли человека, принимающего и благословляющего чашу своих страданий и наперекор миру земному переживающего «полета вольное упорство» [609].

Поэт переходит пределы земного, человеческого существования и обретает новое бытие — бытие в слове, поэзии. Стихотворение «Август» построено на двух бытийных параллелях, которые, вопреки точным законам, не только пересекаются, а сливаются в одну. Бытие вечное и жизнь земная, человеческая сведены в явлении Преображения.

³ Здесь и далее цитируется по изданию: *Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 3.

...Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне... [608]

Однако чудо Преображения переживает и поэт — преобразования в слово:

Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом. [609]

Слово поэзии неподвластно времени, оно является залогом Вечности и вечно живой, «ошутимой физически» силы, то есть поэзия — обретение того первоизданного в своей цельности, чистоте и силе слова, которое и есть Бог. Того слова, которое само воплощает, творит реальность. Слово не только является образом и отражением, но проявлением высшей силы, божественного чуда, и образ слова, одинокого поэтического голоса перерастает в образ чудотворца:

... И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство. [609]

Таким образом, поэт, совершающий переход от бытия земного, человеческого, к бытию поэтическому, сам становится Богом, обретает бытие в Нем и единство с Ним.

В поэтическом мире Пастернака конструируется образ книги бытия, и человек обречен на написанное в ней, однако тем трагичнее и величественнее становится решение человека о принятии своей доли, своей чаши страдания. Этот выбор — свидетельство не бессилия и уныния перед неотвратимым, а силы добровольно исполнить написанное, по своей воле осуществить высший замысел, став тем самым не жертвой, а соучастником и соавтором книги бытия:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь. [623]

Так, поэт становится дважды обреченным: на слово и замысел Бога и на слово своей поэзии. В стихах Пастернака выстраивается творческая модель «текст в тексте»: поэт актом своего творчества создает свою книгу бытия, свое слово, живущее в Вечности, и одновременно

моментом созидания он исполняет и воплощает слово Бога, замысел божественного текста. При этом в единой творческой модели четко проводятся параллели: поэтическое слово как воплощенное бытие и, следовательно, поэт — Бог.

Художественный мир Пастернака гармонично сведен и замкнут на ключевой категории слова. Таким образом, гармония поэтического языка Пастернака строится на смыкании и движении всего сущего в художественной реальности к образу слова, который затем размыкает все пространство и видимые границы стихотворения в Вечность, то есть слово направлено на разрушение печатных стихотворных рамок и пределов, на стирание вещественных, видимых границ поэтического бытия и на устранение присутствия (как лирического Я, так и читателя) в моменте здесь-и-сейчас. Лирическое Я уместается в слово, которое есть само бытие и Бог, а потому также становится бесконечным и безграничным, выходя за пределы непосредственно прочитываемого стихотворения.

В противоположность Б. Пастернаку, тексты Д. Хармса выстроены методом деконструкции. Путь Хармса к лингводицее — к открытию божественного присутствия в слове и, как следствие — объяснению способа бытования слова в тексте — проходит через тотальное языковое разрушение, причем, в отличие от других категорий у Хармса, категория слова обговаривается в тексте не обычным для автора способом частичного смещения, нарушения, деления или распада на составные части, а языковым размыванием и полной деконструкцией обыденной формы и обыденного смысла слова.

Языковая деконструкция становится у Хармса методом возрождения и воплощения первозданной чистоты, цельности и сакральной силы слова, его божественной природы. Поэт как хранитель, реставратор и соавтор Слова Божьего, обречен на него, как на волю Божию и свою. Хармс зашифровывает момент этого трагичного и величественного проявления поэтической силы, поэтического выбора, закрывает, прячет его под бессмыслицей, набором игровых звуков и форм, которые в единстве теряют всякую осмысленность. Он тщательно прячет в самом тексте любые намеки и зацепки, которые могут привести к целостному смысловому прочтению и интерпретации, однако невзначай и вскользь, на поверхности и в небрежно брошенном виде Хармс открывает этот сакральный и трагичный смысл поэзии: это заглавие текста — «Вьюшка смерть» — и посвящение — Сергею Есенину, которое моментально преобразует смысловый строй текста, открывая под шутством и скоморошеством трагедию поэта:

... ты Сережа рукомойник
сарынь и дуда
разохотился по моему
совсем не туда...

и его обреченность на Высший замысел:

... пой — май
щеки дули
скарлотину перламутр
из за ворота подули
Vater Unser — Lieber Gott...⁴ [27]

Обыденное слово, живая сила и таинство которого разрушены повседневным употреблением, со временем становится все дальше от своей первоизданной неразрывной связи с реальностью. Слово, бывшее самой плотью и плотностью предмета, теряет свою осязаемость и бытийную силу. Время, наслаивая все новые и новые смыслы, приводит к распадению слова на множество значений, к разрыву первичной связи бытия и слова. Время у Хармса является неотвратимой сакральной силой, которой должен противостоять поэт. Хармс нейтрализует время методом языковой деконструкции, опустошая саму форму этого слова и слов, служащих для обозначения и измерения времени. Тексты Хармса построены как заклинания времени, как поединок: время не разрушит цельность слова, если словом разрушить само слово «время», лишив его тем самым силы и действенности, исключив из реальности сам смысл и понятие времени, которое останется за пределами текста. Время должно обрести некое новое измерение:

... время ты неслышно ходишь
отмечая стрелкой путь.
В лево маятник отводишь
он летит обратно с треском
время кажется отрезком
вопрос: надо-ли время?
Мы ответим: время будь
мы отметим время буквой. [100]

У Хармса мы встречаем, таким образом, прием саморазрушения языка: словом Хармс пытается опустошить слова «час», «полчаса» и другие, в которые люди привыкли уместать время. При этом Хармс

⁴ Здесь и далее цитируется по изданию: *Хармс Д.* Малое собрание сочинений. СПб., 2003.

деконструирует не только смысловое наполнение текста, но и осуществляет смещение, сбой на уровне подсознания: Хармс гипнотизирует читателя — четырехстопный хорей словно воссоздает монотонное раскачивание маятника. И совершенно неожиданно его завоораживающее действие и читательское состояние транса разрушаются сбоем ритма, остановкой мерного покачивания маятника — ключевым моментом текста: «вопрос: надо-ли время?», который и приобретает свою болезненную остроту и угловатость благодаря ритмическому нарушению.

Зачастую Хармс оставляет лишь фонетический образ, оболочку слова, но вытягивает, вылушивает из него весь смысл без остатка. Текст начинает звучать как детская непонятная считалка, которая на самом деле является сакральным заклинанием, где смыслы слов потеряны или забыты, причем прозаизация текста выглядит намеренной профанацией, снижением и развенчанием таинства времени, однако нарушение силлабо-тонических принципов стихосложения представляет собой шифр, призванный акцентировать спрятанную за ним сакральность происходящего. Таким образом, нарушение, смещение и распадение у Хармса всегда являются своего рода заострением и укрупнением образа слова, пристальным рассматриванием сущности слова и языка сквозь призму искажений и шифров. Сбой и нарушение заставляют читателя вздрагивать, порой переживать неприятное чувство помех, беспорядка, возможно даже раздражения, и именно благодаря этому быть на протяжении текста в постоянном напряжении, не доверять тексту, легко скользя по нему и из-за этой легкости многое упуская, а болезненно остро и чутко воспринимать каждое слово.

Тексты Хармса щетинисты, угловаты и неудобны. Дискомфорт и диспропорция лежат и в основе графики текстов Хармса, организованной таким образом, чтобы читатель то спотыкался о неожиданный конец строки, то, напротив, испытывал ощущение затянутости, неправильной удлиненности строк. Благодаря таким сбоям практически на всех уровнях стихотворения Хармс добивается расстановки резких и сильных акцентов на каждом из этих уровней, так что стихотворение в целом работает по принципу шока, не оставляя читателю надежды на обнаружение любой — смысловой, ритмической, графической — привычной правильности.

Вот и Вуг час.

Вот Час всегда только был, а теперь только пол часа.

Нет пол часа всегда только было,

а теперь только четверть часа.

Нет четверть часа всегда только было,

а теперь только восьмушка часа.
 Нет все части часа всегда только были,
 а теперь их нет. [157]

Развитие текста приводит сначала к распадению, а затем и к полному исчезновению слов и понятий времени. Разрушая текстом слово, Хармс нейтрализует и все точки опоры для поиска смысла, выбивает почву из-под ног читателя, предупреждая все читательские ассоциации и уклоняясь от них. Таким образом, читатель не только не черпает никакой информации из текста, но и утрачивает то, что он знал до момента прочтения.

Возвращение к божественной природе слова и сакральному состоянию языка происходит у Хармса путем разрушения языка профанного, устоявшегося, канонизированного, где слова застывают в жанровых рамках и постепенно становятся пустыми, теряют свою живую силу. Языковой деконструкции Хармс подвергает слово о Боге и слово к Богу, стремясь текстом нарушить и разрушить правила языка, говорящего с Богом:

Притворился милый облик
 он увы не узнаваем
 над кроватью держит Бог Лик.
 Ну давай его взломаем!
 Что посмотрим под доской
 укрошает взгляд людской.
 Над кроватью Бог повис
 мы у Бога просим жалости... [107-108]

В тексте четко прослеживается установка вызвать у читателя шок и первоначальное отторжение нарушением ритуализированного языка, а вместе с тем — и ритуализированных эмоций: вместо привычного и обыденного благоговения слово о Боге у Хармса вызывает жалость к Нему: у Бога, который сам «повис над кроватью», люди просят жалости к себе. Хармс стремится «взломать» словом канонизированный образ Бога, упрятанный в икону, «под доской» не обнаруживается присутствие той силы и милосердия, которые могут сотворить чудо. Попытка открыть Бога в слове и языке неизбежно приводит к разрушению того состояния языка, которое, существуя в застывшей канонизированной форме, утратило присутствие живой божественной силы.

При этом в тексте Хармса могут быть сохранены интонационно-грамматические принципы построения молитвы или даже церковной службы, лексические нанизывания и инверсии, анафорические и при-

частные конструкции, а также просительные формы глаголов, присущие молитве, однако смысловой строй вновь извлечен автором. Хармс опустошает слово, чтобы вернуться к его трансцендентной природе. Слово должно потерять все смыслы, чтобы вновь стать девственно чистым. Так, остается лишь рамка, внешний образ слова и языка молитвы, но их обыденное наполнение должно быть разрушено, чтобы прийти к первичной чистоте и неделимости.

... мать мира и мир и дитя мира су
открой духа зерна глаз
открой берегов не обернутися головой тю
открой лиственнице со престолов упавших тень
открой Ангелами поющих птиц
открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров
низзовущих тебя призывающих тебя
любящих тебя
и в жизни желтые находящих тю. [132-133]

Слово Хармса о Боге и к Богу может выглядеть как профанация, звучать как сказка, детский стишок или считалка, состоящая из набора загадочных слов, у которых потерян смысл, однако именно эта детская простота, случайность подбора слов, когда в текст попадает все, что приходит на ум, всплывает в памяти или вызвано ассоциациями, — и есть звучание чистого, сакрального в своей силе языка, так как ребенок верит в могущество слова: что названо — то существует.

Бог проснулся. Отпер глаз
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон. [103]

Бытие слова в текстах Хармса построено на парадоксе: не воплощать, а разрушать, не дорисовывать картину, а слово за словом стирать ее; прятать за словами, пока от обыденного, нормального в нашем понимании смысла не останется и следа.

Хармс стремится создать иероглифичное письмо, родственное языку Библии, где каждое слово замыкает и хранит в своих границах часть бытия, которое не поддается окончательной интерпретации и присвоению, оставаясь замкнутым в себе и потому живым.

В текстах Хармса мы встречаем аналогию библейского объяснения и обговаривания мира. Хармс стремится максимально приблизиться к библейской невозможности окончательной интерпретации. Слово в его текстах живет своей собственной, замкнутой в себе жизнью, по-

казывая читателю лишь внешний, фонетический образ, под которым открывается неизмеримая глубина бытия, которую можно прочитывать вечно, каждый раз наполняя слово новыми смыслами:

Это есть Это.
 То есть То.
 Это не то.
 Это не есть не это.
 Остальное либо это либо не это.
 Все либо то либо не то.

 Это быть то.
 Тут быть там.
 Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог. [110-111]

Таким образом, тексты Б. Пастернака и Д. Хармса открывают нам два противоположных пути к Богу, два способа открыть Бога в себе посредством языка, открыть в слове божественную цельность и силу. Языковая гармонизация в поэтических текстах Б.Пастернака построена на смыкании, сведении всего движения художественного мира к образу слова, причем слово поэзии у Пастернака приравнивается к Слову Божьему, а сам поэт, творящий новую реальность посредством слова, обретает вечное бытие и единство с Богом. Лирическое «Я» в текстах Пастернака переживает момент Преображения в слово, то есть смену бытийных состояний. Так, все образы в стихах, как и «Я» лирического героя Пастернака, сведены в образ слова, которое в свою очередь замыкает текстовое время и пространство в Вечность, то есть устраняет видимые, материальные стихотворные пределы.

Путь Д. Хармса к лингводицее основан на языковой деконструкции: Хармс стремится словом разрушить обыденное, профанное состояние языка, дабы возродить его сакральную, божественную сущность. Хармс опустошает, вычищает повседневный смысл из слов, возвращая им первоизданную чистоту и прочность связи с самим бытием.

Таким образом, гармонизируя или разрушая, наслаивая смыслы или удаляя их полностью, поэт стремится вернуть языку его первоизданное могущество, пытаясь уловить новое, еще никем не слышанное звучание языка, закрепить свое поэтическое слово в Вечности.