

## ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В “ТЕМАХ И ВАРИАЦИЯХ” Б. ПАСТЕРНАКА

© 2006 О.В. Евдокимова

*Воронежский государственный университет*

Мы обращаемся к использованию термина художественное пространство, широко употребляемому в современном литературоведении. При этом целью нашей работы является не столько желание установить характеристики этого пространства, сколько проследить путь становления самого понятия в поэтическом творчестве. Теоретизация понятия пространства и распространение его на явления духовного порядка связывается прежде всего с формированием в культуре начала XX века отношения к идеально существующим явлениям как к объективным, как к материально осязаемым (акмеизм).

“Темы и вариации” участвуют в формировании культурой концепта художественного пространства, с отношением к нему как к реалии объективно существующей, хотя и фиксирующей субъективное мировосприятие. Творчество Пастернака, на наш взгляд, отмечает завершение важнейшего в этом смысле этапа и фиксирует не только само появление второй реальности, но и описывает ее как живую и развивающуюся.

Как отсылка к сюжету формирования концепта художественного пространства может быть рассмотрен подзаголовок первой главы книги — “Пять повестей”. Если учесть многочисленные аллюзии и цитаты из пушкинских текстов, возникающих в книге, то станет очевидным, что имеются в виду “Повести господина Белкина” [1, 238-241].

Именно через осмысление содержания этих “Пяти повестей” и формируется в русской литературной критике представление о художественном пространстве. Разрабатывая эту тематику, С. Г. Бочаров выстраивает линию от Гоголя через Л. Н. Толстого, Ю. М. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума к современным исследователям.

По наблюдениям С. Г. Бочарова, в гоголевском прочтении Пушкина заложено изменение традиционных представлений о пространстве. Комментируя его высказывание о Пушкине: “В каждом слове бездна пространства”, С. Г. Бо-

чаров замечает, что именно в восприятии Гоголя первоначальное “экстенсивное (естественное) представление о пространстве сменялось каким-то новым интенсивным его пониманием, оно и будет потом оформлено как понятие художественного пространства” [2, 78-79]. Если в статье Гоголя как объект наблюдения выступают пушкинские стихотворения, то у Толстого речь идет именно о “Повестях Белкина”. Толстым они «прочитаны поверх их сюжетной конкретности как гармоничная модель одновременно самой поэзии и самого бытия. <...> И вот, если всматриваться в толстовское описание этого идеального мира, можно заметить, что это есть описание некоего пространства. <...> Самый словарь описания этого даже напоминает о будущей хайдегеровской теме “Искусство и пространство”...» [2, 79].

“Темы и вариации” предполагают сюжет о художнике-медиауме, чья деятельность подчиняется некоей высшей силе, реализующейся в художественном пространстве, шире — в пространстве культуры в целом. По наблюдениям Б. Гаспарова, именно в качестве “страдательного субъекта” художник оказывается способен выполнять “медианную роль между субъективным миром активной деятельности и объективным миром органической стихийности”. На первый план исследователем выводится связь с некоей силой, которой подчинен художник.

Книгу открывает глава, описывающая авторское поведение. Художник находится в уже сотворенном мире культуры, и основой взаимодействия с ним становится автор-артефакт.

Важная для Пастернака идея о “страдательном спряжении” творца формулируется как мысль о подчинении жизненной силе, представленной главенствующим импульсом, направляющей какого-либо культурного этапа. В книге появляется и понятие, применяемое для обозначения культурной атмосферы эпохи, включающее в себя и временные, и пространственные, и

культурологические характеристики. Это понятие *ландшафта*. В “Темах и вариациях” оно разделяется столь обширной семантикой, что способно выступать в одном ряду со словом *мир*. В “Оригинальной” вариации они выстраиваются в ряду однородных членов:

*Стихия свободной стихии  
Свободной стихией стиха.  
Два дня в двух мирах, два ландшафта,  
Две древние драмы с двух сцен* [7, 184].

*Ландшафт* становится обозначением доминирующей культурной тенденции, той силы, которая, как и сама жизнь, требует себе подчинения, контакт с которой необходим для вхождения в область культуры. Заметим родственность этого понятия комплексу значений, образуемому в “Сестре – моей жизни” *Жизнью*, ключевым для Пастернака понятием. Исследователями неоднократно отмечалась генетическая связь *жизни* с дождем. Например, у Франка: “Дождь для Пастернака равнозначен Жизни” [12, 73]. Проводником импульсов от *ландшафта* также становится дождь. Сырость, вода появляются и при первом употреблении в “Темах...” слова *ландшафт*:

*В шестом часу, куском ландшафта  
С внезапно подсыревшей лестницы,  
Как рухнет в воду, да как треснется  
Усталое: “Итак, до завтра!”* [7, 177].

Можем иначе подтвердить семантическую близость *Жизни* и *ландшафта*. Само слово *ландшафт*, безусловно, восходит к немецкому *die Landshaft*. С. Сендерович, анализируя “Быть знаменитым некрасиво”, определяет это стихотворение как сознательный отклик на принадлежащее Рильке “*Der Schaunde*”. Исследователь отмечает, что в этих стихотворениях пространство (*Die Landshaft* у Рильке) “соответствует выражению чувства божественного. <...> Иными словами, Пастернак смиренно... подчиняет себя божественному пространству...” [11, 170]. Скорее всего, и в “Темах...” введение ключевого слова, маркированного как иноязычное, отсылает к немецкому контексту, к Рильке, влияние которого на Пастернака неоднократно отмечалось [см.: 9, 8; 5, 16]. Если признать само представление о *ландшафте* как заимствованном у Рильке, тогда и *Жизнь* и *Ландшафт* выступают обозначением связи с Абсолютом, с первоначалом и подчинением ему. Художественное пространство предстанет вариантом реализации пространства Божественного.

Автор принимает *ландшафт* как своего проводника:

*И мартовская ночь, и автор  
Шли рядом, и обоих спорящих  
Холодная рука ландшафта  
Вела домой, вела со сборища* [7, 177].

В “Темах” расширяется идея художественного пространства до представления о пространстве культуры, взятого как конгломерат текстов, как своеобразное “живое пространство”. На “живой” характер пространства указывает и близость семантических полей *жизни* и *ландшафта*.

Важнейшей категорией для описания “живого” пространства оказывается движение. Однажды написанный текст получает жизнь в культуре, в свою очередь порождает вариации. И потому название книги “Темы и вариации” может быть рассмотрено как фиксирующее основное качество культурного пространства – *подвижность*. Толчком же к развитию выступает диалог – взаимодействие между различными текстами.

Взаимодействие текстов семантизирует, казалось бы, формальные связи. Одна из них – граница, все формы отстояния текста от текста.

Метафора рамы Пастернаком предлагается для воспроизведения структуры художественного пространства художника и первичной реальности. Открывающийся через “раму” текст выступает как чужой.

Хронотоп первой главы можно описать через систему окон, выводящих в чужие культурно-исторические пространства. Вдохновенье художника (ст. “Вдохновенье”) открывает выходы к другим текстам, разрушая “стену”, выпускает их в свой мир:

*По заборам бегут амбразуры,  
Образуются бреши в стене,  
Когда ночь оглашает фуруй  
Повестей, неизвестных весне* [7, 176].

Рама отделяет художника от мира “текста”; от того, что, попадая в раму, продолжает существовать в ней как отраженье:

*Деревья, здания и храмы  
Нездешними казались, тамошними,  
В провале недоступной рамы* [7, 178].

В то же время, организуя “визуальный” контакт с миром изображенного, окно может показывать тот или иной сюжет из жизни культуры, который может быть заменен другим наподобие слайда:

*Они трехъярусным гекзаграммом  
Смещались вправо по квадрату* [7, 178].

Через эти окна художнику оказываются доступны чужие тексты и чужие, культурные эпохи.

Идея культурных окон перекрещивается с идеей диалогизма как одной из форм творчества. Пушкинский гений предстает в книге результатом взаимодействия двух начал:

*Что было наследием кафров?  
Что дал царскосельский лицей?* [7, 184].

Метафора окон описывает идею существования художественного произведения в качестве общекультурного глобального текста, где каждое произведение содержит фрагмент другого (окна – выходы к другому произведению) – построение, сходное с системой гиперссылок. Глава “Пять повестей” содержит стихотворения-окна в мир Гете и Шекспира (стихотворения “Маргарита”, “Фауст”, “Шекспир”).

“Темы...” используют прием, выработанный при создании текстов-мифов символистами, для которых любая часть художественного произведения может быть воспринята изоморфной всему произведению, а художественное произведение – в свою очередь изоморфным тексту. “...Отсюда принципы цитации и обилие разнообразных свернутых отсылок к чужим текстам” [10, 10]. У Пастернака упомянутый глобальный текст заменяется культурным пространством в целом.

Идущая от символизма идея существования художественного произведения как части глобального текста осмысливается Пастернаком в плане возможного творчества в мире культуры, открывает пути к ее первооснове. Именно культура предполагает возможность неограниченного перемещения во времени и пространстве. Философское обоснование такой позиции может быть найдено в трудах неокантианцев. Мир культуры, созданный человеком, по Кассиреру, соединяет прошлое и будущее через единство символического бытия. Поэтому существующий в культуре человек всегда связан с любым временным промежутком посредством художественных произведений [6, 470-475]. Определяющим для “Тем и вариаций” становится представление о том, что культура – это “цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основании традиции...” [8, 208]. Путь в культуре – это путь к *легенде*. Такой легендой, лежащей в основе русского культурного пространства, становится Пушкин. Его миром, образом формулируется идея пути внутри культурного пространства.

Пространство *ландшафта/культуры* становится аналогом пространства *Жизни*. За основные качества при этом берутся его подвижность и динамичность. Само название книги “Темы и вариации” фиксирует представление о мире образов как о постоянно меняющемся. Книга содержит сюжет-движение, предполагаемый самой живой и подвижной структурой культурного пространства. Культура – это путь к *оригиналу*.

В первой части книги актуализируется миф о Пушкине. Его творческое наследие является для Пастернака первоосновой русской литературы. Сюжет нового обращения к Пушкину становится инвариантом сюжета *потери/обретения* Райского сада.

В Серебряном веке неожиданную актуализацию обрело родоначальное в Священной истории человечества событие грехопадения: “Его привлекли к объяснению русской литературы... особенно облюбовал его Розанов, отличавшийся чуткостью к ветхозаветным темам. Можно сказать, что Розанов создал миф о Пушкине как о потерянном рае нашей литературы...” [3, 122].

Через обращение к пушкинским текстам осуществляется путь вглубь времен в “Темах и вариациях”. Текст стихотворения “Тема” строится как организуемое через точку зрения Пушкина движение вглубь по временной оси. Взгляду Пушкина и *сейчас* доступны явления древнего мира:

*Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа,  
Скала и Пушкин. Тот, кто и сейчас,  
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе  
Не нашу дичь: не домыслы в тупик  
Поставленного грека, не загадку,  
Но предка...* [7, 183].

Движение вглубь времен не ограничивается “Эпохой Псамметиха”, но доходит до предела, до времени создания мира. Пушкину, а через него и любому приобщившемуся к миру культуры открывается сам момент творения:

*... Был дик  
Открывшийся с обрыва сектор  
Земного шара, и дика  
Необоримая рука,  
Пролившая соленый нектар  
В пространство слепящих снастей...* [7, 185].

Функцией размыкать пространственно-временные границы наделены не только сами художники, но и их произведения:

*Море тронул ветерок с Марокко.  
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.*

*Плыли свечи. Черновик “Пророка”  
Просыхал, и брезжил день на Ганге [7, 187].*

Открытость мира Абсолюта, т. е. не произошедшее еще разделение на феномен и ноумен, вещь и идею, находит выражение в слиянии в одном художественном тропе признаков идеального и материального. Мир предстает как раскрытая книга:

*... Ни одна  
Черта не выдала волнения,  
С каким он погрузился в чтенье  
Евангеля морского дна [7, 186].*

В “Темах и вариациях” не только формируется идея культурного пространства, но и развивается представление о нем как об укорененном в *Легенде* и в *Рае* и, следовательно, дающем выход к Абсолюту, Абсолютной истине. Это становится возможным благодаря “живому” характеру второй реальности, мира текстов, поскольку путь к первооснове осуществляется через “Темы и вариации”.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В. С. Пушкин и Пастернак: к постановке проблемы / В. С. Баевский // Пастернаковские чтения: Выпуск 2. — М.: Наследие, 1998. — С. 223-243.
2. Бочаров С. Г. Бездна пространства / С. Г. Бочаров // Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской литературы, 1999. — С. 78-97.
3. Бочаров С. Г. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории / С. Г. Бочаров // Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской литературы, 1999. — С. 121-151.
4. Гаспаров Б. М. Gradus ad Parnassum (само-совершенствование как категория творческого мира Пастернака) / Б. М. Гаспаров // Wiener Slawistischer Almanach. — 1992. — Band 29. — С. 75-105.
5. Евтушенко Е. Почерк похожий на журавлей / Е. Евтушенко // Мир Пастернака; каталог выставки. — М.: Советский художник, 1989. — С. 13-14.
6. Кассирер Э. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарика, 1998. — С. 460-512.
7. Пастернак Б. Л. Темы и вариации / Б. Л. - Пастернак // Собр. соч.: В 5 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 4. — С. 176-225.
8. Пастернак Б. Л. Охранная грамота / Б. Л. - Пастернак // Собр. соч.: В 5 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 4. — С. 149-240.
9. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак / Е. Б. - Пастернак // Мир Пастернака; каталог выставки. — М.: Советский художник, 1989. — С. 5-12.
10. Приходько И. С. Мифопоэтика Александра Блока. Научный доклад по опубликованным трудам, представленный к защите на соискание ученой степени доктора филологических наук спец. 10.01.01. — русская литература / И. С. Приходько. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1996. — 82 с.
11. Сендерович С. Фигура сокрытия в лирике позднего Пастернака / С. Сендерович // Wiener Slawistischer Almanach. — 1995. — Band 36. — С. 155-172.
12. Франк С. Л. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака / С. Л. Франк // Литературное обозрение. — 1990. - № 2. — С. 72-76.

*Рецензент — Т. А. Никонова.*