



БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА «РАДУГА»

Серия основана в 2008 году

Ольга Николенко
Марина Мелащенко

**ИМПРЕССИОНИЗМ
В ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ПАСТЕРНАКА**



Киев
Журнал «Радуга»

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Мацапура В. И.,
доктор филологических наук, профессор Кобзарь Е. И.

Николенко О. Н., Мелашенко М. П. Импрессионизм в творчестве Б. Пастернака: Монография. — Киев: Радуга, 2014. — 224 с.

В монографии исследуются особенности художественного мышления и индивидуального стиля поэта Б. Пастернака. Черты поэтики импрессионизма выявляются на разных уровнях структуры произведений писателя (сюжетно-композиционном, образном, мотивном и др.). Определяются функции (имагогическая, конструктивная, динамическая, жанрообразующая, стилевая) элементов импрессионизма в текстах писателя разных родов и жанров. Прослеживается динамика и трансформация поэтики импрессионизма от раннего до позднего творчества Б. Пастернака. Отмечается взаимодействие импрессионизма с другими направлениями (реализм, натурализм, модернизм) и течениями (символизм, неоромантизм, футуризм, экспрессионизм) в наследии художника. В монографии рассматриваются особенности импрессионистической образности, поэтики импрессионистического пейзажа, воссоздания художественного времени и пространства, повествования в творчестве Б. Пастернака. Раскрывается влияние поэтики импрессионизма на жанровое содержание и формирование художественной картины мира писателя в парадигме Серебряного века.

Для ученых-филологов, аспирантов, магистрантов и всех, кто интересуется литературой XX века.

Печатается по решению ученого совета

*Полтавского национального педагогического университета
имени В. Г. Короленко (протокол № 9 от 27 марта 2014 года).*

ISBN 978-

© Николенко О. Н.,
Мелашенко М. П., 2014

От авторов 7

**РАЗДЕЛ 1
ИМПРЕССИОНИЗМ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

1.1. Импрессионизм как научная проблема 11
1.2. Поэтика Б. Пастернака
в научно-критическом дискурсе. 34

**РАЗДЕЛ 2
ЭЛЕМЕНТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА
В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА**

2.1. Особенности художественной образности
в ранних сборниках Б. Пастернака
«Близнец в тучах» и «Поверх барьеров» 45
2.2. Картина мира в сборниках
«Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации» 55
2.3. Специфика художественного синтеза
в сборнике Б. Пастернака «Второе рождение» 72
2.4. Динамика индивидуального стиля поэта
в поздний период творчества (сборники
«На ранних поездах» и «Когда разгуляется») 91

**РАЗДЕЛ 3
ОСОБЕННОСТИ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО
ПОВЕСТВОВАНИЯ Б. ПАСТЕРНАКА**

3.1. Своеобразие историзма в поэмах
«Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» 106
3.2. Роман в стихах «Спекторский»:
традиции и новаторство 112
3.3. «Повесть» в контексте замысла
Б. Пастернака о Спекторском 127

РАЗДЕЛ 4
ИМПРЕССИОНИЗМ В ПОВЕСТЯХ
И АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
Б. ПАСТЕРНАКА

4.1. Поэтика импрессионизма в ранней прозе Б. Пастернака («Апеллесова черта», «Письма из Тулы»)	138
4.2. Поиски новой романной формы в повести «Детство Люверс»	148
4.3. Особенности художественной структуры повести «Воздушные пути»	155
4.4. Жанрово-стилевое своеобразие «Охранной грамоты» Б. Пастернака	161
4.5. Эскизность как особенность композиции автобиографического очерка «Люди и положения»	173

РАЗДЕЛ 5
РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. ПАСТЕРНАКА
КАК СУБЪЕКТИВНАЯ ЭПОПЕЯ

5.1. Лирический модус в воссоздании романной истории	183
5.2. Средства импрессионизма в цикле «Стихотворения Юрия Живаго»	195
ПОСЛЕСЛОВИЕ	203
Список использованных источников	210

ОТ АВТОРОВ



Начало XX века в русской литературе характеризуется разнообразием художественных форм, многочисленными экспериментами и сменой эстетических систем. В творчестве Бориса Леонидовича Пастернака (1890–1960) проявились ключевые особенности парадигмы Серебряного века — тяготение к синтезу разных видов искусства, родовая и жанровая диффузия, смелые новаторские решения в области литературного языка, а также взаимодействие различных стиливых тенденций, направлений и течений.

Вследствие идеологических ограничений, имевших место в советский период, художественное наследие Б. Пастернака стало объектом глубокого научного исследования лишь со второй половины 1980-х годов. С того времени появилось немало работ, посвященных писателю. Среди них следует отметить труды российских ученых М. А. Алексеевой, В. Н. Альфонсова, В. С. Баевского, Н. Н. Вильмонта, Л. А. Озерова, И. В. Романовой, Е. М. Тюленевой, Л. С. Флейшмана и других. Творчество художника неоднократно привлекало внимание и зарубежных исследователей (Ф. Берлинг, П. Бодин, А. Ливингстоун, Д. ди Симпличчио, Д. Фарино, и других). Наиболее актуальными проблемами, которые разрабатывают сегодня пастернаковеды, являются: философские основы мировоззрения и творчества писателя (В. Н. Альфонсов, Л. С. Озеров, М. Н. Эпштейн, и др.), поэтический язык и стиль Б. Пастернака (А. Н. Архангельский, А. К. Жолковский, М. О. Елисова, И. И. Ростовцева и др.), структура и жанровые особенности романа «Доктор Живаго» (В. Я. Беленчикова, Б. М. Гаспаров, В. А. Гудова, М. Б. Крепс и др.) и другие. В современный период пастернаковедение развивается в нескольких направлениях (биографические, компаративное, жанрово-стилевое, поэтологическое).

Творчеству Б. Пастернака посвящены диссертационные исследования российских ученых: «Особенности художественного пространства и проблема эволюции поэтического мира (на материале лирики Б. Пастернака» А. Н. Анисова, «Творчество Б. Пастернака 1910–1920-х годов (формирование органической поэтики» М. А. Алексеевой, «Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма» О. Ю. Казмирчук, «Семантическая структура «Стихотворений Юрия Живаго в контексте романа и лирики» И. В. Романовой, «Природа — искусство — человек в романе «Доктор Живаго» Л. В. Соколовой и др. Среди украинских работ о писателе необходимо отметить кандидатские диссертации «Своеобразие и роль пейзажа в лирике Бориса Пастернака» Я. М. Тагильцевой и «Категории времени и пространства в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» Я. С. Маркович.

Вместе с тем еще немало вопросов поэтики, художественной образности и творческого метода Б. Пастернака остаются не решенными в современном литературоведении. Особый интерес представляет проблема взаимодействия в творчестве писателя элементов разных направлений и течений. Именно в художественном синтезе (философии и литературы, разных видов искусства, родов, жанров, направлений, течений, стилевых тенденций) Б. Пастернак открывал новые горизонты художественного видения и прокладывал перспективные пути для развития русской лирики и художественной прозы. Поэтому вопросы, касающиеся художественного синтеза в творческом наследии Б. Пастернака, в настоящее время представляются необычайно актуальными.

Отдельные исследователи, в частности В. Н. Альфонсов, А. Н. Анисова, Л. В. Соколова и другие, уже отмечали влияние символизма и футуризма на художественную систему Б. Пастернака, особенно на раннем этапе его творчества. Интересные наблюдения относительно взаимодействия реализма и модернизма в романе «Доктор Живаго» сделаны в работах Б. М. Гаспарова и Я. С. Маркович. Вместе с тем

относительно проявления импрессионизма в творчестве писателя известно не так уж много трудов. Я. М. Тагильцева отметила импрессионистичность пейзажа в лирике Б. Пастернака 1910-х годов. Л. С. Флейшман исследовал средства создания импрессионистических зарисовок в поэзии писателя разных лет (живописность, музыкальность, произвольное соединение образов и т.д.), назвав творческий метод Б. Пастернака «свободной субъективностью».

Однако все это были лишь подходы к изучению сложной и большой проблемы, которая требует разрешения на материале всего наследия художника — и его лирики, и прозы, поскольку элементы импрессионизма проявлялись (хотя и по-разному) в течение всего творчества писателя, вступая во взаимодействие с другими направлениями, течения, стилевыми тенденциями.

Как известно, импрессионизм впервые возник во французской живописи (Э. Моне, К. Мане, О. Ренуар, К. Писсарро и др.), а оттуда распространился и в другие виды искусства — музыку, литературу, скульптуру. Русский импрессионизм в живописи представлен именами А. Е. Архипова, И. Э. Грабаря, К. А. Коровина, Ф. А. Малявина, Н. В. Мещерина, А. А. Мурашко, В. А. Серова и др. Отец Б. Пастернака — художник Леонид Пастернак также увлекался импрессионизмом и экспрессионизмом, что проявилось в его работах, которые оказали влияние и на художественное мышление его сына как поэта. Мать Б. Пастернака была пианисткой, поэтому, помимо живописи, будущий писатель увлекался музыкой, особенно ее современными течениями. В доме Пастернаков бывали композиторы А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов, которые внесли огромный вклад в развитие русского музыкального импрессионизма. Их мастерство создания светов образов, виртуозная техника мотивных переходов и импровизации с самого детства привлекала Б. Пастернака, что впоследствии отразилось в его творчестве. Кроме того, увлечение русского поэта лирикой французских символистов

(П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме) и Р. М. Рильке также способствовало усвоению им поэтики импрессионизма. Установку писателя на субъективность и воспроизведение личных впечатлений заметили его современники (В. В. Маяковский, М. И. Цветаева, П. Яшвили и др.).

Если в живописи и музыке импрессионизм проявился как относительно стройное течение (хотя художники и композиторы не создавали теоретических манифестов, провозгласив абсолютную свободу творчества и торжество индивидуального восприятия), то специфика импрессионизма в художественной литературе состояла в том, что он не проявлялся в чистом виде, а интегрировался с элементами других направлений и течений — поздним романтизмом и неоромантизмом, натурализмом, символизмом, реализмом.

Синтетический характер импрессионизма, его свободная проницаемость и способность к взаимодействию с другими элементами в рамках различных художественных структур — эта особенность литературного импрессионизма отчетливо проявилась в творчестве Б. Пастернака. Импрессионизм прослеживается на разных уровнях текстов писателя, став неотъемлемой частью его индивидуального стиля, стилевой константой в его лирике и прозе.

Таким образом, импрессионизм как стилевая тенденция (или составляющая индивидуального стиля) Б. Пастернака представляет большой интерес для современного литературоведения. Этой проблеме посвящена данная монография.

Авторы будут благодарны читателям за высказанные пожелания и замечания.

Ольга Николенко, Марина Мелашенко

РАЗДЕЛ 1

ИМПРЕССИОНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

1.1. Импрессионизм как научная проблема

Среди модернистских течений конца XIX — начала XX века одну из ведущих позиций занимал импрессионизм, который проявился в разных видах искусства, но имел свою специфику в каждом из них. Наиболее мощно импрессионизм развивался в живописи, кардинально изменив подходы к ее художественным задачам и технике. Французская школа художников-импрессионистов (Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, К. Писарро и др.) стала ярким явлением рубежа веков, давшим множество великих шедевров. В русском искусстве влияние этой школы было достаточно велико, однако при этом русские художники-импрессионисты (А. Е. Архипов, И. Э. Грабарь, К. А. Коровин, Ф. А. Малявин, Н. В. Мещерин, А. А. Мурашко, В. А. Серов и др.) были тесно связаны с национальными истоками и не утрачивали собственной оригинальности. По мнению В. А. Филиппова [172], русский живописный импрессионизм проявился в условиях «ускоренного развития» искусства, отчего образовалась смесь различных стилистических направлений и его (импрессионизма) растянутое, продленное во времени существование. Для русского импрессионизма в живописи характерна большая нагруженность смыслом и меньшая по сравнению с французским городским вариантом динамизация, что определяет «деревенский» характер и так называемый «культ этюда» в русском импрессионизме. Французские импрессионисты больше делали упор на впечатление от увиденного, а русские — добавили и отображение внутреннего состояния художника.

В западноевропейском музыкальном искусстве импрессионизм представлен творчеством К. Дебюсси и М. Равеля. Характеризуя принципы нового искусства, К. Дебюсси писал: «Это искусство свободное, искусство свежего ветра, созвучное стихиям, ветру, небу, морю!.. Я стараюсь выразить как можно более откровенное ощущение и чувство, которые переживаю — все остальное для меня ничего не значит» [44, с. 39]. В русской музыке импрессионистское начало проявилось в произведениях Ф. С. Акименко, С. Н. Василенко, А. К. Лядова, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина, М. О. Штейнберга и др. Импрессионизм нашел отражение в европейской (О. Роден) и русской скульптуре (Н. А. Андреев, А. С. Голубкина, А. С. Матвеев, П. П. Трубецкой).

В отличие от других видов искусства, импрессионизм в литературе (как на раннем — последняя треть XIX века, так и на более позднем этапе — начало XX века) не был однородным явлением. С самого своего происхождения литературный импрессионизм не был монолитным течением, как, например, в живописи, музыке или скульптуре. Импрессионистические элементы проникали в произведения писателей разных творческих ориентаций, свободно соединяясь с элементами других направлений и течений. Импрессионизм в художественной литературе взаимодействовал с натурализмом, реализмом, символизмом, неоромантизмом, футуризмом, экспрессионизмом. Соединение элементов импрессионизма с элементами других художественных систем было характерно для разных национальных литератур, в том числе и для русской.

В науке достаточно хорошо изучен импрессионизм в изобразительном и музыкальном искусстве, однако литературный импрессионизм вследствие своей синтетичности и открытости к взаимодействию представляет большую сложность. В последнее время исследователи проявляют значительный интерес к импрессионизму, закономерным результатом чего стало издание энциклопедий импрессионизма во Франции

(1974), Венгрии (1978; 1983), США (1994), России (2001), а также целого ряда теоретических и историко-литературных работ. Однако в подавляющем большинстве в них рассматривается импрессионизм в живописи, музыке и скульптуре, а литературный импрессионизм в аспектах теории и поэтики еще не изучен в полной мере. Не проясненным до конца остается и вопрос о специфике импрессионизма в русской литературе и его место в художественной парадигме Серебряного века.

Происхождению и развитию импрессионизма в искусстве на различных его этапах посвящены серьезные монографии Дж. Ревалда «История импрессионизма» (1959) [142] и «Постимпрессионизм» (1962) [143]. Автор уделил больше внимания импрессионизму в живописи и в музыке, однако выделил при этом и некоторые общие принципы импрессионизма, которые имеют значение для понимания его функционирования и в художественной литературе.

Как пишет Дж. Ревалд, импрессионизм возник во Франции и начал отсчет во времени с выставки, которая получила название «Салон отвергнутых» (1863). Художники, отступившие от академизма, осмелились выставить свои работы в Париже. Император Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) велел выделить отдельный зал для полотен, которые, по мнению жюри, были признаны «непристойными», «неправильными», «нехудожественными». Так, впервые в истории искусства был зафиксирован принцип существования альтернативного искусства. Этих художников стали называть «независимыми», «аморальными», «разрушителями пристойности». Публика пришла в тот зал, чтобы испытать отвращение и окончательно развенчать отвергнутых жюри живописцев, однако многие из зрителей восхищенно останавливались перед выставленными картинами, пораженные новыми принципами и техническими приемами.

Группа молодых деятелей искусства, которых многие годы отвергали в Салоне, решила учредить «Анонимное кооперативное общество художников, скульпторов и граверов».

Этот проект, задержанный войной 1870 года, был реализован в 1874 году, когда они организовали на бульваре Капуцинов в мастерской фотографа Надара свою первую выставку без жюри и наград, контролируемых академией. Враждебная критика высмеивала их полотна, а между тем, близкий им по духу писатель Э. Золя защищал их как молодых революционеров, бросающих вызов академической живописи и отражающих изменения современного общества.

Дж. Ревалд объяснил происхождение термина «импрессионизм», который удачно использовал как название для своей картины французский художник К. Моне. Первоначально его полотно, нарисованное в 1873 году из окна квартиры в Гавре, должно было называться «Море», однако живописец передумал и назвал картину «Впечатление. Восход солнца». Зрители, которые привыкли к академической живописи, представляющей религиозные или античные сцены, оказались не готовы к восприятию любимой импрессионистами темы природы. Ясная палитра, отсутствие контуров и вполне бытовые сюжеты расценивались публикой как неумение рисовать. Вследствие этого во французском журнале «Шаривари» появилась статья критика Л. Леруа, иронически обозвавшего молодых художников «импрессионистами», то есть такими, которые попали под влияние впечатлений. Сказанное с иронией «обидное» слово, как ни парадоксально, понравилось импрессионистам, и впоследствии молодые художники стали называть себя только так. Импрессионистами стали именовать всех художников, которые противостояли Академии и писали в новой манере. Вскоре они объединились в группу и стали издавать журнал «Импрессионист».

В работах В. Вайсбаха [199] и О. Вальцеля [198] глубоко осмыслен опыт западноевропейских художников-импрессионистов: стремление не к изображению предметов и природы как можно точнее, а к тому, чтобы вызвать у реципиента впечатление и ощущение «момента»; внимание к психологическим

состояниям персонажей; акцент на неуловимости и изменчивости «момента» и т.д. «Всякое искусство стремится быть выражением мироощущения своего века» [198, с. 9], — писал о модернистских эстетических системах (экспрессионизме и импрессионизме) немецкий теоретик искусства О. Вальцель, отмечая открытость этих систем.

Р. Коллингвуд в книге «Принципы искусства» (1999) справедливо отметил, что импрессионизм принес новое понимание личности [73]. Французские художники-импрессионисты (Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуар, К. Писарро и другие), а вместе с ними и писатели, увлеченные новым течением (Э. Золя, братья Э. и Ж. Гонкуры и др.), открыли современного человека с уникальным миром его эмоций и субъективных переживаний. Искусство импрессионизма утратило интерес к историческим и мифологическим персонажам, а также к социальному положению. Импрессионистов интересовал внутренний мир личности, изменчивый и неповторимый в каждый момент жизни. Заслугой импрессионистов, по мнению Р. Коллингвуда, было и то, что они открыли городского человека, не избегая «некрасивой» природы и бытовых ситуаций. Иногда импрессионистов упрекали в излишней критичности, однако они не стремились что-либо обличать, а просто изображали жизнь и современного человека такими, как они есть на самом деле.

Один из известных исследователей импрессионизма К. Моклер в книге «Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера» (1908) подметил существенную особенность импрессионизма, которая проявляется не только в живописи, но и в других видах искусства. Для импрессионистов важным является не событие, не ситуация, то есть не внешняя (эпическая) основа, а, прежде всего, лирическое впечатление, переживание. Поэтому понятие «сюжет» понимается ими не в том смысле, о чем рассказывается в произведении, а какие чувства и нюансы ощущений воплощаются в нем [110].

Как писал К. Моклер, если раньше представители академической живописи опирались на вечные сюжеты и мотивы, довольно известные и поучительные для публики, то художники нового поколения ориентировались на воспроизведение субъективных впечатлений. К. Писарро в одном из своих писем сформулировал новый сюжетный принцип: «Я рисую сейчас то, что сейчас ощущаю. <...> В ощущениях вся суть, остальное само собой» [136, с. 128]. Подобный принцип использовали и братья Э. и Ж. Гонкуры, которые в своем дневнике отметили: «Видеть, ощущать, выражать — в этом все искусство» [42, т. 1, с. 234]. Близкий к художникам-импрессионистам поэт-символист С. Малларме, у которого в Париже собиралась творческая интеллигенция, определил новую поэтику так: «Нужно рисовать не вещь, а создаваемый ею эффект» [193, с. 36]. Таким образом, передача мгновенных эффектов и впечатлений стали главным предметом внимания художников рубежа веков.

Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что импрессионисты коренным образом изменили понятие «сюжет». Сюжет составляет не само событие, а его переживание, эффект от него, субъективное впечатление или ряд изменчивых впечатлений, которые фиксируются с помощью специфических средств поэтики.

Русский исследователь импрессионизма А. Д. Чегодаев в монографии «Импрессионисты» (1971) раскрыл истоки данного течения — опора на природу и на научные достижения. Художники-импрессионисты, а следом за ними и представители других видов искусства, по мнению А. Чегодаева, открыли красоту естественного, натурального мира. Из душных и тесных мастерских они вышли на открытый воздух — пленер, сделав природу и человека на ее лоне неиссякаемым источником вдохновения. К. Моне писал: «У меня никогда не было мастерской, и я никогда не понимал, как можно закрываться в комнате. Это не годится для рисования» [194, с. 286]. Э. Золя, влюбленный в картины Э. Мане, учил на его

примере и других живописцев «забыть о музейных сокровищах и установленных правилах, научиться смотреть в лицо природе и видеть ее такой, как она есть» [194, с. 348].

Как пишет А. Д. Чегодаев [178], природа интересовала импрессионистов не как фон, а как живой и многообразный мир, который постоянно меняется в зависимости от освещения, ветра, всей окружающей атмосферы. В процессе изображения природы художники производили целый ряд технических экспериментов. Они учились новым приемам передачи освещения, движения ветра, тумана и т.д. Их волновало то, как солнечный свет ложится в разное время суток на те или иные поверхности, как воплотить беспокойное состояние моря или колыхание трав и деревьев.

В письмах и воспоминаниях представителей импрессионизма (О. Родена, К. Писарро, Э. Дега и др.) можно найти немало размышлений о новом понимании красоты. Поскольку импрессионисты вышли на открытое пространство жизни, они по-другому, в отличие от их предшественников, стали понимать красоту. Для них прекрасное заключалось не в совершенстве форм и пропорций, а наоборот — в достоверном и естественном. «Красота в правде» [147, с. 89], — писал О. Роден. Импрессионисты умели видеть красоту в простых, будничных явлениях и в обыкновенных людях. Они поэтизировали реальную жизнь и обычных людей, избегая совершенных моделей и позирования. Э. Дега, О. Ренуар, К. Писарро просили своих моделей быть как можно более естественными, двигаться, стоять или сидеть так, как они привыкли в жизни. В поисках естественных и эмоциональных моделей художники часто обращались к образам детей, женщин или представителей пластических искусств (балерин, циркачей и др.).

Импрессионисты утверждали, что в природе нет полной симметрии и совершенства, а потому они отказывались от строгих композиций и пропорциональных форм, присутствующих академической живописи. О. Ренуар даже предлагал

создать «Общество иррегуляристов», которое бы объединило художников, изображающих не идеальные, а природные формы и ситуации: «Природа не терпит пустоты, говорят физики; они могли бы дополнить эту аксиому, прибавив, что природа не терпит регулярности. В самом деле, кто умеет наблюдать, знает, что, несмотря на кажущуюся простоту законов, которые управляют творениями природы любого класса и вида от самых крупных до самых малых, эти творения бесконечно разнообразны. Даже на самом красивом лице один глаз всегда отличается от другого, а нос никогда не располагается точно над серединой рта; дольки апельсина, листья на дереве, лепестки цветка всегда несхожи между собой; можно даже сказать, что всякая красота обязана своим очарованием именно этому многообразию... В эпоху, когда наше французское искусство, вплоть до начала текущего века отличавшееся такой проникновенностью, обаянием, изысканностью и фантазией, погибает от регулярности, сухости, маниакального стремления к ложному совершенству, которое сводится к тому, что идеалом художника становится теперь чертеж инженера, мы полагаем, настало время безотлагательно выступить против губительных теорий, угрожающих уничтожить искусство... И долг всех тонких натур, всех людей со вкусом — незамедлительно объединиться... Любые орнаменты должны создаваться на основе подражания природе, с тем, чтобы ни один мотив — цветок, лист, фигура и т.д. точно не повторялся...» [65, с. 412].

А. Д. Чегодаев [178] отметил, что импрессионизм сочетал внимание к субъективному и природному с новейшими достижениями науки. Молодые художники в своих эстетических экспериментах опирались на работы по теоретической оптике Гельмгольца и Швейреля. Вслед за учеными они трактовали цвет как отдельные мазки чистых оттенков, которые с определенного расстояния соединялись в зрительном эффекте. Поэтому импрессионисты рисовали преимущественно маленькими мазками, создающими вблизи впечатление

«мазни», но если зритель отходил на некоторое расстояние, эти мазки уже не воспринимались по отдельности, а сливались в единую палитру красок. Художники избегали резких контуров, считая, что границы между предметами можно создать за счет светотени и по-разному раскрашенных поверхностей. Они понимали, что доминирующую роль в природе играет не цвет, а свет, интенсивность которого влияет и на цветовую гамму, и на форму предметов, а вследствие этого — и на общее впечатление. Поэтому художники любили следовать за световым потоком, заставляя его по-разному проявляться на объектах живописи.

Таким образом, основываясь на достижениях науки, импрессионисты сумели воплотить «цельность мира» в его движении, неиссякаемом разнообразии и связях. Они мастерски воссоздали свое время и человека своего времени, проявив невиданную доселе свободу в художественном постижении реальной жизни, а главное — они умели любить жизнь и не боялись показывать на своих картинах восхищение перед нею.

В кандидатской диссертации Н. С. Джуманиязовой «Генезис русского импрессионизма» (2007) [46] отмечается, что «быстрое развитие художественных обменов с искусством Франции, Германии и стран Скандинавии стимулировало поиски и обретение русскими художниками новых знаний и профессиональных навыков, которые привели к возникновению импрессионизма как нового направления в русском живописном искусстве со своим национальным «лицом» и путем развития». Весьма интересным представляется определение импрессионизма, данное в диссертации Н. С. Джуманиязовой: «Суть импрессионизма двояка. С одной стороны, это стилистическое направление, особое мировидение, мироощущение, мировосприятие. С другой — особый творческий метод со своей техникой, манерой, приемами. При этом типологическое сходство вариантов импрессионизма в разных художественных школах не исключает наличие национальной специфики, внешнего несходства форм. Так, за

пределами Франции другие национальные европейские варианты импрессионизма часто возникали в соединении и переплетении с реализмом, романтизмом, даже классицизмом, с одной стороны, и с постимпрессионистическими направлениями — символизмом, стилем модерн, декоративизмом, экспрессионизмом и даже кубизмом — с другой» [46, с. 156].

Импрессионизм в изобразительном искусстве оказал непосредственное влияние на течение литературного процесса. Л. Г. Андреев в монографии «Импрессионизм» (1980) [6] отметил, что первые художники-импрессионисты объединились вокруг писателя Э. Золя, который в те годы был страстно увлечен новым искусством, страстно защищал его и посвятил художникам-современникам цикл статей под названием «Мой Салон». В творчество самого Э. Золя с того времени и надолго войдут элементы импрессионизма. Любовь к естественной натуре, к живописным мазкам, к наблюдению за объектами в разное время суток и года — это характерные черты стиля известного писателя-натуралиста, которого художники-импрессионисты приобщили к новой манере.

Э. Золя в творчестве художников-импрессионистов привлекали точность, научность, соединение объективного и субъективного. Эти приемы использовал писатель в своих произведениях. В его эпопее «Ругон-Маккары» отчетливо проявилось стремление нарисовать «уголок природы сквозь темперамент», поэтому его пейзажи так эмоциональны и оставляют незабываемые впечатления. Показательным в этом плане является роман «Чрево Парижа», в котором воссозданы колоритные картины рынка. Произведение по праву исследователи называют гигантским натюрмортом, нарисованным словесными средствами в духе новой живописной манеры. Э. Золя описывает груды овощей, фруктов, мяса, рыбы, сыра, используя эффект игры света и тени. Здесь можно найти интересные жанровые зарисовки людей, органично вписанных в свою среду. Поставив образ художника в центр романа, Э. Золя усилил эффект субъективного впечатления.

Таким образом, корни натурализма Э. Золя находятся в импрессионизме, а это еще раз доказывает то, что импрессионизм не существовал в «чистом виде», а проникал в разные литературные направления.

Б. М. Михайловский в работе «Декадентство. Импрессионизм» [109] обратил внимание на проникновение импрессионизма в произведения русских писателей-декадентов, где доминируют элементы натурализма.

В поэзии импрессионизм тесно сливается с символизмом. Что же стало основой такого слияния? По мнению Л. Г. Андреева, для этого есть несколько причин. Во-первых, поэтический образ Идеи должен быть чувственным, воплощенным в субъективном выражении. «Как можно достичь необходимой символизму суггестивности, если поэтический образ Идеи не будет образом чувственным» [6, с. 58], — писал Л. Г. Андреев. Во-вторых, символизму и импрессионизму присуща музыкальность. В-третьих, закон соответствий, открытый еще Ш. Бодлером, объединяет символизм и импрессионизм (о соответствии звука и цвета писал в сонете «Гласные» А. Рембо. В-четвертых, принцип суггестивности не сообщает, а навеивает, растворяет точное значение слов, что возможно только на основе импрессионистического письма (через цветные пятна, свет, тень, звуковую оболочку, ритм и т.д.). И наконец, как указывает Л. Г. Андреев, поэты-символисты считали, что к Идее можно «подняться» только через впечатление, эффект, который создает художник. «Я нашел свой, особенный способ воплощать мгновенные впечатления, Все эти впечатления идут один за одним, как в симфонии» [193, с. 76], — отмечал С. Малларме.

Д. С. Наливайко в работе «Загадка Малларме» писал: «Парадигму французского символизма визначають, зрештою, дві інтенції, які взаємодоповнювалися і взаємодіяли. З одного боку, в поезії французького символізму відбувалося вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого, пошуки його неопосередкованого

вираження, «прямого», що діє поза «сенсами», сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної про «неясне говорити неясно» (Верлен), музикально передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони... З іншого боку, в поезію входить метафізика...» [116, с. 6].

Слияние символизма и импрессионизма подтверждает лирика Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме и других поэтов, которых принято называть символистами. Для русской поэзии характерна та же тенденция. Следует отметить, что Б. Пастернак еще в ранний период творчества очень любил творчество П. Верлена и учился у него мастерству создания импрессионистического пейзажа. Б. Пастернак писал, что П. Верлен давал словам безграничную свободу, которая и была его открытием в лирике и которую можно встретить лишь у мастеров прозаического диалога в романе или в драме [117, с. 378]. По мнению русского поэта, «парижская фраза во всей ее нетронутости и волшебной точности влетала с улицы и ложилась на верленовскую строфу целиком, без наименьшего принуждения, как мелодический материал для всего поэтического строения» [117, с. 379]. В программном стихотворении «Поэтическое искусство» П. Верлен утверждал интуитивное познание мира и выдвинул новые принципы в искусстве: музыкальность, внимание к нюансам и оттенкам, чувственное видение. Эти принципы были близки и Б. Пастернаку, не только в ранний период творчества.

Импрессионизм во многом определил творческий облик таких прозаиков, как И. А. Бунин, И. С. Шмелев, А. И. Куприн, А. П. Чехов и др. Сочетаясь с принципами реалистического повествования, импрессионизм в русской литературе стал мощным фактором развития психологизма и выхода его на новый качественный уровень на рубеже веков.

В докторской диссертации В. Т. Захаровой «Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века» (1995) [59] исследуются импрессионистические тенденции в произведениях М. Горького, А. П. Чехова, Б. К. Зайцева, И. А. Бунина,

С. Н. Сергеева-Ценского. Автор показала взаимодействие реализма и импрессионизма, натурализма и импрессионизма в прозе данного периода, а также раскрыла специфику русского импрессионизма, в отличие от западного — большое внимание к экзистенции личности и философский взгляд на мир.

История литературы знает примеры импрессионистического романа. Прежде всего, это роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Сам художник основной принцип искусства сформулировал так: «Только впечатление — критерий истины» [139, с. 179]. Произведение построено на впечатлениях и ассоциациях главного героя, которые хранятся в глубине его памяти. Л. Г. Андреев писал: «Одним из центральных понятий в эстетике Пруста было понятие «инстинктивная память» [6, с. 179]. Как любая другая память, «инстинктивная память» отталкивается от «объекта», реального факта, предмета, явления. Согласно концепции М. Пруста, каждый час прожитого человеком бытия словно консервируется в «объектах», прячась до поры до времени. Такая матрица безгранична, она охватывает все, что угодно, и естественно, что, «будучи пущена в ход, она обещает все». Таким образом, хронология романа М. Пруста фиксируется не в точных датах и времени, а в цветах, запахах, воспоминаниях, впечатлениях, которые для героя значат намного больше, чем реальные факты и события.

Исследователь В. С. Баевский отметил, что Б. Пастернак был особенно близок к поэтике Р.М. Рильке и М. Пруста своей способностью организовывать сюжет «по строгим силовым линиям», а поэтический мир — «по определенным законам» [15, с. 6]. Из воспоминаний о писателе известно, что во второй половине 1950-х годов Б. Пастернак с увлечением читал М. Пруста. Именно тогда он полностью прочитал эпопею «В поисках утраченного времени», которая привлекла его внимание еще в 1924 году. Особенности импрессионистической поэтики М. Пруста были успешно освоены Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго».

В последнее время в отечественном литературоведении появился ряд интересных исследований о развитии импрессионизма в русской и украинской литературах. В монографии «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись)» (2000) В. И. Силантьева выявила в творчестве А. П. Чехова не только черты реализма, но и символизма, и импрессионизма, доказав тем самым взаимодействие разных художественных систем как ключевой признак переходной эпохи. Исследовательница пишет об А. П. Чехове, что «его творчество не укладывается в систему канонизированных и стабильных эпох», «стремление обобщить блестящие завоевания реалистов-психологов с одновременным экспериментаторством в русле новых течений — сделало писателя образцом переходности» [153, с. 5–6]. По масштабу художественных открытий В. И. Силантьева совершенно справедливо сравнивает А. П. Чехова с фигурой Г. Флобера во французской литературе. Так же, как Г. Флобер мыслил себя «писателем перехода», находясь в постоянном движении от старых к новым формам, так и А. П. Чехов, с одной стороны, завершил развитие реалистической линии, представленной творчеством А. С. Пушкина, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, а с другой, открывал в искусстве новые пути — и для реализма, и для новых модернистских течений, в том числе и литературного импрессионизма.

В докторской диссертации Ю. Б. Кузнецова «Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст. (проблеми естетики і поетики)» (2004) [81] импрессионизм рассматривается как стилевое течение в украинской литературе рубежа ХІХ-ХХ веков. Ученый выявил существенные отличия между литературным и живописным импрессионизмом (прежде всего, это наличие временного параметра в литературе, которого нет в живописи), а также доказал существование в украинской литературе «психологического импрессионизма» на материале прозы М. М. Коцюбинского. Ю. Б. Кузнецов выделил целый ряд изобразительных средств импрессионизма:

предметность изображения, «психологичность» выражения, живописность описаний и другие. Разделяя в целом позиции Ю. Б. Кузнецова по поводу импрессионизма, позволим себе не согласиться с исследователем в том, что импрессионизм возник на основе реализма и «порой сохранял подобие реализму». По нашему мнению, а это согласуется и с точкой зрения других ученых (например, Д. С. Наливайко, О. Н. Николенько, А. Д. Чегодаев), импрессионизм был более близок к натурализму, чем к реализму, потому что в натурализме и в импрессионизме господствовал культ «единичного», «неповторимого», «изменчивого», а не «типичного» (образов, обстоятельств). Лишь верность действительности может сближать импрессионизм, натурализм и реализм, однако в импрессионизме — это не миметическое ее отображение, а специфическое преобразование силой субъективного впечатления. Вместе с тем следует согласиться с Ю. Б. Кузнецовым относительно того, что импрессионизм развивался во взаимодействии с неоромантизмом, символизмом и другими стилевыми течениями модернизма. К этому можно добавить только то, что еще и во взаимодействии с реализмом и натурализмом.

В докторской диссертации В. П. Агеевой «Стильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття» (1995) [2] выявлены особенности импрессионистической прозы М. М. Коцюбинского, Г. М. Косынки, А. В. Головки, М. Е. Ивченко. В. П. Агеева выделила три уровня структуры текста: идеологически-ценностный, пространственно-временной и собственно языковой (фразеологический), которые были проанализированы в аспекте импрессионистических тенденций. В основу научной концепции диссертации положены отношения между образом автора (авторской позицией) и созданным им художественным миром. В. Агеева отметила специфические черты импрессионистического хронотопа и художественной картины мира. Можно вполне согласиться с исследовательницей в

том, что «в импрессионизме принципиально невозможен автор, который владеет окончательной, абсолютной истиной». Авторский интерес направлен не на «типическое», а на фиксацию воспринятого, изменчивого, единичного. В. П. Агеева установила, что для литературного импрессионизма невозможна объективная манера повествования. Даже если автор (например, М. М. Коцюбинский) отстраняется от повествования, то события изображаются с точки зрения кого-то из героев. Для украинской литературы первой половины XX столетия, как установила В. П. Агеева, характерно совмещение и перемещение различных точек зрения, что приводит к психологизации картины мира.

Интересным в аспекте литературного импрессионизма представляется диссертационное исследование Т. О. Дегтяревой «Языковые средства выражения импрессионизма в художественном тексте (на материале творчества А. С. Грина)» (2002) [45]. Автор проанализировала звуковую и цветовую символику, а также языковые средства (фонетические и лексические) создания импрессионистического эффекта в творчестве писателя. Большое внимание уделено исследовательницей импрессионистическому портрету. Импрессионизм в творчестве А. С. Грина Т. О. Дегтярева рассматривает в контексте неоромантического течения как особенность индивидуального стиля художника.

Таким образом, возникнув в живописи и активно развиваясь в музыке и скульптуре как самостоятельное художественное течение, импрессионизм в литературе не был однородным явлением. Его можно обнаружить в творчестве писателей разных художественных ориентаций. Литературный импрессионизм является одной из актуальных проблем литературоведения, которая требует специального изучения на материале произведений разных родов и жанров.

Как открытая и динамичная система, которая существует во взаимодействии с элементами других художественных систем, импрессионизм не просто выявить и исследовать в

литературных произведениях. Для этого необходим соответствующий методологический инструментарий, позволяющий выделить компоненты импрессионизма в структуре художественного текста.

В разработке методологического инструментария изучения поэтики импрессионизма мы опираемся на конститутивные признаки литературного импрессионизма, которые проявляются на разных уровнях художественной структуры произведения (или в творчестве писателя в целом): тематическом, мотивном, образном, сюжетном, композиционном, пространственно-временном, нарративном, стилевом, жанровом, языковом. Рассмотрим специфику проявления импрессионизма на каждом из этих текстовых уровней, что поможет нам определить особенности данного явления в наследии Б. Пастернака.

Итак, что касается тематического уровня, то импрессионизм не раскрывает глобальных исторических, политических и социальных тем, свойственных литературе реализма и натурализма. Главным предметом импрессионистического изображения в литературе, как в живописи или в музыке, является частная жизнь человека, его глубоко личностное восприятие окружающего мира. Не выдающее, не типическое, не масштабное привлекает внимание писателей, использующих приемы импрессионистической поэтики. Они не обобщают, не оценивают и не поучают, а лишь отображают единичное и неповторимое в обыденном человеческом существовании.

Своеобразной призмой для отражения действительности в импрессионизме становится субъективное видение, выражающееся в непосредственном впечатлении или переживании определенного момента. Это субъективное видение наделяется писателями особой творческой силой. Часто центральным героем становится творческая личность — поэт, музыкант, художник. Мир, отраженный сквозь внутреннюю призму творческого субъекта, предстает уникальным, как и

каждый момент бытия. Один и тот же объект действительности, но воспринятый субъектом по-разному, может приобретать разные очертания и признаки, то есть субъективируется. Процесс субъективации объектов реальной действительности является существенной особенностью импрессионизма, требующей специального рассмотрения.

Для поэтики импрессионизма в литературе характерен целый комплекс устоявшихся тем (человек и природа, человеческие чувства, впечатления от произведения искусства и др.) и мотивов, связанных с отражением текущего момента и личностного его переживания. Например, вокруг темы «человек и природа» группируются такие устойчивые мотивы, как изменчивость природы, радость соприкосновения с природой, слияние человека и природного мира и т.д. Среди образов, которые позволяют раскрыть не только состояние природы, но и внутреннее состояние человека, часто используются такие динамические образы, как море, ветер, сад и другие. Они не имеют той глубинной символической основы, свойственной романтизму или символизму, их задача — воплотить не какую-то идею, а процесс движения в природе и во внутреннем мире человека.

Особое значение приобретают мотивы, которые как бы стирают границы между природными явлениями, между жизнью природы и жизнью человека, а также связаны с определенными световыми эффектами (как известно, художники-импрессионисты уделяли большое внимание свету): восход/закат, сумерки, туман, игра света и другие.

Большое значение в импрессионизме имеют такие мотивы, как целостности мира, личной причастности к нему, непосредственное ощущение каждого мгновения и т.д. Тема человеческих чувств в импрессионистической поэтике решается в мотивах полноты чувств, богатства внутренней жизни, открытия мира через личностное переживание и т.д.

Характерной и для натурализма, и для импрессионизма оказалась тема изображения «нерасчлененного куска дей-

ствительности» (Э. Золя). Соответственно субъект не только воспринимает ее, но и сам является ее органической частью, живет вместе с нею одной жизнью. Отсюда возникает не только тема природы, но и тема города, которые в импрессионизме не противопоставляются, как, например, в романтизме. Это все проявления полноты человеческого бытия. Художники-импрессионисты описывали с одинаковым мастерством и сельский, и городской пейзажи. Их интересовал не только единственный человек со своими ощущениями, но и человек «массы», тоже со своими ощущениями «массовости».

Импрессионизму присуще не рациональное объяснение мира, а интуитивное и ассоциативное его постижение. Отсюда в импрессионистической поэтике большую роль играют мотивы искусства и связанные с ними приемы интертекстуальности. Эту технику успешно использовал в романе «В поисках утраченного времени» М. Пруст. Впечатления от произведений искусства в некоторых романах этой эпопеи определяют сюжет и динамику образов.

Импрессионизм в живописи повлиял на структуру художественного образа в литературе. Импрессионистический образ, как и в изобразительном искусстве, в литературе утрачивает четкие контурные очертания. Он перестает быть детерминированным обстоятельствами и средой, но при этом неразрывно сливается с окружающим миром. Переходы между миром в целом и отдельным художественным образом едва уловимы. Стирание границ между ними акцентирует целостность бытия.

Импрессионистический образ порой возникает как бы ниоткуда и так же и исчезает. Подробности, конкретика, детализация, что было характерно для реализма и натурализма, не свойственны импрессионистическому образу. Он дан лишь отдельными штрихами, мелкими мазками, в том числе и колористическими. Цветовые и слуховые ассоциации, интертекстуальность являются актуальными приемами создания импрессионистического образа.

В импрессионизме утрачивается разделение образов на главные и второстепенные, нет между ними и противопоставления (как в романтизме), потому что все они — составные части целостного бытия.

Писателей, как и художников, привлекают образы не статичные, а движущиеся как во внешнем, так и внутреннем проявлении. Поэтому в центре фабулы оказывается внутреннее движение образа (персонажа, автора, природы, музыкальной темы и т.д.), что закономерно усиливает психологизм произведения. Внимание к глубоко личностному переживанию, смене внутренних состояний определяет лирическую атмосферу произведения.

Уже в живописи было апробировано сочетание «образа» и «света». Под разными углами и пучками света образ как бы поворачивался своими разными гранями, а иногда (в зависимости от направленности света, как, например, у К. Моне в знаменитом цикле «Руанский собор») приобретал и новое содержание. Эти приемы можно выявить и в произведениях писателей (Г. Флобера, Г. де Мопассана, И. Бунина и др.). Кроме того, мастеров слова интересует, не внешняя сторона образа, а прежде всего, его эмоциональная наполненность. Этим определяется и связь между образами в импрессионизме, которая не столько логическая и причинно-следственная, сколько ассоциативная, эмоциональная.

Что касается импрессионистического сюжета, то уже художники-импрессионисты совершенно по-новому понимали его — как личностное событие, переживание того или иного момента. Поскольку в литературе, в отличие от живописи, есть еще и временной критерий, то импрессионистический сюжет составляет не только то или иное впечатление, но и движение его во времени, смена внутренних состояний человека, изменение самого духовного ощущения мира. Импрессионистический сюжет — это сюжет, прежде всего, субъективный, лирический. Однако иногда он может разворачиваться до уровня эпопеи (как у М. Пруста), а может

содержать в себе и внутреннюю конфликтность, драматизм (как у И. А. Бунина, И. С. Шмелева).

Сюжетные линии, созданные в русле поэтики импрессионизма, связаны между собой не логикой внешнего мира, а внутренними сцеплениями. Как отметил Д. С. Наливайко, в импрессионистическом сюжете происходит «свободное моделирование жизни» и «отказ от детерминированных, сконструированных художественных структур» [116]. В. П. Агеева писала о том, что сюжет как цепь внешних событий утрачивает свое прежнее значение. Объединяющим началом становится настроение, сквозные живописные детали, лейтмотивы, нюансы, оттенки, ассоциативность [2].

Импрессионизм проявляется в свободной композиции произведений, которые все больше строятся по принципу фрагментарности, мозаичности, монтажа, контрапункта (когда разные сюжетные линии развиваются в разных направлениях с разной скоростью, время от времени пересекаясь между собой). Музыкальное искусство актуализировало в литературном импрессионизме такие формы композиции, как симфонизм, полифонию, импровизацию тем и мотивов, их развитие или сужение, свободное перетекание или наслаивание. Свободная композиция и внутренний сюжет обуславливают суггестивность, свойственную импрессионизму во всех видах искусства.

Течение времени в импрессионистической поэтике утрачивает линейность и последовательность. Наряду с такими известными формами времени, как историческое, биографическое, авантюрное, мифологическое и др., писатели используют время субъективное, которое имеет собственную скорость движения — изменение внутреннего состояния, восприятия себя, действительности и жизни в целом.

В изображении пространства писатели, которые используют элементы импрессионизма, не вдаются в излишнюю детализацию. Для них важно представить не конкретную историческую, а обобщенную картину пространства, его

духовную атмосферу, пронизанную движением, различными природными стихиями, световыми потоками, эмоциональными состояниями. Большую роль в литературных произведениях конца XIX — начала XX приобретают движущиеся пространственные образы, которые воплощают динамичную картину мира в целом.

В создании визуальных образов пространства писатели нередко обращаются к приемам живописи: изображение одного и того же объекта в разное время суток (времени года), пунктирность изображения, незаметность переходов от одного образа к другому, игра красками и оттенками и т.д.

Для исследования особенностей литературного импрессионизма важны и достижения нарратологии, поскольку субъективная точка зрения определяет импрессионистическое изображение. Писатели, тяготеющие к импрессионизму, часто используют гомодиегетического нарратора, который оказывается в экстра- и интрадиегетической ситуации (согласно теории В. Шмида). Фокусом наррации оказывается человеческое «я», которое становится призмой окружающего мира. И автор, и персонаж не являются беспристрастными нарраторами. Нередко эмоциональное напряжение в произведении возникает за счет переключения или совмещения различных точек зрения. Распространенными нарративными моделями в импрессионистической технике являются поток чувственного восприятия, поток сознания, поток внутренних ощущений и переживаний, связанных между собой лишь памятью или эмоциями, и другие (Ю. Б. Кузнецов, В. П. Агеева). Размеренное повествование, свойственное литературе реализма и натурализма, в импрессионизме сменяется прерывистым, непоследовательным, эмоционально насыщенным. В импрессионистическом повествовании могут случаться немотивированные, на первый взгляд, обрывы и пропуски, однако они сопряжены с суггестивностью, навеивая читателю те или иные настроения, чувства и мысли.

Стилевой особенностью импрессионистического повествования является его неоднородность. Воля субъекта способна

активизировать различные стилевые потоки, соединяя их силой эмоционального восприятия. Большое значение в стилистике импрессионизма имеют персонифицированные тропы (метафоры, эпитеты, гиперболы и т.д.), которые акцентируют субъективность созданной художественной картины.

Осваивая поэтику импрессионизма, писатели конца XIX — начала XX веков много экспериментировали в области художественного языка, расширяя семантическую валентность слов, ища необычные формы для выражения непосредственного впечатления. Психологический параллелизм природы и внутренней жизни человека обусловил преобладание в языке импрессионизма разнообразных сравнений, экспрессивно-оценочной лексики, фоносемантических средств. В диссертации Т. О. Дегтяревой «Языковые средства выражения импрессионизма в художественном тексте (на материале творчества А.С. Грина)» [45] выявлены языковые средства импрессионизма: синестезийные метафоры и сравнения, метафорические антитезы, преобладание коннотативного компонента над денотативным в семантике слова, цветовые прилагательные и слова, которые воплощают цвет, цвето-звуковые ассоциации и другие. В. П. Агеева отметила характерную особенность импрессионистического синтаксиса — «ослабление логических связей, распространение инверсии, безличностных конструкций, неточность, приблизительность, изменчивость в передаче впечатлений» [2].

Поэтика импрессионизма оказала значительное влияние на литературные жанры, в которых доминирует лирическое начало. Психологизм определяет жанровое содержание произведений. Кроме того, жанры становятся подвижными, что приводит к образованию новых художественных структур на границе разных родов и жанров. Импрессионистическая поэтика привела к активизации таких жанровых разновидностей, как акварель, этюд, импровизация, ноктюрн, эссе, очерк и другие. Импрессионизм проникает абсолютно во все роды и жанры, что подтверждает творчество Б. Пастернака.

Помимо собственно текстовых уровней, на которых проявляется литературный импрессионизм, при исследовании его поэтики необходимо учитывать процесс взаимодействия направлений и течений, а также разных видов искусства, что стало характерной особенностью литературного процесса конца XIX — первой половины XX века. Выделить так называемый импрессионизм в «чистом виде» в литературных произведениях не представляется возможным, поскольку он интегрировался с элементами других художественных систем. Поэтому следует учитывать многослойность литературного произведения, где импрессионистическая интенция должна рассматриваться в сочетании с другими.

Творчество Б. Пастернака представляет интересный материал для изучения специфики литературного импрессионизма в парадигме Серебряного века.

1.2. Поэтика Б. Пастернака в научно-критическом дискурсе

В современный период пастернаковедение развивается в разных направлениях, среди которых одним из важнейших является поэтологическое. Вопросы поэтики отдельных произведений, творческого метода и индивидуального стиля писателя стали особенно интересовать исследователей в 1990–2000-е годы, когда литературоведение избавилось от идеологического давления и появилась возможность объективно изучать художественные тексты с позиций имманентного развития литературы.

В монографии В. Н. Альфонсова «Поэзия Бориса Пастернака» [4] анализируется лирика поэта раннего и позднего периодов. Исследователь отметил такие черты индивидуального стиля поэта, как глубокий психологизм, эмоциональность, символичность, метафоричность. Как важнейшую особенность ранней лирики Б. Пастернака В. Н. Альфонсов назы-

вает пейзаж, который может приобретать у писателя разные смыслы, то есть являться многослойным по своему содержанию и функциональному наполнению. Пейзажные зарисовки Б. Пастернака, по тонкому наблюдению В. Н. Альфонсова, строятся на основе метафорического видения мира. Метафора у писателя — это не просто троп, а «своеобразная призма субъективного восприятия реального мира», как пишет В. Н. Альфонсов. В данном случае исследователь обратил внимание на существенную особенность импрессионистических описаний поэта.

Весьма важным для понимания творческого метода Б. Пастернака является высказывание В. Н. Альфонсова о том, что у писателя нет чисто пейзажных стихотворений, во всех его произведениях органически соединяются темы природы, любви, искусства. Исследуя динамику пейзажей Б. Пастернака, В. Н. Альфонсов считает, что синтетизм поэтического видения автор сохраняет на протяжении всей творческой деятельности. Так, в «Стихотворениях Юрия Живаго» В. Н. Альфонсов установил взаимодействие природных мотивов с библейскими, которые дополняют и обогащают друг друга.

В. Н. Альфонсов проанализировал урбанистические пейзажи Б. Пастернака, что также сближает поэта с импрессионизмом. Город в представлении писателя, по мнению исследователя, наделен особой жизнью, как и природа.

Лирическое наследие Б. Пастернака в аспекте поэтики рассматривает Л. А. Озеров в книге «О Борисе Пастернаке» [122]. Автор монографии отметил такую особенность ранней поэзии писателя, как ассоциативность, что выражается в картинах природы, самобытности пастернаковской лексики, усложненности синтаксиса. А в поздней лирике поэта исследователь подчеркивает стремление Б. Пастернака к упрощению поэтического языка, к классическим формулировкам.

В поэтической картине мира Б. Пастернака большую роль играет пейзаж, которому посвящено немало работ в

научно-критическом дискурсе. Исследователи не раз отмечали повышенную эмоциональность, субъективность, метафоричность пастернаковских пейзажей, особенно в ранней лирике, что свидетельствует о присутствии элементов импрессионизма в творчестве писателя. Так, Ю. С. Лазебник отметил динамизм пейзажей писателя, их «стремительный поток», вследствие чего они утрачивают границы локализации. Подчеркивая стремление поэта к воспроизведению единства мира, исследователь выделил такие художественные приемы, свойственные стилю Б. Пастернака, как отождествление объектов, которые принадлежат к разным стихиям; неожиданное соотнесение объектов, что приводит к обмену их признаками и функциями; символизация действительности; сопоставление и контаминация объектов [84, с. 129–130]. В поэтических пейзажах Б. Пастернака Ю. С. Лазебник выделил некоторые разновидности трансформации образов: изменение авторского отношения к предметам, приобретение будничными предметами экзистенциальной значимости, контаминация образов, что приводит к образованию новых структур и др. [84, с. 130–131].

М. Н. Эпштейн определил хаотичность как характерную особенность композиции пастернаковских пейзажей в ранней лирике. Исследователь отметил одухотворение природы писателем и вместе с тем не романтическое, а будничное ее изображение, в котором Б. Пастернак усматривает особую поэзию [180, с. 251].

И. И. Ростовцева в статье «Муза и собеседница» [150] сопоставила особенности изображения природы в творчестве Б. Пастернака и Н. А. Заболоцкого. И. И. Ростовцева отметила особое отношение Б. Пастернака к природе, воплощение индивидуальной жизни художника в ее образах. Исследовательница рассматривает динамизм как ключевой признак пастернаковской поэтики, который состоит не только в том, что поэт обращается к образам движущейся природы, но и в том, что сама композиция его стихотворений строится

на основе динамизма — движения картин, впечатлений, ощущений, внутреннего состояния лирического героя.

В статье Ро Чжи Юн «Поэтическая образность в ранней лирике Б. Пастернака» [146] раскрывается сущность пастернаковской метафоры, которая является, по мнению исследовательницы, основой художественного образа поэта. Ро Чжи Юн справедливо считает, что метафоры Б. Пастернака рождаются не из его творческой фантазии, а на основе реальной действительности, что свидетельствует об использовании им импрессионистической поэтики.

В. В. Мусатов в статье «К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака» [112] усматривает связь поэзии писателя с традициями А. Фета, а, как известно, именно А. А. Фет стоял у истоков русского литературного импрессионизма. «Сходство с Фетом... выросло не в результате заимствования, а объективно — как родство исходных эстетических принципов. Как и для Фета, поэзия для Пастернака была, прежде всего, органической силой восприятия («губкой»). В «Охранной грамоте» он писал, что «искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового», поясняя, что сила эта «в рамках самосознания называется чувством». Способ захвата действительности чувством (или, как любил говорить Пастернак, — страстью) переключался с фетовским принципом нечаянности» [112, с. 406].

Проблема «Пастернак и живопись» заинтересовала исследователей еще при жизни поэта. Так, в 1935 году Р. О. Якобсон опубликовал статью «Заметки о прозе поэта Пастернака» [181]. К сравнениям творчества поэта с изобразительным искусством обращался и Л. С. Флейшман [173]. В этих работах преимущественно идет речь о влиянии авангарда (кубизма) на поэтические эксперименты Б. Пастернака.

Даша ди Симпличчио в статье «Пастернак и живопись» [154] рассматривает связь творчества писателя с искусством его времени. Исследовательница считает, что важность живописи и музыки «для художественного и текстового

уровней (по крайней мере, что касается живописи) еще недостаточно учитывается» [154, с. 195]. Даша ди Симпличчи выделила два этапа художественного восприятия писателя: от передвижничества к импрессионизму, что «скажется более всего на выборе материала и на его языковом оформлении», и сдвиг от импрессионизма к кубизму, что «отражается на способе организации накопленного материала, на синтаксическом и композиционном уровнях» [154, с. 201].

Т. В. Левина в статье «Страдательное богатство. Пастернак и русская живопись 1910 — начала 1940-х годов» [87, с. 84–89] расширила круг сопоставлений произведений поэта с изобразительным искусством и справедливо отметила, что, помимо авангарда, Пастернак впитывал и достижения импрессионизма, который, хотя и угасал в 1920-е годы, но переходил в совершенно иное качество в живописи. Т. В. Левина отметила «импрессионистическое выплывание», «возникновение из пятна» художественного образа, свойственное стилю Б. Пастернака. Исследовательница указала на соединение приемов кубизма и импрессионизма в лирике писателя (например, отстранение вещи, а потом нахождение для нее имени, воспроизведение как новой реальности). Весьма близким мировидению поэта было отношение художников 1930-1940-х годов (П. И. Басманова и М. К. Соколова) к предназначению искусства. Искусство, которое не создает манифестов и не изображает жизнь как зрелищную драму, а такое, которое интересуется частной жизнью человека, по мнению самого Б. Пастернака, «есть искусство настоящее». Не вписываясь в официальное направление советского искусства, художники, испытавшие на раннем этапе творчества влияние импрессионизма, отдавали предпочтение пейзажу, который становился у них многослойным. В нем присутствовали разные композиционные ряды, планы, что успешно осваивал в своей поэзии и прозе Б. Пастернак.

Целый ряд научных работ пастернаковедов посвящен языковым особенностям лирики Б. Пастернака, в которых

также проявляются некоторые особенности импрессионизма. Так, С. П. Муляр в статье «Колористическая лексика в метафористике ранней лирики Б. Пастернака» [111] пишет об эмоциональной окраске природных образов, их семантическом наполнении, контрастности.

Что касается поздней лирики поэта, то ее анализ в разных аспектах осуществили такие исследователи, как А. К. Жолковский [54-58], М. О. Елисова [50-53], О. Н. Николенко [119], В. С. Франк [176], А. Ливингстоун [191], Д. Д. Оболенский [121] и другие. При том, что учеными отмечен философский характер поздней лирики поэта, его активное обращение к библейским образам и мотивам, а также использование интертекстуальности, поэтика импрессионизма в творчестве Б. Пастернака (особенно в его поздней поэзии) практически не изучена. Это касается и лиро-эпических поэм, а также художественной прозы Б. Пастернака, в том числе автобиографического характера.

Однако относительно романа «Доктор Живаго» в последнее время появились интересные работы, в которых идет речь об элементах импрессионизма в этом итоговом произведении писателя. Кстати, по словам самого Б. Пастернака, роман написан в духе «субъективно-биографического реализма». В своих письмах художник указывал: «Очень трудно мне писать настоящую прозаическую вещь, ибо кроме личной поэтической традиции здесь примешивается давление очень сильной поэтической традиции XX века на всю нашу литературу. Моя вещь будет попыткой закончить все мои незаконченные прозаические произведения. Это продолжение «Детства Люверс». Это будет дом, комнаты, улицы — и нити, тянущиеся от них повсюду» [130, с. 643]. То, что Б. Пастернак отмечает связь своего романа с поэтической традицией эпохи и незавершенными прозаическими произведениями, свидетельствует о его ориентации в том числе на опыт импрессионизма, потому что в «Детстве Люверс» элементы его достаточно сильны.

Современники писателя сразу заметили лиризм его поздней прозы. Так, С. Д. Спасский писал автору, что «отпал вопрос о правомерности тех или иных стилистических приемов, а попросту пригодился весь твой поэтический арсенал» [130, с. 630]. С. Н. Дурьлин отметил «свободный вздох и выдох сердца» в романе. «Так же и война; тут все экспромт истории.... От романа пахнет дикой волей жизни» [130, с. 633].

Мари Ф. Роуланд и Пауль Ф. Роуланд считают, что «Доктор Живаго» — «это расширенная поэма в прозе, которую мог создать только исключительно одаренный поэт» [196, с. 3]. Г. Джиффорд писал, что итоговое произведение Б. Пастернака необходимо воспринимать как роман о «личном опыте поколения на отдельном этапе российской истории» [188, с. 195]. По его мнению, Б. Пастернак был, прежде всего, поэтом, поэтому основу книги составляет лирический сюжет — движение впечатлений главного героя, его духовное ощущение в мире, который пришел в движение. Это роман «именно Поэта», включает свои рассуждения исследователь. Р. Фриборн считает, что роман «Доктор Живаго» построен по принципу «лирического калейдоскопа» [186, с. 212]. Но при этом ученый отметил и наличие в произведении сильной традиции русского реализма.

А. Г. Гаев указывал на то, что в процессе создания романа сказались увлечения Б. Пастернака музыкой и философией [33, с. 9]. Исследователи С. А. Куликова и Л. Е. Герасимова отметили необычное соотношение лирического и повествовательного начал, между которыми возникает сильное эмоциональное напряжение, а также «пробу новых форм организации текста», «построение художественной реальности на принципиально новых основаниях» [82, с. 152].

В. С. Баевский писал, что художественный мир романа организовывает «творческая воля», которая создает «поэтический мир по определенным законам» [16, с. 66]. Исследователь установил связь поэтики произведения с достижениями европейского модернизма, прежде всего, М. Пруста, Э. Паунда, Т.С. Элиота, Р.М. Рильке.

В современных диссертационных исследованиях украинские ученые уже обратили внимание на проблему импрессионизма в творчестве Б. Пастернака. Я. М. Тагильцева в кандидатской диссертации «Своеобразие и роль пейзажа в лирике Бориса Пастернака» (2009) рассматривает элементы импрессионизма в отдельных пейзажных зарисовках поэта от раннего до позднего периодов творчества. Анализируя цикл «Начальная пора», исследовательница пишет: «Внутрішня схвильованість виражається перш за все в емоційному розладі, у властивому імпресіонізму синтаксисі (безсполучникові неповні речення), у прагненні до спонтанних рухів під впливом первинного враження... Поет відкритий природі, її стихіям... Ліричний герой поглинає усі звуки й фарби оточуючого світу, відчуваючи себе його органічною часткою. В імпресіоністичному стилі поет намагається відбити миттєві, раптові враження, щоб максимально наблизити процес творчості до природних процесів» [164, с. 47–48].

Я. С. Маркович в кандидатской диссертации «Категории времени и пространства в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (2006) [104] отметила особую организацию писателем романного времени, которое наполнено в значительной мере субъективными впечатлениями главного героя.

Однако все это лишь отдельные, хотя и весьма перспективные, подходы к изучению сложной и большой проблемы — поэтики импрессионизма в творчестве Б. Пастернака.



Таким образом, импрессионизм возник в последней трети XIX века в живописи и активно развивался и в начале XX века как самостоятельное течение в изобразительном искусстве, музыке и скульптуре. Однако в художественной литературе импрессионизм не был однородным явлением,

поскольку взаимодействовал с различными направлениями (романтизм, реализм, натурализм, модернизм) и течениями (символизм, экспрессионизм, футуризм, неоромантизм). На основе достижений исследователей, которые занимались изучением поэтики импрессионизма в творчестве разных писателей (В. П. Агеева, Л. Г. Андреев, Т. О. Дегтярева, Ю. Б. Кузнецов, Д. С. Наливайко, А. Д. Чегодаев и др.), мы уточняем понятие «литературный импрессионизм».

Понятие «литературный импрессионизм» можно понимать в нескольких значениях. Во-первых, в самом широком смысле — это стилевая тенденция в той или иной национальной литературе, которая может иметь свою парадигму и стилевые модели («психологический импрессионизм», «живописный импрессионизм» и др.). Во-вторых, это особенность мироощущения, мировосприятия писателя, что влияет на его художественную картину мира и творческий метод. В-третьих, импрессионизм в художественной литературе можно понимать и как составляющую индивидуального стиля писателя, то есть как совокупность специфических приемов поэтики. Для поэтики импрессионизма в литературе характерны такие черты, как повышенное внимание к нюансам человеческих чувств, ощущений и переживаний, акцент на впечатлениях от увиденного (пережитого, воспринятого), живописность и музыкальность картин, фрагментарная композиция, суггестивность изображения и др.

Импрессионизм в художественной литературе — это открытая и динамичная система, элементы которой могут свободно соединяться и взаимодействовать с элементами других художественных систем (реализма, натурализма, неоромантизма, символизма, экспрессионизма и др.).

В каждой национальной литературе, в том числе и в русской, импрессионизм имеет свою специфику. Импрессионизм может проявляться в разных родах литературы — в лирике, эпосе и драме, а также в межродовых структурах.

Поэтика импрессионизма оказала влияние на развитие литературных жанров (их динамику, диффузию и лиризацию) в начале XX века.

Импрессионизм дал мощный импульс для развития форм психологизма в литературе. Интерес не к «социальному типу», а к неповторимости человеческой личности, к ее ощущениям, оттенкам чувств и ассоциациям принципиально отличает импрессионизм в стилевом отношении.

Исследователи творчества Б. Пастернака (Д. ди Симпличчио, Т. В. Левина и др.) обратили внимание на использование приемов импрессионистической поэтики писателем, что проявляется в метафоричности, динамизме, способах создания образов, свободной композиции его произведений. Особое внимание со стороны ученых (В. Н. Альфонсов, Л. А. Озеров, Я. М. Тагильцева, Л. С. Флейшман и др.) было уделено технике создания импрессионистического пейзажа, особенностям поэтического синтаксиса, цветовым и музыкальным ассоциациям преимущественно на материале ранней лирики писателя. Вместе с тем практически не изученной в аспекте поэтики импрессионизма остается поздняя лирика, а также проза Б. Пастернака. Лишь в отдельных работах (Д. ди Симпличчио, Я. С. Маркович и др.) отмечено влияние импрессионизма на структуру романа «Доктор Живаго». Поэтика импрессионизма в творчестве Б. Пастернака требует системного изучения на материале не только ранней лирики, но и всего наследия писателя, в том числе художественной прозы. При этом необходимо учитывать взаимодействие элементов импрессионизма в художественной системе Б. Пастернака с другими стилевыми интенциями и влияниями со стороны других видов искусства, что позволит уточнить представления об индивидуальном стиле писателя.

Поэтику импрессионизма в произведениях художественной литературы целесообразно исследовать не фрагментарно и не изолированно от других компонентов, а

комплексно — на разных уровнях структуры текста (тематическом, мотивном, образном, сюжетном, композиционном, пространственно-временном, нарративном, стилевом, жанровом, языковом). Импрессионизм имеет место в разных родах и жанрах, в каждом из которых он имеет свои особенности, требующие специального рассмотрения. Кроме того, при анализе импрессионистической поэтики следует учитывать влияние различных видов искусства на художественную литературу, взаимодействие направлений и течений, жанров, родов и стилей в литературе конца XIX — первой половины XX веков.



РАЗДЕЛ 2

ЭЛЕМЕНТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА

2.1. Особенности художественной образности в ранних сборниках Б. Пастернака «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров»

Борис Пастернак вошел в литературу в начале XX века, когда в лирике и в системе лирических жанров происходили значительные изменения. Преобладание авторского начала, активное новаторство писателей в области поэзии, взаимодействие родов и жанров, а также влияние разных видов искусства на литературу привело к формированию разнообразных течений в русле русского модернизма. Б. Пастернак принадлежал к тем художникам, которые много экспериментировали в области содержания и формы, искали новые пути развития лирики.

В начале своего творческого пути Б. Пастернак входил в литературную группу — «Лирика», куда, кроме него, входили С. П. Бобров и Н. Н. Асеев. В 1914-ом году они разошлись с «Лирикой», считая, что эта группа тесно связана с символизмом и уводит поэзию от современных задач. Молодые поэты создали новое творческое объединение — «Центрифуга», которое стало одним из разновидностей русского футуризма. В первых произведениях Б. Пастернака, опубликованных в альманахе «Лирика» (1913) и в книгах «Близнец в тучах» (1914), «Поверх барьеров» (1916), отразилось увлечение молодого писателя символизмом и футуризмом. Вместе с тем уже в ранней лирике писателя проявились и черты импрессионизма, которые в области поэзии, как считает Л. Г. Андреев, органически сочетались с символизмом и романтизмом (неоромантизмом) [6].

Импрессионизм, ставший одним из ведущих течений в области живописи и музыки еще в конце XIX века, оказал большое влияние на литературу, в которой он не существовал в «чистом виде», а лишь в виде тенденции, стилевой особенности, которая проявлялась в рамках других направлений и течений как составляющая художественной целостности. Известно, что Б. Пастернак еще в начальный период своей деятельности увлекался не только литературой, но и музыкой, живописью, философией. Поэтому импрессионизм был органически воспринят молодым поэтом как один из ведущих принципов творчества и основа того единства человека и мира, к которому всегда стремился писатель.

Обращаясь к ранней лирике Б. Пастернака, Ю. М. Лотман отметил субъективность пейзажных зарисовок поэта, непосредственность созданных им картин природы, что связано с погружением в самого себя, в свои переживания и впечатления [99]. Раскрывая сущность соединения объективного и субъективного в лирике Б. Пастернака, Ю. М. Лотман утверждает: «Само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака исчезает: внешний наделен одухотворенностью, внутренний — картинностью пейзажей и предметностью» [99, с. 713]. Уподобление внешнего мира внутреннему в ранней лирике Б. Пастернака отметила и Н. А. Фатеева. Она считает, что поэт отражает свое внутренне состояние через «природный мир, создавая в своем идиостиле всеобщий принцип «одухотворения вещи», которая приобретает способность к ощущению» [170, с. 40]. Опираясь на эти важные наблюдения, а также на уже указанные выше работы исследователей, попытаемся выявить черты импрессионизма и формы проявления импрессионистической поэтики в ранней лирике Б. Пастернака (прежде всего, на уровне художественных образов), раскрыть их взаимодействие с элементами других направлений и течений, показать влияние импрессионизма на образ лирического героя и жанрово-стилевое своеобразие поэзии писателя раннего периода.

В ранних поэтических опытах Б. Пастернака отчетливо проявилась такая ключевая особенность импрессионизма, как ориентация на передачу субъективных переживаний личности. В центре лирики писателя — тонко чувствующая и чутко воспринимающая окружающий мир личность лирического героя. Весь объективный мир в ранних произведениях писателя показан сквозь призму впечатлений лирического героя, которые определяют движение сюжета и особенности композиции. Собственно, этапы лирического сюжета ранних стихотворений Б. Пастернака — это смена впечатлений и возникающих на основе этих впечатлений переживаний, чувств, мыслей, рефлексий лирического героя. Непосредственность впечатлений передается у Б. Пастернака разными средствами, среди которых явно доминируют метафоры и сравнения, созданные на метафорической основе: «И, как в неслыханную веру, / Я в эту ночь перехожу» [128, т. 1, с. 63], «Где пруд, как явленная тайна» [128, т. 1, с. 63], «И, как с небес добывший крови сокол, / Спускалось сердце на руку к тебе» [128, т. 1, с. 64], «Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла...» [128, т. 1, с. 68] и др.

Особое (непосредственное) видение лирического героя, основанное на непосредственном впечатлении, привело к введению оксюморонных сочетаний. Соединение несоединимого — слов, образов, понятий, символов, которые принадлежат к разным сферам (бытовой и бытийной, конкретной и абстрактной, природной и вещевой, материальной и чувственной), свидетельствует о стремлении лирического героя Б. Пастернака охватить весь мир, постичь его в разных ипостасях, проявлениях, формах. Поэт соединяет «окно» с «мечтой смятенною азалий», у него сходятся в одном пространстве «печаль и я» («Сегодня мы исполним грусть его...»). «Поле и ветер» принимают в свои объятия лирического героя, а «встречи и разлуки» являются разными проявлениями стихии жизни и ее движения («Вокзал»).

Примечательно то, что лирический герой ранней поэзии Б. Пастернака представляет собой творческую личность,

которая по самой своей внутренней сущности является чутким камертоном окружающего мира. Мир внешний и мир внутренний, то есть мир творчества, художественного восприятия и вдохновения, неразрывно связаны в поэзии Б. Пастернака. Это ярко проявляется в стихотворении «Февраль, достать чернил и плакать...». Приближение весны не столько описывается, сколько переживается творческим «я». В этом состоит одна из главных особенностей импрессионистической поэтики — установка не на описание, а на переживание (сопереживание). Лирический герой ощущает свою сопричастность к тем изменениям, которые происходят в природе, поэтому изображение всех примет близкой весны (таяние снега, прилет грачей, слякоть) сопряжено с изменениями в душе лирического героя, в котором рождается поэтическое чувство.

Мотив изменений, преображения жизни, который является ведущим в данном стихотворении, распространяется и на мир природы, и на мир чувств лирического героя. Этот мотив находит воплощение в глаголах движения (достать, плакать, писать, перенестись) и в динамических образах (пролетка, грачи, ветер, ливень). Вся композиция стихотворения, его ритм пронизаны стремительностью. «Слагаются стихи навзрыд» — эта метафора является семантическим центром стихотворения, которая словно притягивает к себе все то, о чем говорилось в предшествующих строфах. К ней направлено и движение ветра, и пролетки, и ливня, и самих чувств лирического героя. Наречие «навзрыд» свидетельствует об огромном накале, напряжении внутренних струн лирического героя, который вместе с природой переживает духовное пробуждение и возрождение. «Навзрыд» является и знаком внутреннего катарсиса лирического героя, который в своей душе переживает очищение вместе с природой.

Для поэтики импрессионизма в целом характерно внимание к динамичным образам и состояниям человека. Это особенно ярко отражается в живописи. Уже французские

художники конца XIX века (О. Ренуар, К. Писарро, К. Моне, П. Сезанн и др.) проявляли особое пристрастие к движущейся натуре. Следом за ними и русские импрессионисты (А. Е. Архипов, И. Э. Грабарь, К. А. Коровин, Ф. А. Малявин, Н. В. Мещерин, А. А. Мурашко, В. А. Серов и др.) стремились отразить не спокойное, уравновешенное состояние мира, природы и личности, а их бесконечные изменения и взаимосвязь, что можно наблюдать и в ранней лирике Б. Пастернака. В книгах «Поверх барьеров» и «Близнец в тучах» доминируют динамические образы — птицы, ветер, дождь, вокзал, ледоход.

В ранних стихотворениях писателя воссоздано стремительное движение времени, поэтому поэт так внимателен к изображению перемен времен года, смены дня и ночи, рассветов и закатов и т.д. В стихотворении «Сон» основным лейтмотивом является ход времени и его переживание личностью: «Но время шло, и старилось, и глохло...», «Но время шло и старилось. И рыхлый, как лед, трещал и таял кресел шелк...». Лирический герой показан в пограничных состояниях — то в состоянии сна («Мне снилась осень в полусвете стекол...»), то в состоянии пробуждения («Я пробудился. Был, как осень, темен / Рассвет...»). Эти пограничные состояния вызывают обрывки разных мыслей, образов, впечатлений. Б. Пастернак использует характерную для импрессионизма технику рисования мелкими мазками, отдельными штрихами, которые навеивают читателю те или иные ассоциации. Суггестивность, присущая импрессионистической поэтике, является характерной особенностью стиля раннего Б. Пастернака.

Одним из наиболее частых и динамичных образов в раннем творчестве Б. Пастернака является образ света. Свет был главным «героем» и на полотнах импрессионистов. Свет давал не только ракурс изображения, но и обуславливал впечатление, поэтому в зависимости от света один и тот же объект мог вызывать совершенно разные чувства и ассоциации.

Б. Пастернак в своих ранних стихотворениях проследивает движение солнечного луча, рождение рассвета, появление целой гаммы оттенков под влиянием света. Световые образы (рассвет, радуга, луч, солнце и др.) встречаются во многих его стихотворениях. Мир раннего Б. Пастернака полон яркого света, цветовые оттенки спектра являются важным средством характеристики и образа лирического героя, его внутреннего состояния, и картины мира поэта.

«Вот луч, покатайся с паутины, залег
В крапиве, но кажется, это ненадолго,
И миг недалек, как его уголек
В кустах разожжется и выдует радугу»
[128, т. 1, с. 98]

Образ света даже очеловечивается в лирике Б. Пастернака:

«Я — свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я — жизнь земли, ее зенит,
Ее начальный день»
[128, т. 1, с. 64].

В стихотворениях «Сон», «Когда из лиры лабиринт...», «Венеция», «Зима» наблюдаем такую черту импрессионизма, как отсутствие определенных границ изображения, сдвиг образа, его размытость, нечеткость. Это достигается за счет соответствующих метафор (например, «Мне снилась осень в полусвете стекол...»), символов (зеркала, воды, ледохода и др.), а также за счет использования поэтом разнообразных тонов, полутонов, оттенков, переходов. Это касается не только цветовой палитры произведений, где колористическая гамма является весьма разнообразной и богатой (например, «Заря из сада обдавала стекла / Кровавыми слезами сентября...» [128, т. 1, с. 64], но и границ самого художественного образа, который предстает лишь в самых общих чертах. Художественный образ в лирике Б. Пастернака предстает кон-

турно, давая возможность для разнообразных размышлений и ассоциаций. Это касается и образа лирического героя, и образов природы, и вещного мира и т.д.

В ранней лирике Б. Пастернака проявляется прием наплавления отдельных образов, их перехода один в другой, когда граница между ними словно бы растворяется. Один и тот же художественный образ дает возможность автору для импровизации, поворачивания под разными углами зрения, вследствие этого образ у раннего Б. Пастернака приобретает многозначность и суггестивность. Образы, принадлежащие к разным сферам, пространствам, временам, объединяются творческой силой автора, давая совершенно неожиданный эффект. Например: «Чертежный рейсфедер всадника медного / От всадника — ветер Морей унаследовал» [128, т. 1, с. 81].

Природа в художественной системе импрессионизма занимает особое место. Природный мир не является фоном или абстрактным символом у импрессионистов (в отличие от символизма и романтизма, где явления природы в большей степени символизируются и мифологизируются). Состояние природы в определенный конкретный момент «здесь и теперь» — вот что важно для поэта. Его лирический герой является органической частью природного мира, поэтому изменчивые душевные состояния лирического героя коррелируют с состояниями природы. Здесь нельзя говорить о психологическом параллелизме, а скорее о полном растворении лирического героя в мире природы. Поэтому Б. Пастернак часто использует в ранней лирике семантический и синтаксический перенос, который позволяет создать сложную систему зеркал для отображения человеческого через природное и наоборот.

Следует отметить также присутствие в ранней лирике Б. Пастернака наряду с образами природы образов из городской стихии (например, Петербург, вокзал, набережная, Пресня, Нева, Охта и др.) и из будничной сферы (двор, магазин, канава, пальто и др.). Как известно, художники-импрессионисты открыли красоту не только природного мира,

но и красоту города, красоту будничного мира человека. Сюжетом импрессионистичных полотен было не только высокое, но и бытовое, самые обыденные проявления жизни. Эта особенность проявляется и в ранних стихотворениях Б. Пастернака «Вокзал», «Все наденут сегодня пальто...», «Двор» и других. Поэт пишет о самых обыкновенных вещах, о повседневной жизни человека, но в этом для него заключено «чудо жизни», уникальное и неповторимое в своих проявлениях. Ранние сборники писателя насыщены не только многочисленными описаниями природы, но и урбанистическими пейзажами, в которых нашло отражение не только состояние отдельной личности, но и историческое состояние общества, находящегося накануне больших перемен.

В отрывке из поэмы «Десятилетье Пресни» воссозданы впечатления от декабрьского вооруженного восстания 1905 г., сопряженные с воспоминаниями детства.

«Усыпляя, влачась и сплющивая
Плащи тополей и стоков,
Тревога подула с грядущего,
Как с юга дует сирокко.
Швыряя шафранные факелы
С дворцовых пьедесталов,
Она горящею паклею
Седое ненастье хлестала.
Тому грядущему, быть ему
Или не быть ему?..»

[128, т. 1, с. 78]

Соединение бытового и бытийного планов стало характерной особенностью ранней лирики Б. Пастернака. Непосредственное впечатление, установка на переживание «здесь и теперь» сопряжены с проникновением в тайну мира (миров), глубины человеческой психики и вечности, что свидетельствует о взаимодействии элементов символизма, романтизма и импрессионизма в ранних сборниках поэта. Образ

души («Душа»), осознание «цели жизни» («Я понял жизни цель и чту...»), понимание счастья («Счастье»), философское осмысление хода времени («Марбург») придает стихотворениям Б. Пастернака обобщающее значение, универсальное содержание, что было характерно для романтизма и символизма. Но вместе с тем в раннем творчестве писателя отсутствует противопоставление лирического героя и мира, «тайны мира» и обычной жизни, что свидетельствует об обогащении творческого метода поэта элементами импрессионизма. Признание «тайны» и вместе с тем принятие мира во всех его конкретных проявлениях, полное слияние с ним и одухотворение силой творчества — одна из граней поэтического новаторства Б. Пастернака, который не вмещается в рамки ни одного из направлений или течений конца XIX — начала XX века. Непосредственное впечатление становится основой художественного образа Б. Пастернака и синтеза разных элементов в его ранней лирике.

Говоря о влиянии футуризма на раннее творчество Б. Пастернака, следует отметить такие черты этого течения, как увлечение темой города, интерес к неожиданным образам и ракурсам изображения, смелые эксперименты в области поэтической формы и поэтического языка. Все эти элементы футуристической поэтики получили неожиданно мощный импульс в раннем творчестве Б. Пастернака. Звукопись, расширение семантической модальности, неожиданный синтаксис используются у поэта не для формального эксперимента, а для передачи непосредственного впечатления.

Отметим и такую особенность импрессионистической поэтики Б. Пастернака, проявившуюся в его ранней лирике, как музыкальность и связанную с нею — склонность к импровизации определенных тем, мотивов, образов. Названия некоторых стихотворений свидетельствует о поиске поэтом синтеза искусств, о перенесении законов музыки на мир поэзии (например, «Импровизация», «Баллада» и др.). Музыкальность пронизывает практически каждое из

произведений ранних книг Б. Пастернака. За счет ассонансов, аллитераций, переносов, умолчаний, повторов и других фигур создается неповторимый рисунок ритмомелодики стихотворений.

Так, например, в стихотворении «Импровизация» образы возникают спонтанно, под влиянием непосредственного впечатления лирического героя. Ритм стихотворения напоминает игру на рояле. Этому способствуют разные синтаксические периоды, анафоры, ассонансы (а, о, у), аллитерации сонорных звуков.

«Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав развернулся, ночь терлась о локоть.»
[128, т. 1, с. 98]

Тема наступающей темноты (ночи) как пограничного состояния природы и человека (на грани яви и сна) развивается в стихотворении с помощью целого ряда параллельных образов: «черные» клювы, «было темно», «и ночь полоскалась в гортанях запруд». Повтор «И было темно», «И это был пруд» становится лейтмотивом стихотворения, акцентирующим состояние лирического героя — необъяснимое и невыразимое словами. Темнота у Б. Пастернака не глухая, не безмолвная, она наполнена звуками и ощущениями движения природы и самого времени.

Эта поэтическая импровизация отражает интуитивное постижение лирическим героем мира природы и мира искусства. Через искусство автор открывает для себя окружающую действительность. Отсюда такие неожиданные метафоры, использованные в стихотворении: «ночь полоскалась в гортанях запруд», «рулады в крикливом искривленном горле», «грызлися птицы о локте». Рождение музыки из непосредственного впечатления и внутреннего напряжения, переход одного творческого состояния в другое — вот, что составляет

сюжет данного произведения. Таким образом, Б. Пастернак значительно расширяет понятие о лирическом сюжете, главной особенностью которого является сцепление впечатлений и состояний, интуитивное чувство, импровизация.

Таким образом, в ранней лирике Б. Пастернака черты импрессионизма проявились на разных уровнях художественного текста: тематики (тема творчества, города, природы), образной системы (динамические образы, отсутствие четких границ между ними, переход образов и др.), лирического сюжета и композиции (смена впечатлений как основа сюжета, импровизация тем и мотивов), поэтического языка (метафоричность, живописность, музыкальность). Лирический герой ранней лирики Б. Пастернака — творческая личность, которая постигает окружающий мир с помощью интуиции, непосредственного впечатления. Синтез разных начал (бытового и бытийного, природного и личного, разных видов искусств) определяет своеобразие индивидуального стиля раннего Б. Пастернака. Элементы импрессионизма органически сочетаются в его поэзии с элементами других направлений и течений (романтизма, символизма, футуризма). Поэтика импрессионизма вела писателя к новым художественным открытиям в области лирики.

2.2. Картина мира в сборниках «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации»

Сборник Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» был создан в сложный исторический период — между двумя революциями (Февральской и Октябрьской), летом 1917 года. В это время происходила кардинальная смена социальных устоев и политического уклада страны. Затянувшаяся на несколько лет Первая мировая война только усугубляла течение событий в России и стала одной из причин возникновения новой революционной ситуации. Сложный период в

жизни общества совпал с жизненной драмой русского поэта Б. Пастернака — он переживал болезненный разрыв с Еленой Александровной Виноград, любовь к которой, по его словам, стала «неожиданным откровением и прозрением» [128, т. 1, с. 453]. В сборнике «Сестра моя — жизнь» воссоздана картина изменяющегося и напряженного мира, атмосфера всеобщего движения, распада и вместе с тем предчувствие чего-то нового, еще не ясного, но вполне ощутимого грядущего.

Сборник «Сестра моя — жизнь» не раз попадал в фокус современных научных исследований. В. Н. Альфонсов обратил внимание на своеобразие авторской позиции в книге: «Пастернак больше любит природу не дикую, а смешанную с вещами, с бытом — одомашненную, пригородную. Она уже сама по себе соединение, связь, кроме того, — она «под боком», а Пастернаку, чтобы сказать о главном, достаточно иметь то, что рядом, он не выбирает вещи по условным значениям — он открывает в них значение» [4, с. 93]. В. В. Мусатов подчеркнул главную особенность пастернаковского пейзажа в сборнике — изображение природы как «чуда творения», а понимание поэзии — как «конгениального чуда творчества», что совпало с тем моментом, когда историческая действительность, которая резко изменилась, «обещала воссоздать в самой себе это чудо в акте рождения нового социального бытия» [113, с. 39]. Отдельные наблюдения над поэтикой сборника, своеобразием его художественного языка сделали М. Л. Гаспаров [35], Ю. И. Левин [86], Я. М. Тагильцева [164] и другие исследователи. Вместе с тем сборник «Сестра моя — жизнь» в аспекте целостности картины мира, в создании которой синтезированы черты романтизма и модернизма (неоромантизма, импрессионизма и символизма), еще не был предметом специального изучения в отечественном и зарубежном литературоведении.

Примечательно, что весь сборник «Сестра моя — жизнь» посвящен М. Ю. Лермонтову. «Как если бы он еще жил среди нас» [128, т. 1, с. 455], — писал поэт. Б. Пастернак органически

воспринял из лирики XIX столетия романтический порыв к идеалу. Но он искал его не в потустороннем мире, не в прошлом, а в реальности, в живой и движущейся современности, одухотворяя ее силой мысли и чувства. Опираясь на романтические мотивы М. Лермонтова и живописи М. А. Врубеля, Б. Пастернак создает в неоромантическом и импрессионистическом ключе первое стихотворение книги — «Памяти Демона». Стихотворение необычайно живописно, оно построено на визуальных образах, в нем имеет большое значение не только описание внутреннего мира героя (Демон), но и фоновый пейзаж, и цветовая гамма, и звуковой рисунок. В стихотворении выделяется ряд романтических символов: ночь (символ некоей тайны), крылья Демона (признак его избранности и одновременно отчужденности от земного мира), лампада (символ Божьего смысла, любви, идеала), Кавказ (символ свободы), лавина (символ стихии чувств). Образ Демона в произведении Б. Пастернака, в отличие от поэмы М. Ю. Лермонтова, максимально «очеловечен» и «одомашнен». Он, этот небожитель, спустился с небес на землю, чтобы пробраться под покровом ночи к своей «подруге», поклясться в вечной верности ей.

Начало стихотворения Б. Пастернака контрастирует с поэмой М. Ю. Лермонтова. Если у М. Ю. Лермонтова Демон изображен как «дух изгнания», как некая inferнальная сила, которая парит «над землей», то у Б. Пастернака Демон очеловечен: «приходил по ночам <...> от Тамары». Бытовые детали (зурна, окно, шерстинки бурнуса, решетка, плита за оградой и др.) максимально приближают этот образ к земному миру, но, не сужают масштаб переживаний Демона, а лишь придают ему личностные черты. И клятва пастернаковского Демона, в отличие от лермонтовского, глубоко человечна и искренна: «Спи, подруга, — лавиной вернуся» [128, т. 1, с. 114]).

Ко всему сборнику предпослан эпиграф из стихотворения австрийского поэта Н. Ленау «Картина», который изображает книгу как портрет любимой, написанный на фоне бури: «Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда

на фоне бури я рисую, девочка, твои черты» [128, т. 1, с. 114]. В этом эпиграфе заложен романтический образ мира, который своеобразно развернут в сборнике в целом, — это образ бури, грозы, переданный в субъективном восприятии влюбленного лирического героя, в сознании которого соединилось личное и общее, и именно через личное общее становится более выразительным и сущностным. Таким образом, романтизм как мировосприятие был творчески воспринят Б. Пастернаком, при этом в его художественном сознании романтизм органически сочетался с элементами модернизма — неоромантизма, импрессионизма, символизма.

На протяжении всего сборника наблюдается постоянное обращение писателя к творчеству представителей романтического направления (Дж. Байрон, Э. По, М. Ю. Лермонтов, Р. Киплинг и др.). Формы интертекстуальности в книге «Сестра моя — жизнь» самые разнообразные: эпиграфы (ко всей книге и к отдельным стихотворениям), прямые и скрытые цитаты, перефраз, использование устойчивых романтических образов и мотивов, преимущественно связанных с темами любви и природы (гроза, буря, тоска, поиск идеала и др.). При этом можно проследить органическое включение поэтом романтических элементов в реальный контекст, стирание границы между прошлым и настоящим, стремление наполнить романтическую поэзию современным содержанием, приблизить ее к земному миру и духовным потребностям человека нового времени.

«Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?
Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы, в вермут, окунал.»

[128, т. 1, с. 115]

Лирический герой Б. Пастернака перенял многие характерные черты героя романтической литературы — философский взгляд на мир, поиск высокого идеала, углубленность в мир собственных чувств и переживаний, осознание своей исключительности, неприятие окружающего мира «всех» («людей в брелоках»). Но в отличие от романтического героя XIX века, лирический герой Б. Пастернака приобретает и новые черты. Он заново открывает для себя реальный мир, является его органической частью и принимает этот реальный, земной мир во всех его проявлениях, во всех деталях конкретного быта и всеобщего бытия. Поэтому в сборнике «Сестра моя — жизнь» так много бытовой лексики, реалистических зарисовок, создающих не просто фон для романтических переживаний лирического героя, а составляющих его органическую среду, которая воспринимается поэтически во всех ее высоких и низких сферах.

Как известно, импрессионисты открыли красоту реального мира. Они умели находить прекрасное и возвышенное в обыденных предметах, окружающей природе, будничных ситуациях. Эта особенность импрессионизма ярко проявилась в сборнике Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь». Писатель вдохновенно описывает красоту всего того, что его окружает. Для него имеет ценность момент «здесь и теперь». В отличие от романтического героя XIX века, который ощущал свою отчужденность в реальном мире, лирический герой Б. Пастернака слит с миром в одно целое, дышит и чувствует в унисон с ним, является духовным камертоном мира.

Обыденные детали, пропущенные через субъективное восприятие лирического героя, приобретают совершенно иное освещение, особый ракурс изображения. Личностное впечатление трансформирует будничный мир и делает его одухотворенным, включенным в сферу чувствования лирического героя. Так, приметы городского пейзажа в стихотворении «Про эти стихи» Б. Пастернака (тротуары, потолок, сырые углы, чердак, рамы, кашне и др.) поэтически преображаются, становятся

субъективно окрашенными, наделяются особым значением, воплощая радость реального существования, которое понимается поэтом как акт духовного открытия и творчества.

«На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам.
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.
Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудацеств, бедствий и замет.»
[128, т. 1, с. 115]

Метафоры, отражающие творческий процесс («читать», «задекламирует», «открою» и др.), актуализируют особое понимание автором процесса существования в целом — как творчество.

Приятие жизни во всех ее ипостасях, ощущение творческой, духовной связи с окружающим миром зафиксировано Б. Пастернаком и в названии сборника, в котором использована форма обращения к явлениям природы Святого Франциска Ассизского. Кроме того, следует отметить, что Б. Пастернак очень любил стихотворение П. Верлена «*Va ton chemin sans plus t'inquieter...*» («Иди своим путем, ничем не беспокоясь...») из книги «*Sagess*» («Мудрость»), где возникает образ жизни-сестры: «*La vie est laide mais elle est ta soeur*» («Жизнь безобразна, но она твоя сестра») [128, т. 1, с. 454]. В первых изданиях сборника (1922, 1923 гг.) и «Двух книгах» (1927, 1930 гг.) автор не ставил тире в названии своей книги, оно появилось только в «Стихотворениях в одном томе» (1933): «Сестра моя — жизнь». Как видим, идея полного слияния поэта (можно даже сказать — растворения) со стихией жизни была акцентирована писателем синтаксически в первых публикациях книги.

Б. Пастернак в письме В. Брюсову от 15 августа 1922 года писал, что дух книги, «характер ее содержания, темп

и последовательность частей» отражают «наиболее близкую сердцу и поэзии» стадию революции, ее утро и взрыв, «когда она возвращает человека к природе человека и смотрит на государство глазами естественного права» [128, т. 1, с. 454]. Дух современности, близость к стихии жизни, полноту и всеохватность отражения действительности в книге «Сестра моя — жизнь» были замечены В. Я. Брюсовым [23], О. Э. Мандельштамом [101], Н. Н. Асеевым [11] и др.

Программное стихотворение книги, которое дало название всему сборнику «Сестра моя — жизнь», пронизано идеей движения и полноты движущейся в своих бесконечных проявлениях жизни. Здесь еще присутствует романтический конфликт лирического героя и общества («Но люди в брелоках высоко брезгливы // И вежливо жалят, как змеи в овсе» [128, т. 1, с. 116]). Тем не менее, этот конфликт, заявленный в первой строфе, уходит на второй план, отступая перед мощной стихией жизни, которая изображается поэтом в соответствующих тропах: «разлив», «расшиблась весенним дождем», «гроза», «рушится» и др.

Доминантный для творчества Б. Пастернака образ поезда выступает здесь как символ движения жизни и символ объединения различных жизненных сфер — реального (мира) и воображаемого (поэтом), земного (степь) и небесного (звезда, солнце), природного (гроза, газоны, ветка) и сакрального («Оно грандиозней Святого Писанья»), общего и частного, глубоко личностного («И фата-морганой любимая спит»), бытового (расписание поездов, газон, захолустное вино, матрацы, платформа) и бытийного (горизонт, жизнь). Творческая воля лирического героя выступает движущей силой развития сюжета. В этом стихотворении воплощена главная поэтическая идея Б. Пастернака — жизнь как творчество. Она станет ведущей в последующих произведениях писателя.

Мотив слияния, объединения творческой волей субъекта различных сфер жизни в единое целое является ведущим в

сборнике «Сестра моя — жизнь». Этот мотив находит реализацию в стирании границ между разными пространствами (природы и творчества, низким и высоким, локальным и широким и др.), а также в сдвиге пространственных планов, отсутствии реальных границ между предметами (например, с помощью метафоры «зеркало» в одноименном стихотворении). Переход (а нередко перетекание) одних пространственных форм (топосов и локусов) в другие, наложение их друг на друга, изменение ракурса их изображения передает многообразие движущегося мира, его постоянную изменчивость, бесконечность проявлений.

«В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в буреломе и хаосе
К качелям бежит трюмо.
Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой: там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень. <...>
Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.»

[128, т. 1, с. 118]

Сдвиг и стирание пространственных планов, отображение сквозь призму субъективного восприятия является характерной чертой импрессионизма. Эта особенность является доминантной в художественной картине мира, воссозданной Б. Пастернаком в сборнике «Сестра моя — жизнь».

Что касается временного параметра картины мира в сборнике «Сестра моя — жизнь», то отметим, что художественное время также подчинено идее всеобщего единства жизни. Поэтому для лирического героя Б. Пастернака не существует времени реального, хронологического. Он мыслит

категориями Вечности («Какое, милые, у нас // Тысячелетье на дворе?» [128, т. 1, с. 115]). Для него становится современным и актуальным только то, что имеет для него внутреннее значение — субъективное переживание. Поэтому лирический герой Б. Пастернака оказывается в одном временном измерении с М. Ю. Лермонтовым, Р. Киплингом, Дж. Байроном, Э. По. Стирание временных границ и соединение в стихотворениях прошлого, настоящего и будущего в одном жизненном потоке значительно расширяет содержание сборника, придает ему философский характер, переводя лирического героя и картину мира в целом с уровня реального бытия на уровень бытия.

В художественной картине мира сборника «Сестра моя — жизнь» можно выделить целый ряд доминантных образов, которые приобретают значение концептов, аккумулируя в себе центральные идеи Б. Пастернака. К таким образам относятся, прежде всего, те, которые воплощают размышления о творчестве, о предназначении поэта в мире: «сад», «дождь», «гроза», «буря», «зеркало» (как отражение природы) и др. Все они имеют архетипную основу, воплощая связь небесного и земного, божественного и человеческого, природного и сакрального. Эти образы, взятые из мира природы, отличаются динамизмом, они показаны автором в движении и разнообразии своих форм: «плачущий» сад, сад во время грозы, сад после дождя, «весенний» дождь, «гроза, как жрец, сожгла сирень» и т.д. Данные образы воплощают органическую связь человека и природы, а точнее — поэта и природы.

Согласно художественной концепции Б. Пастернака, поэт должен быть «голосом» природы, отражением ее богатства и разнообразия, ее вечного движения, взаимосвязи всего со всем. Эта особенность импрессионистического стиля проявилась в таких стихотворениях, как «Плачущий сад», «Наша гроза», «Зеркало», «Весенний дождь», «Гроза, моментальная навек», «Душистой веткою машучи...» и др. В данных произведениях созданы импрессионистические

пейзажи, в которых нет четких границ между пространственными планами и предметами, где человек и природа сливаются в единое целое, где уже нет романтических контрастов, наоборот, многоцветье и полифонизм в отражении жизни достигаются за счет сочетания полутонов, оттенков, нюансов, деталей.

«Гроза, как жрец, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи. Расправляй
Губами вывих муравья. <...>
В эмали — луг. Его лазурь,
Когда бы зябли, — соскоблили.
Но даже зяблик не спешит
Стряхнуть алмазный хмель с души.
У кадок пьют еще грозу
Из сладких шапок изобилья,
И клевер бурен и багров
В бордовых брызгах маляров.»
[128, т. 1, с. 134]

Отдельными штрихами поэт фиксирует исторические приметы времени: революционный подъем в стране, образ массы, всеобщего брожения и распада устоявшихся форм. И здесь также Б. Пастернак отдает предпочтение импрессионистической поэтике: стиранию границ, смещению планов, субъективному впечатлению от происходящего. Так, в стихотворении «Распад» атмосфера революционного напряжения передается с помощью символических образов огня, движения звезд, гула над площадью, приближающейся бури: «Пылают балки и кули, // И кровли гаснут и росят» [128, т. 1, с. 139], «Она, туманная, взвилась // Революционной копной» [128, т. 1, с. 139]. Эпиграф из «Страшной мести» Н. В. Гоголя («Вдруг стало видимо далеко во все концы света» [128, т. 1, с. 139]) помогает раскрыть содержание стихотворения, рисующего картину развала и анархии в стране на

четвертый год войны, сотрясаемой солдатскими и крестьянскими восстаниями.

Во многих своих произведениях Б. Пастернак использует такой прием, как введение непосредственных «голосов эпохи» в общую картину мира, за счет чего она становится полифонической. Например: «Куда девался Балашов? // В скольких верстах? // И где Хопер?» [128, т. 1, с. 139] («Распад»); «Керенский, ура!» [128, т. 1, с. 128] («Весенний дождь») и т.д. Введение «чужого» голоса в нарративную структуру стихотворений наряду со «своим» («голосом» лирического героя) расширяет картину мира сборника в целом, придает ей исторический характер, воплощает дух современности.

Отметим также как одно из средств создания полифонической картины мира поиск поэтом внутренних рифм, приемов звукописи, словесной игры, которые объединяют в единое целое разнородные предметы и детали реального мира: «Что в грозу лиловы глаза и газоны» [128, т. 1, с. 116], «Тем часом, как сердце, плеча по площадкам» [128, т. 1, с. 117], «Что ломится жизнь и ломается в призме» [128, т. 1, с. 118] и т.д.

При всей динамике, многообразии и субъективности общей картины мира, отраженной в сборнике Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь», автор стремится к постижению вечных основ бытия, к определению сущностных понятий, к поиску глубинного смысла жизни. Это обусловило включение в книгу ряда философских стихотворений-«определений»: «Определение поэзии», «Определение души», «Определение творчества». В них органически соединились элементы символизма и импрессионизма. В этом Б. Пастернак продолжает традиции французского символизма (П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме). Как считает Л. Г. Андреев, основой для слияния импрессионизма и символизма в лирике является образ природы, которая становится отражением «пейзажа души», субъективного состояния человека и мира в целом [6]. У Б. Пастернака поэзия определяется через цепочку динамичных образов природы: «круто налившийся

свист», «щелканье сдавленных льдинок», «ночь, леденящая лист», «двух соловьев поединок» и др. Эти образы изображены в субъективном восприятии лирического героя. Его сила творческого воображения соединяет не только различные образы природы, но также земное (горох) и небесное (небосвод), частное (мокрые ладони) и общее (вселенная), реальное (доски в воде) и сакральное (звезда), быт (купальня) и искусство («с пультов и флейт — Фигаро»). Так, Б. Пастернак достигает всеохватности картины мира и утверждает новое предназначение поэзии и поэта — быть тесно связанным с миром и воплощать в своем творчестве многообразие связей в мире.

Эта мысль звучит и в стихотворении «Определение творчества», где в сферу творчества включается не только поэзия, но и вся жизнь человека, его чувства и переживания, его восприятие реальности сквозь призму вечного искусства («Соловьем над лозою Изольды // Захлебнулась Тристанова захолодь» [128, т. 1, с. 133]). К сфере творчества Б. Пастернак относит «сон и совесть, и ночь, и любовь оно», «и сады, и пруды, и ограды», «и кипящее белыми воплями мирозданье».

Проблема творчества является сквозной и в книге «Темы и вариации», которая была собрана Б. Пастернаком в 1921 году из отдельных циклов и стихотворений, написанных в сложные 1918–1919 годы. Вышла книга в 1923 году в Берлине, буквально через полгода после выхода сборника «Сестра моя — жизнь». В. П. Полонский по поводу новой книги поэта писал: «Пастернак, молодой поэт, недавно еще был одной из ярких звезд плеяды футуристов. Нынче он от футуристов отошел, развился, усвоил все достижения словесного мастерства и по справедливости может считаться одним из самых многообещающих и талантливых представителей молодой поэзии» [21, с. 687].

Название книги «Темы и вариации» создано на интертекстуальной основе. С одной стороны, оно возникло по названию одноименного цикла «Тема с вариациями», посвя-

щенного А. С. Пушкину. А с другой стороны, Б. Пастернак опирался на музыкальный термин: тема с вариациями — это вид музыкального произведения, в котором мелодии и построения, заданные темой, разрабатываются впоследствии в различной форме и тональности. Циклы, включенные поэтом в книгу, подчиняются тем же музыкальным канонам. По словам Б. Пастернака, «книга построилась как некое музыкальное произведение, где основные мелодии разветвляются и, не теряя связи с основной темой, вступают в самостоятельную жизнь». Эти слова записал В. Л. Андреев, присутствовавший на авторском вечере Б. Пастернака в Берлине [5, с. 316]. Таким образом, в композиции книги «Темы и вариации» проявились особенности импрессионистической поэтики, имеющей место в музыкальном искусстве. Разветвление «основных мелодий» в сборнике «Темы и вариации» касается не только ключевых тем и мотивов, но и образов книги, отдельных пейзажных зарисовок, некоторых субъективных впечатлений, деталей и других компонентов, которые, возникнув в одном цикле, потом перетекают в другой, обрастая новыми коннотациями, потом — в третий и т. д.

О том, что поэт, отойдя от футуризма, шире и многограннее осваивал поэтику импрессионизма, свидетельствует его особое понимание творчества А. С. Пушкина, который стал одной из важнейших тем в его книге (цикл «Тема с вариациями»). Работая над сборником «Темы и вариации», Б. Пастернака особенно интересовал период биографии великого предшественника, когда тот прощался с романтической поэтикой и обратился к реалистическому исследованию действительности. Нечто подобное происходило и в художественном мировосприятии Б. Пастернака, что отразилось в его книге. В ней органически соединяются субъективное и объективное, причем объективное входит все больше в конкретных приметах и деталях исторического бытия, которые (после романтического увлечения революционными изменениями) навевали поэту тягостные мысли о судьбе России,

о поражении в Первой мировой войне, политике военного коммунизма, разрухе и социальной разобщенности.

В 1927 году Б. Пастернак писал: «В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разном возрасте. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его импрессионистически, как я и понимал его лет пятнадцать назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе. Сейчас это понимание у меня расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера» [128, т. 1, с. 482].

В книге «Темы и вариации», как мы отметили, выделяется одна центральная проблема — творчество, его оправдание и предназначение в эпоху исторического перелома. Эта проблема получила разновекторное развитие в циклах сборника, которые, так или иначе, связаны с вопросами творчества. Так, цикл «Пять повестей» открывает стихотворение «Вдохновение», где воссоздано творческую атмосферу. Художественное время — ночь, на первый взгляд, обусловлено поэтикой романтизма (как известно, ночь в романтизме — время загадочное, таинственное, время озарений и прозрений, любви и мечтаний). Однако Б. Пастернак «погружает» своего лирического героя совершенно в иную ночь — это глухая ночь революционного террора. Впервые в поэзию Б. Пастернака входит лексика, наполненная реальным трагизмом («по заборам бегут амбразуры», «приближенье фургона», «конвоир», «последний из смертных в карете», «часовой»). И все-таки вдохновение одерживает победу над тьмой. Образ «бедных, истерзанных перьев», которые «рвутся к окнам» (то есть к свету и жизни из замкнутого пространства), символизирует победу искусства над смертью.

В этот же цикл «Пять повестей» включены стихотворения «Маргарита», «Мефистофель» и «Шекспир», интертекстуальные по своей основе. В них развиваются вечные темы великого искусства, актуализированные Б. Пастернаком

в новую эпоху: борьба Бога и Дьявола за душу человека, драматизм женской судьбы, поиск места художника в современном мире. Примечательно то, что в стихотворении «Шекспир» образ великого поэта и драматурга помещен в атмосферу душного и пасмурного Лондона, которую Б. Пастернак воспроизводит с большим мастерством. Сам Б. Пастернак словно примеряет на себя судьбу Шекспира, вынужденного писать свои сонеты в грязных трактирах. «Мне хочется шири!» [128, т. 1, с. 169] — заявляет герой его стихотворения. Эта точка зрения совпадает с позицией автора, который (как и Шекспир в свое время) ищет применения своему таланту в сложную эпоху войн и революций.

Обратим внимание на то, что цикл назван «Пять повестей». В самом названии поэт акцентировал синтез лирики и эпоса. В его стихотворениях отчетливо прослеживается эпическая линия, в них есть, помимо субъективного сюжета, и внешний сюжет — трагическое столкновение персонажей со страшной действительностью. Таким образом, синтез эпического и лирического усиливает звучание темы творчества на фоне страшного времени.

Цикл «Тема с вариациями», как мы отметили, был посвящен А. С. Пушкину. Стихотворение «Тема» вызывает ассоциации с картиной И. Е. Репина и И. К. Айвазовского «Пушкин у моря. «Прощай, свободная стихия» (1887). В другом стихотворении — «Подражательная» (имеется в виду вариация на тему А. С. Пушкина) возникает ассоциация с картиной отца Б. Пастернака — Льва Пастернака «Пушкин в Одессе». Цикл «Тема с вариациями» в целом отличается не только музыкальной основой, но и стремлением Б. Пастернака к созданию ярких живописных образов, нередко возникающих на интертекстуальной основе.

Открытое или скрытое цитирование А. С. Пушкина (например: «Стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха» [128, т.1, с. 171]; «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн» [128, т. 1, с. 172]; «Мчались звезды.

В море мылись мысы / Слепла соль. И слезы высохали» [128, т. 1, с. 174]), аллюзии и реминисценции на его романтические образы и мотивы («Скала и шторм», «Скала и — Пушкин», «Где ввысь от утеса подброшен / Фонтан...», «Что дал царскосельский лицей?», «Шлях и — Алеко», «...Глубок / Месяц Земфирина ока» и др.) помогают созданию образа свободного Поэта и свободной Поэзии, не подвластной стихиям.

Но при этом, на наш взгляд, Б. Пастернак действительно понимает образ А. С. Пушкина и его наследие «импрессионистически». Свободная субъективность в воспроизведении впечатлений и размышлений, а также в построении новых образов, возникших на основе пушкинских, становятся отличительной чертой импрессионистической поэтики данного цикла.

В последующих циклах «Болезнь», «Разрыв», «Я их мог позабыть» ощущение трагизма и разлада творческой личности с действительностью усиливается. Изображение атмосферы болезни, которая распространяется поэтом на весь окружающий мир, осуществлено Б. Пастернаком в лучших традициях философско-психологического направления русской литературы (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский). Болезнь и связанная с нею тема сумасшествия не только как внутреннее состояние человека, но и как состояние мира определяет цепь образов, составленных из обрывков впечатлений и реальной действительности. Вместе с тем болезненное состояние (как у героев «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя) приводит лирического героя Б. Пастернака к прозрениям, отсюда — появление четких, чеканных поэтических формулировок, которые перекликаются с известными пушкинскими фразами. Например: «Нас мало. Нас, может быть, трое...», «Мы были людьми. Мы эпохи. / Нас сбило, и мчит в караване» [128, т. 1, с. 187]. Эта строка, в которой идет речь о самом Б. Пастернаке и его собратьях-футуристах — В. В. Маяковском и Н. Н. Асееве, отсылает к пушкинскому стихотворению «Арион» («Нас было мало на челне...») и роману в стихах «Евгений Онегин» («Иных уж

нет, а те — далече...»). В циклах Б. Пастернака «Болезнь», «Разрыв», «Я их мог позабыть», которые отмечены общим трагизмом, утверждается свобода творчества, ассоциирующейся в сознании писателя с образом А. Пушкина и его бессмертной поэзии.

Строки, которые у Б. Пастернака, посвящены творческому процессу, пронизаны атмосферой движения и наполнены динамическими образами (снег, метель, птицы, ураган, свет и т.д.). Творчество для Б. Пастернака сродни рождению нового дня, шире — всей природе. И природа, и творчество для него — проявления одной стихии жизни.

«Так ночи летние, ничком
Упав в овсы с мольбой: исполнься,
Грозят заре твоим зрачком,
Так затевают ссоры с солнцем.
Так начинают жить стихом.»

[128, т. 1, с. 189]

Тема творчества органически сливается с темой природы в завершающем цикле книги — «Нескучный сад». В данном цикле преобладают визуальные образы (сад, дождь, орешник, лес, Спасское и др.), сделанные писателем в импрессионистической манере. Поэт стремится ухватить и отразить неповторимый момент «здесь и теперь». Победу творчества над хаосом, тьмой и разладом жизни знаменует сам процесс восприятия мира лирическим героем, который ощутил свою сопричастность бытию и способность гармонизировать его словом. Лирический герой Б. Пастернака осознает себя при этом наследником (но не подражателем!) своих великих предшественников. Поэтому в книге «Темы и вариации» появляются гениальные интерпретации стихотворений А. С. Пушкина — «Зимнее утро» (пять стихотворений), «Весна» (пять стихотворений), «Осень» (пять стихотворений), а также драматургии В. Шекспира — «Сон в летнюю ночь» (пять стихотворений).

Таким образом, в книгах «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации» нашли отражение сложные исторические сдвиги, которые произошли в России в 1917–1920-х годах. Они показаны Б. Пастернаком сквозь субъективное восприятие личности. В данных книгах прослеживается художественный синтез романтизма и модернизма (символизма, неоромантизма и импрессионизма). Кроме того, в книге «Темы и вариации» проявляется и синтез разных видов искусства (литературы, живописи и музыки), что ярко проявилось в композиции тем, мотивов и образов сборника. Разнообразные средства интертекстуальности (прямое и скрытое цитирование, аллюзии и реминисценции, погружение образов классики в другой контекст и т.д.) стали характерной особенностью индивидуального стиля Б. Пастернака 1917–1920-х годов, который опирался на опыт великих предшественников — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Шекспира и др. и осваивал его, по его же словам, «импрессионистически». Интертекстуальность стала дополнительным средством для создания новых образов, мотивов, сюжетно-композиционных и стиливых решений в области лирики.

2.3. Специфика художественного синтеза в сборнике Б. Пастернака «Второе рождение»

Сборник «Второе рождение» (1930–1932) знаменует переход Б. Пастернака к освоению действительности в новых поэтических формах. Непосредственным толчком к написанию этой книги стало расставание писателя с Евгенией Владимировной Пастернак и знакомство с пианисткой Зинаидой Николаевной Нейгауз (она стала женой Б. Пастернака в 1931-ом году), которая в то время увлекалась социализмом. Под ее влиянием поэт также пытался адаптироваться к новому обществу. Изданию поэтической книги предшествовали публикации отдельных стихотворений в журналах. Первоначально поэт разделил произведения сборника на некоторые

циклы, но впоследствии снял это разделение, что подчеркивало художественную целостность «Второго рождения».

Название сборника, метафорическое по своей сути, акцентировало обращение к лирике, построенной на несколько иных, чем раньше, основах. Это было словно «рождение заново», как отметил сам Б. Пастернак. По мнению Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак, «новая книга стихотворений стала своеобразным символом преодоления смерти, той, которая должна была наступить вслед за «последним годом поэта», как называл Б. Пастернак в «Охранной грамоте» 1929 год» [128, т. 2, с. 382]. Таким образом, название сборника «Второе рождение» является многозначным. Его можно понимать в разных аспектах: в личностном (связь с биографией Б. Пастернака), социально-философском (осмысление поэтом советской действительности и идеи социализма), а также творческом (поиск писателем новых форм для отражения действительности, изменение его индивидуального стиля).

В письме к С. Д. Спасскому от 29 сентября 1930 года Б. Пастернак с тревогой оценивал отношения представителей искусства с современностью: «Ни общего языка, ни чего бы то ни было другого современная жизнь лирику не подсказывает. Она его только терпит, он как-то экстерриториален в ней. Вот почему эта сторона творчества вышла из эстетического кольца. Общий тон выраженья вытекает теперь не из восприимчивости лирика, не из преобладанья одного рода реальных впечатлений над каким-нибудь другим, а решается им самим почти как нравственный вопрос. То есть там, где в здоровое время мы считали бы естественным говорить так-то и так-то, мы теперь (каждый по-разному) считаем это своим долгом» [128, т. 2, с. 382]. Обратим внимание на эпитет «здоровое время», которым писатель определяет прошлое состояние поэзии. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что настоящий период расценивается им как «нездоровое» время, когда художник утрачивает способность свободного выражения своего «я» и вынужден подчиняться некоему общему «долгу».

Б. Пастернак характеризует состояние поэта в современном ему обществе как отчуждение (он «экстерриториален в ней», то есть в жизни), а «восприимчивость лирика», «преобладание... реальных впечатлений» уходят, по его мнению, в небытие. Символичным является название стихотворения «Смерть поэта», включенного Б. Пастернаком в сборник «Второе рождение» в связи со смертью В. В. Маяковского. Прямая аллюзия на текст М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта» по поводу смерти А. С. Пушкина усиливает тему взаимоотношений поэта с властью и трагизм судьбы художника в советское время.

Сборник «Второе рождение» свидетельствует о сложном восприятии Б. Пастернаком реальной действительности. С одной стороны, он ощущает отстраненность поэта в обществе, а с другой — пытается найти путь к приятию нового мира, творческого осмысления происшедших после революции изменений. Художественный синтез (эпоса и лирики, объективного и субъективного начал) по-прежнему остается доминантой индивидуального стиля писателя. Однако Б. Пастернак идет гораздо дальше в освоении художественного времени и пространства, расширяя его за счет различных планов (прошлого, настоящего и будущего времени; многообразия топосов и локусов), которые связаны между собой не линейностью и последовательностью, а субъективной ассоциативностью и интертекстуальностью.

Жизнь во всем ее многообразии и различных проявлениях входит в произведения сборника «Второе рождение». В программном стихотворении «Волны» совмещаются разные виды художественного пространства, которые связаны между собой по принципу бинарности: Москва — Кавказ (Грузия, Дагестан), море — горы, город — природа, явь — мечта. Лирический герой свободно переходит из одного пространства в другое. Хотя топосы и локусы отличаются между собой, но между ними нет резкого противопоставления, они, скорее, дополняют друг друга как составляющие единого многооб-

разного мира. Пространственные планы в стихотворении «Волны» предстают движущимися как в историческом, так и в субъективном плане. Лирический герой каждый раз открывает для себя в окружающем пространстве новые грани и обстоятельства. Он и себя ощущает каждый раз по-новому, изменяясь вместе с меняющимся миром.

В стихотворении нашли метафорическое отражение приметы реальной действительности — стесненность быта в московской квартире («...квартиры, наводящей грусть», «перегородок тонкоробость»), путешествии в Грузию («Мы были в Грузии...»), пребывании в Дагестане («Внутри дымился Дагестан...»), ограничении свободы («наступит темень»), период военного коммунизма и коллективизации («пойдет хозяйничать зима», «опять повалят с неба взятки»). Эти приметы в творческом сознании поэта обретают значение движения мира и его перехода к иному состоянию. Кавказ, его величественные и экзотические пейзажи ассоциируются с «далью социализма». Поэт воспринимает общественные изменения как часть самой природы, поэтому Кавказский хребет предстает как знак будущей гармонизации мира. В излюбленной Б. Пастернаком метафоре происходит соединение (наслоение) природного и социального планов. Природа как образец вечного движения задает, по мнению поэта, ритм всему обществу, которое переходит от старого к новому качеству.

Хотя мысль и чувство лирического героя стремятся вперед, к новым вершинам, но Москва и прошлое не вызывают у него резкого неприятия, а, наоборот, он «стремится в огромность квартиры», которая, хотя и наводит «грусть», но является родным и домашним пространством, где герою хочется жить вдохновенно и творчески — по-новому.

«Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоробость
Прйду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет...»
[128, т. 2, с. 51]

Н. Я. Мандельштам в своих воспоминаниях отмечает, что у О. Мандельштама и Б. Пастернака в то время было разное отношение к действительности, они были «антиподами» в отношении к советскому времени. Она считает, что Б. Пастернак предстает более совместимым с тогдашней литературной ситуацией, чем Мандельштам. И хотя впоследствии Б. Пастернак, написав роман «Доктор Живаго», пошел на откровенный разрыв с властью, а О. Мандельштам, наоборот, стремился к сближению, тогда, в начале 1930-х годов, отношения двух поэтов с советским обществом были именно такими [101]. А. К. Жолковский в статье «Мне хочется домой в огромность...» Б. Пастернака: «социальный заказ», тематика, структура» отметил, что данные строки не могут служить подтверждением примитивного соглашательства, они воплощают амбивалентность занятой Б. Пастернаком позиции [54]. «Сборник «Второе рождение», — пишет А. К. Жолковский, — ознаменовал существенную ломку поэтического голоса Пастернака. Между незамутненным субъективным экстазом ранней лирики и христианской жертвенностью поздней лежит целая полоса добросовестного вранья попутчика в социализм, стремления «к труду со всеми сообща и заодно с правопорядком». <...> Этот период диалектического антитезиса своеобразно сочетал прежний восторг перед чудом земного бытия с будущим акцентом на духовных и этических ценностях, а в формальном плане прокладывал в рамках «стиля до 1940 года» (впоследствии отторгнутого) путь к сложной простоте последних циклов. Диалектика переходного этапа сопровождалась двойственностью самоощущения поэта: смена волн и устоев явственно шумит в миноре» [54, с. 21].

Одним из центральных мотивов стихотворения «Волны» является мотив одухотворения реального мира, преображе-

ние его силой творчества. Этот мотив восходит к эстетике романтизма (философского и утопического течений). Обогащенный Б. Пастернаком с помощью средств модернизма, данный мотив свидетельствует о проявлении в поэтической системе писателя начала 1930-х годов черт неоромантизма, связанного с увлечением писателя социализмом.

Путь к «простоте», который начал Б. Пастернак в 1930-х годах, был созвучен также поэтике импрессионизма, которая находила красоту в обыденных вещах и явлениях. Реальный мир является главным объектом импрессионизма, его привлекательность становится ощутимой, прежде всего, за счет субъективного отношения художника, его восторга перед окружающим миром, даже если мир не совершенен.

Поэтому большое значение в неоромантической палитре «Второго рождения» приобретают элементы импрессионизма. Объективная реальность изображается Б. Пастернаком в субъективном впечатлении лирического героя. Неожиданные динамические детали, тропы подчеркивают возвышенность созданного писателем мира. Как известно, море (волны) и горы как разные типы поверхностей каждый раз вызывают новые впечатления под влиянием направленности света. Они стали излюбленным сюжетом у художников-импрессионистов (Э. Мане, К. Моне и др.). Б. Пастернак также экспериментирует с этими видами природных поверхностей. Волны тесно связаны в сознании лирического героя с его чувствами, поступками, воспоминаниями:

«Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремления и устоит,
И виденное наяву.
<...>
Гуртом, сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки.»

[128, т. 2, с. 50]

Характерным стилевым приемом Б. Пастернака является переход от субъективного впечатления к размышлениям или к объективным описаниям. Так, от описания волн поэт переходит к картине московской жизни, от описания горного пейзажа — к размышлениям о судьбе народов Кавказа в их борьбе за свободу, к изображению мира будущего и т.д.

Собственно говоря, импрессионистические пейзажи в данном стихотворении играют роль неких сцепляющих механизмов. Они обеспечивают художественную целостность произведения, в котором так много разнородных пластов (эти разные в идейно-тематическом и стилевом плане пласты обозначены автором специальным разделением между строфами).

В стихотворении «Волны» находим также совмещение разных потоков художественного времени — прошлого, настоящего и будущего в их неразрывной целостности. Единство этих потоков также обеспечивается впечатлениями лирического героя. То, что в центре данного стихотворения, как и в центре всего сборника «Второе рождение», поставлена личность художника, дало возможность Б. Пастернаку отразить процесс творческой сопричастности человека к жизни. Воля художника наделяет пейзажи (природы и города) необычайной силой. Проникновение мира природного в мир предметный в восприятии лирического героя позволяет воплотить Б. Пастернаку концепцию мира как единого и неделимого целого.

Границы между прошлым, настоящим и будущим здесь стерты. Будущее воспринимается лирическим героем не как отдаленное время, а как явь, где он живет в своем творческом воображении. Оно надделено реальными приметами и характеристиками: «Ты куришься сквозь дым теорий, / Страна вне сплетен и клевет...» [128, т. 2, с. 57] «Здесь будет все: пережитое / В предвиденьи и наяву...» [128, т. 2, с. 57]. Мерцание света придает импрессионистическим картинам объемность («...блещет снимком лунной ночи», «Когда он

платиной из тигля / Просвечивает сквозь листву...» и т.д.). В финале произведения, где объединено всего две строфы (в отличие от других частей, где строф гораздо больше), поэт создает динамическую картину. Символический образ ветра стирает все границы между волнами, человеком и природой, морем и небом, землей и линией горизонта.

«Растет и крепнет ветра натиск,
Растут фигуры на ветру.
Растут и, кутаясь и пятась,
Идут вдоль волн, как на смотру.

Обходят линию прибоя,
Уходят в пены перезвон,
И с ними, выгнувшись трубою,
Здоровается горизонт.»

[128, т. 2, с. 59]

Слово «горизонт», вынесенное в конец поэтического произведения, воплощает идею открывшегося поэту нового видения — общества, человека и искусства как единого целого.

В 1933-ом году, через два года после создания стихотворения «Волны», Б. Пастернак писал О. Фрейденберг: «Ах, как много бы я мог тебе написать на эту тему пережитого и передуманного, но всякий раз, как в письме или работе подходишь к главному и уже готовому, потому что найденному до всего остального, то такая тоска прутковская охватывает (необнимаемости необъятного), что именно главное это и остается в умолчании. Не потому, чтобы мысль изреченная была ложью или вообще изречению не поддавалась: нет, нет, совсем не потому. Но физическое ощущение бесконечности, корящееся во всяком общем положении, так перевешивает у меня интерес в его содержанию, что я его изложением жертвую из какой-то внутренней зябкости, из страха озноба, который для меня неминуем на этом пустыре. Оттого-то и захвачено у меня одно второстепенное, и сколько я ни писал, теза оставалась неназванной...» [138, с. 20]. В этих словах

раскрываются особенности поэтики Б. Пастернака зрелого периода творчества — отображать некое состояние, субъективное ощущение, но не называть их прямо и конкретно. Вся «основа» сущности уходит у Б. Пастернака в подтекст, который экспликуется в тексте лишь отдельными штрихами, контурами, цветовыми мазками, нюансами.

Пребывание Б. Пастернака в Киеве, Ирпене и других местах, знакомство с З. Нейгауз, их стремительный роман дало импульс для развития тем и мотивов, связанных с Украиной. В целом ряде стихотворений из сборника «Второе рождение» воссозданы образы Киева и Ирпени не просто как неких городов, а как соучастников жизни художника, как живых организмов, наделенных своим характером, голосами, а еще — памятью.

29 сентября 1930 года Б. Пастернак писал С. Д. Спасскому: «Летом мы жили в Ирпене под Киевом, который привел меня в совершенный восторг. Мне очень не хотелось возвращаться в Москву, и если бы, как сказал однажды Маяковский, я был... в апетите жить... я бы там остался, то есть переселился бы в Киев» [138, с. 2].

Цепь ассоциативных впечатлений определяет развитие лирического сюжета в стихотворении «Лето»:

«Ирпень — это память о людях и лете,
О воле, о бегстве из-под кабалы,
О хвое на зное, о сером левкое
И смене безветрия, вёдра и мглы.

О белой вербене, о терпком терпенье
Смолы; о друзьях, для которых малы
Мои похвалы и мои восхваленья,
Мои славословья, мои похвалы.»

[128, т. 2, с. 62]

Обратим внимание на то, что в ряд ассоциативной памяти Б. Пастернак ставит не только явления природного мира (лето, хвоя, зной, безветрие, белая вербена, серый левкой),

но и личностные впечатления (воля, бегство, люди, друзья, похвалы и восхваленья, славословья). В данном стихотворении наблюдается смешение различных планов — абстрактных и конкретных, высокого и низкого. Так, поэт использует в одной строфе слова «простор», «горизонт», «зарницы», а рядом с ними — «сено», «рога», «жулики», «дверь», «крюк». Это еще раз подтверждает поиск поэтом путей к освоению реального мира в его полноте и целостности.

От реального впечатления автор легко и свободно переходит к размышлениям, от легких, контурных пейзажных зарисовок — к обобщению. В импрессионистические описания вплетаются ассоциации лирического героя, который наделен поэтом культурной памятью. Живя в Ирпене на улице Пушкинской, Б. Пастернак ощущал себя в «обители дальней трудов и чистых нег». Воспоминания о А. С. Пушкине давали возможность переосмысления собственных отношений поэта с властью. Поэтому обращение к А. С. Пушкину в сборнике «Второе рождение» было не случайно. В стихотворении «Лето» через реминисценции с Платоном («Диалоги») и А.С. Пушкиным («Пир во время чумы») раскрывается состояние неясной тревоги, которое испытывает в душе лирический герой Б. Пастернака.

«И осень, дотоле вопившая выпью,
Прочистила горло; и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе —
На пире Платона во время чумы.»

[128, т. 2, с. 63]

«Отсылка к диалогу Платона «Пир» и трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы», столетний юбилей которой (1830–1930) приходился именно на эту осень, объясняется проводившейся в окружающих деревнях насильственной коллективизацией. На этом фоне, напоминающем эпидемию холеры вокруг Болдина, когда А. С. Пушкин писал свою трагедию, вечерние застолья друзей ассоциировались

с диалогами Платона о любви и бессмертии. Диотима — собеседница Сократа в «Пире» Платона, жрица из Мантиней. В «Пире» она рассказывает Сократу о бессмертии как о спасении от смерти, которое достигается непрерывной передачей любви и красоты от поколения к поколению, то есть преодолением забвения» [128, т. 2, с. 386].

Весьма примечательно то, что лирический герой говорит в этих строках не от своего имени, а от имени «мы», то есть от всего поколения в целом. Поэтому в данном случае Б. Пастернак воспроизводит уже не индивидуальное ощущение, а то духовное состояние, которое испытывали многие его современники в тот сложный исторический период.

В финале произведения «Лето» лирический герой стремится вырваться наружу, на широкий простор: «Дверь настезь!..» [128, т. 2, с. 63]. Ему слышится шум урагана, но вместе с ним — и «рока игра». В субъективных впечатлениях воплощено ощущение тревожного будущего («Бессмертья, быть может, последний залог» [128, т. 2, с. 63].

С Киевом связан целый ряд стихотворений на тему музыки. Как известно, музыка занимала особое место в художественном мире Б. Пастернака. Это не только юношеское увлечение поэта (мать его была известной пианисткой, Б. Пастернак встречался с известными композиторами и музыкантами, сам писал музыку), но и доминанта его индивидуального стиля.

Влияние музыки проявляется на разных уровнях пастернаковской поэзии — тематическом (разнообразие музыкальных тем и мотивов), сюжетно-композиционном (восприятие музыки лирическим героем становится основой сюжета), образном (музыка сама становится особым художественным образом и влияет на образ лирического героя), пространственно-временном (музыкальная тема (мотив) специфически окрашивает пространство, снимает временные границы), жанровом (музыкальная тема обуславливает жанр лирического произведения), стилевом (восприятие музыки

отражается в общем ритме стихотворения, в системе звукообразов, ассонансов и аллитераций).

Это можно наблюдать в стихотворениях из сборника «Второе рождение»: «Баллада», «Вторая баллада», «Окно, попитр и, как овраги эхом...», «Годами когда-нибудь в зале концертной...» и др. Знакомство с Г. Г. Нейгаузом и его окружением, посещение Б. Пастернаком концертов Г. Г. Нейгауза в Киеве дало толчок мощному развитию музыкальной темы в сборнике «Второе рождение». Стихотворение «Баллада», написанное под реальным впечатлением автора от услышанного в Купеческом саду концерта, соединяет воедино несколько тем — музыки, города, природы и душевного подъема. Реальные приметы Киева (гаражи, автобазы, тротуары, толпа и другие) в творческом восприятии лирического героя трансформируются в музыкальные и зрительные образы, которые становятся необычайно выразительными и зримыми с помощью ассонансов, аллитераций, внутренней рифмы. Музыкальный ритм задает уже первая фраза стихотворения: «Дрожат гаражи автобазы...» [128, т. 2, с. 59]. Аллитерация звуков ж-з-с, р-л подкрепляется в следующих строках: «Над парком падают топазы, / Слепых зарниц бурлит котел» [128, т. 2, с. 59]. Концовка каждой строфы «Недвижный Днепр, ночной Подол» становится своеобразным рефреном произведения, его основным лейтмотивом, воспроизводящим ночной пейзаж.

Как известно, концепт «ночь» играл особую роль в литературе романтизма. Это было время действия потусторонних сил, когда предметы и явления обретали не свойственные им качества (порой волшебные, фантастические), а душа лирического героя наделялась особым видением. Б. Пастернак в данном случае преодолевает поэтику романтизма. Созданный им ночной пейзаж вполне реален, однако он предстает преобразенным под влиянием впечатлений очарованного музыкой лирического героя. Это подтверждает наличие элементов импрессионизма в данном пейзаже.

Город, преображенный музыкой, изображен поэтом как некая симфония, единый звучащий организм («... на тротуаре — / Толпа, в толпе — гуденье пчел» [128, т. 2, с. 59]). И все это описание сопровождается «обрывками арий», «разрывами туч» и «слепыми зарницами», «топазами» мерцающих звезд. Упоминание имени Шопена, аллюзия на миф об Икаре и дальнейшее развитие мотива полета («Полет орла как ход рассказа», «Полет — сказанье об Икаре» [128, т. 2, с. 60]) акцентирует духовное возрождение лирического героя, которому высокое искусство открывает действительность в новом ракурсе.

Обратим внимание на способы изображения художественного пространства в данном стихотворении. Его реальные приметы субъективированы. Творческое восприятие лирического героя выхватывает из всей масштабной картины города только то, что произвело именно на него непосредственное впечатление: сильный запах матиол (цветы, которые особенно сильно пахнут вечером и ночью), удары музыки, мерцание города и взгляд с высокой кручи на Днепр и Подол. Использование синестезии (запаха и порожденной им ассоциативной картины) усиливает импрессионистическое описание Киева.

Оригинальным является подход Б. Пастернака к самому жанру баллады, которая, в отличие от романтической баллады (основанной на мифе или легенде с использованием фантастических элементов), представляет собой новую лирическую структуру. Весь сюжет данного произведения подчиняется воспроизведению в импрессионистическом пейзаже того сильного впечатления от музыки, которое переживает в своей душе лирический герой («Вам в дар баллада эта, Гарри. Воображенья произвол...» [128, т. 2, с. 60]).

Во «Второй балладе» также можно наблюдать использование Б. Пастернаком элементов поэтики импрессионизма. Человек в данном произведении органически вписан в природный мир. Обычная ситуация — ночевка с семьей и друзья-

ми на даче — в особом творческом видении лирического героя превращается в картину новых впечатлений и переживаний.

Кроны высоких деревьев предстают в его сознании как паруса («кипит деревьев парусина», «деревьев паруса кипят»), березы и осины — гребцы, сад — «флот в трехъярусном полете», ветер — «фагот», «набат», а сам дом представляется кораблем, который попал в бурю и в дождь. Но обитатели этого «корабля» мирно спят, не догадываясь о том, что над ними идет гроза и ревет ветер: «На даче спят, укрывши спину, / Как только в раннем детстве спят» [128, т. 2, с. 61]. Мотив детства рефреном проходит через все стихотворение, он соотносится по контрасту с мотивами угрозы и тревоги, которые окрашивают данный пейзаж («подветренный», «мглистый банный чад», «потный тес оград»).

Сон и явь смешались в сознании лирического героя, поэтому отделить реальность от воображаемого мира в поэтическом пейзаже невозможно. Жанр баллады здесь также наполняется Б. Пастернаком новым (в отличие от романтического) содержанием. Поэт не создает силой своей фантазии идеальный мир (как романтики), а наоборот, отталкивается от мира реального, от реальных впечатлений, и именно они задают импульс его творческому воображению.

Музыка Брамса вызывает работу ассоциативной памяти лирического героя (стихотворение «Годами когда-нибудь в зале концертной...»). Музыкальные сочетания обеспечивают свободное путешествие лирического героя по пространству прошлого, настоящего и будущего. Милые сердцу воспоминания о прогулках, купанье, клумбах, художнице с палитрой перемежаются впечатлениями от суровой действительности: «Я вспомню попку припасов и круп, / Ступеньки террасы и комнат убранство/, И брата, и сына, и клумбу, и дуб» [128, т. 2, с. 65].

Автор прекрасно рисует словом, создавая отдельными штрихами тот или иной образ. Прием метонимии (замена частью целого) помогает представить на основе выразительной детали либо легкого контура всю картину.

«Мне Брамса сыграют, — я сдамся, я вспомню
Упрямую заросль, и кровлю, и вход,
Балкон полутемный и комнат питомник,
Улыбку, и облик, и брови, и рот.»

[128, т. 2, с. 66]

Музыка вызывает в душе лирического героя не только разрозненные образы, но и целую гамму чувств и переживаний. Его внутреннее состояние не является спокойным, оно изменяется в процессе рефлексии.

«И сразу же буду слезами увлажен
И вымокну раньше, чем выплачусь я,
Горячая давность ударит из скважин,
Околицы, лица, друзья и семья.»

[128, т. 2, с. 65]

Тема музыки органически сливается с темой любви. Образ любимой, созданный под влиянием сильного чувства Б. Пастернака к З. Нейгауз, возникает из целого ряда музыкальных мотивов и пейзажных зарисовок.

«Красавица моя, вся стать,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкою стать,
И вся на рифмы просится.»

[128, т. 2, с. 72]

Сильное чувство и жажда творчества сливаются в данном сборнике Б. Пастернака воедино. Любовь как проявление творчества («строку диктует чувство»), а творчество как дар любви — эти идеи пронизывают целый ряд произведений поэта.

С образом возлюбленной в некоторых стихотворениях Б. Пастернака тесно связан городской пейзаж. Он помещен, как в раму, в границы окна. Движущаяся картина, где стираются очертания предметов, где снег покрывает крыши домов, созвучна состоянию души лирического героя — возвышенному, спокойному, умиротворенному.

«Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, — никого.

И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.»

[128, т. 2, с. 74]

Ее присутствие одухотворяет окружающий мир и пробуждает в душе лирического героя новые творческие силы.

По меткому наблюдению Т. В. Левиной, для стиля Б. Пастернака в раннем периоде творчества характерно возникновение образа из некоего смутного (или темного, или светлого) пятна, что говорит о мощном влиянии на него русского импрессионизма начала XX века [87]. Т. В. Левина пишет о специфическом приеме писателя — «опыт узнавания», то есть, когда предмет непосредственно не называется, но угадывается по смутным очертаниям. По нашему мнению, эта доминанта индивидуального стиля поэта проявляется и в 1930-е годы. В сборнике «Второе рождение» образ любимой женщины возникает «из тени», «из снега», «из метели». Поскольку свет вокруг нее неяркий, то ее образ органически вписан в окружающее пространство и не имеет четких границ. Но все-таки образ любимой акцентируется поэтом с помощью более светлой палитры («в чем-то белом без причуд»).

Как справедливо отметила Т. В. Левина, «у Кандинского краска... не служит ничему предметному, становится всецело воплощением лирического состояния, чистым качеством» [87, с. 85]. Нечто подобное можно наблюдать и в сборнике «Второе рождение» Б. Пастернака. Цветовые оттенки, их нюансы и переходы порой отрываются от самих предметов и существуют как бы сами по себе, выражая то или иное состояние лирического героя. Образ любимой лишь слегка обозначен поэтом

в стихотворении «Никого не будет в доме...». Появление ее «в чем-то впрямь из тех материй, из которых хлопья шьют», раскрывает лирический порыв героя.

Образ женщины появляется обязательно в светлом ореоле — то ли из снега, то ли из ярких лучей. И этот образ словно освещает все вокруг. Автор прописывает лишь общий контур женского образа, который возникает из снега. Но в этом образе автор усматривает приметы будущности («Тишину шагами мера, / Ты, как будущность войдешь» [128, т. 2, с. 74]). А в стихотворении «Ты здесь, мы в воздухе одном...» образ возлюбленной предстает из «зноя лучей», но с нею также в творческом сознании лирического героя ассоциируются не только мимолетные впечатления, но сущностные вопросы бытия: «Ты вся, как мысль...», «Твое присутствие, как зов...» [128, т. 2, с. 75]. Таким образом, здесь также мы можем говорить о проявлении в индивидуальном стиле Б. Пастернака такой доминанты, как переход от импрессионистического образа к философскому обобщению.

В сборнике «Второе рождение» нередко встречаются мерцающие образы и мгновенные переходы от одного образа к другому. Реальные приметы (природы, городского пейзажа) стираются и изменяются в процессе динамики ощущений и впечатлений лирического героя. В данной книге наблюдается установка на отражение изменения внутреннего состояния лирического героя.

Характерной особенностью творческой манеры Б. Пастернака этого периода является устремленность в будущее. Будущее связано в сознании писателя с разными аспектами жизни: творчества («Стихи мои, бегом, бегом...»), любви («Ты, как будущность, войдешь...»), общества («в революционной воле»).

С образом будущего коррелируют пейзажи природы в сборнике «Второе рождение» — весны, вьюги, ливня, разлива и т.д. Например: «Весенний день тридцатого апреля / С расвета отдается детворе...» [120, т. 2, с. 85]; «Весеннюю порою

льда / И слез, весной бездонной, / Весной бездонною, когда / В Москва конец сезона...» [128, т. 2, с. 87]; «Пусть вьюга с улиц улюлю, — / Вы — радугой по хрустало, / Вы — сном, вы — вестью: я вас шлю, / Я шлю Вас, значит, я люблю» [128, т. 2, с. 81] и т.д. В своих стихотворениях Б. Пастернак нередко использует формы будущего времени («мне Брамса сыграют», «свободней время поспешит», «ты появишься у двери» и т.д.).

С будущим были связаны надежды Б. Пастернака на общее обновление жизни — и личной, и общественной. Тем не менее, многие события конца 1920–1930-х годов вызвали тревогу у писателя. Эти тревожные ощущения нашли отражение и в сборнике «Второе рождение». Хотя в целом лирический герой стремится вперед, к будущему, к свободе творчества и любви, но время от времени в его настроении появляются трагические ноты, что раскрывают исторические и культурные реминисценции (с эпохой Петра I, историей падения Рима, Ноевым потопом, «Диалогами» Платона, «Пиром во время чумы» А.С. Пушкина).

В стихотворении «Лето» любование щедрой украинской природой сочетается с размышлениями о смерти и бессмертии, навеянных приходом осени. Тема смерти нашла свое отражение и в других пейзажах, в частности, в стихотворении «Смерть поэта», «О знал бы я, что так бывает...», «Когда я устаю от пустозвонства...». Природа словно реагирует на смерть человека («когда от смерти не спасет таблетка») и на уничтожение свободы («строчки с кровью — убивают», «телегою проекта / Нас переехал новый человек»). А. К. Жолковский справедливо заметил, что сборник «Второе рождение» насыщен образами тоски, слабости, болезни, насилия [54, с. 24]. Пейзажные картины нередко представляют собой волны, которые шумят «в миноре», бегут «во весь разгон моей тоски», наполненной военными атаками, перестрелками, аравийскими ураганами и т.д.

Атмосферой смерти пронизаны и некоторые урбанистические пейзажи, в частности, образ Москвы.

«Мертвецкая мгла,
И с тумбами вровень
В канавах — тела
Утопленниц — кровель.
Оконницы служб
И охра покоев —
В покойницкой луж,
И лужи — рекою.»
[128, т. 2, с. 65]

Хотя речь идет об описании природы, но в метафорах и эпитетах Б. Пастернака, в самом отрывистом ритме стихотворения воссоздано атмосферу всеобщей трагедии.

Вообще, Москва у Б. Пастернака часто предстает в серых и грязно-желтых тонах. В поэтическом видении писателя этот город воплощает в себе нечто старое, мещанское, враждебное свету, свободе и творчеству. Киевские пейзажи, роскошные и поэтические, в данном сборнике контрастируют с московскими, крайне убогими и суровыми.

Образ Кавказа в стихотворении «Пока мы по Кавказу лазаем...» лишен однозначности. Если в начале сборника «Второе рождение» (в стихотворении «Волны») Кавказ является воплощением свободного движения, мысли, поиска лирического героя, то в дальнейшем он приобретает трагический колорит за счет соответствующих тропов: «Кура ползет атакой газовой», «К Арагве, сдавленной горами», «задыхающейся раме», «Казненных замков очертанья» и т.д. Изменяется восприятие лирического героя — и изменяется мир вокруг него. Лирический герой теперь задыхается среди раскаленных солнцем горных вершин и обращается к природе в поисках ответа на сущностный для него вопрос: «Кавказ, Кавказ, о что мне делать!» [128, т. 2, с. 79].

В сборнике «Второе рождение» можно наблюдать отказ Б. Пастернака от усложненных картин ранней поры творчества. Поэт отдает предпочтение простым формам, четырехстопному ямбу, точной рифме, легкости и естественности

повествования. М. Л. Ковсан в статье «Время Пастернака» справедливо отметил: «Преодолев искус сложности, впав в неслыханную простоту, Пастернак повернул глаза зрачками в душу» [72, с. 50]. А. Лежнев писал, что Пастернак стремился к «утонченному, аналитическому психологизму, доведенному до предела, до самоотрицания» [88] Отсюда — тематическая «бедность» и головокружительная глубина, дающая мистическую силу слову. «Словарь сжимается», гравитационная сила слова растет, обретая в ее неожиданных звуковых, ритмических, смысловых связях» [88, с. 51].

Опора на впечатления от реальной действительности делает пейзажи и образы писателя хотя и весьма субъективированными, однако, не оторванными от жизни, тесно связанными с осмыслением сущностных вопросов жизни. Переход от быта к бытия, от конкретного к абстрактному, от прошлого к настоящему и к будущему обеспечивается разнообразными приемами импрессионистической поэтики.

Сборник «Второе рождение» отражает поиски поэтом расширения возможностей художественного синтеза, в котором элементы импрессионизма играют существенную роль. По сравнению с ранней лирикой их роль ослаблена, но они не исчезают полностью. Б. Пастернак использует такие приемы поэтики импрессионизма, как стирание границ между предметами и явлениями, неуловимость переходов, возникновение образа из цветового пятна, музыкальные темы и мотивы, «опыт узнавания» образа и явления и многие другие.

2.4. Динамика индивидуального стиля поэта в поздний период творчества (сборники «На ранних поездах» и «Когда разгуляется»)

Впервые книга «На ранних поездах» была опубликована в 1943-м году. Позднее Б. Пастернак дополнил сборник некоторыми другими стихотворениями. В результате в него вошли

произведения 1936–1944 годов на разные темы. В книге были объединены пейзажные зарисовки, стихотворения о пребывании Б. Пастернака в Грузии и о грузинских поэтах, а также целый ряд произведений о Великой Отечественной войне. Поскольку из сборника (вследствие цензурных ограничений) были исключены стихотворения, посвященные репрессированным грузинским писателям П. Яшвили и Т. Табидзе, а также одно из самых любимых произведений Б. Пастернака «Вальс с чертовщиной», сам автор не очень любил эту книгу, называя ее «никчемной» и «конфузной». Однако в Полном собрании сочинений Б. Пастернака (2004) сборник «На ранних поездах» был восстановлен в авторской редакции, что дает возможность проследить динамику индивидуального стиля писателя.

Во второй половине 1930-х–1940-е годы в творческой манере Б. Пастернака произошли существенные изменения. Он, по его словам, отдает предпочтение «не облеченной уподоблениями, а прямой и прозрачной речи в поэзии» [128, т. 2, с. 400]. Поэт больше стремится к «мысли в неметафорическом утверждении». В ненапечатанной (по тем же цензурным ограничениям) рецензии на книгу С. Н. Дурьлин писал: «<...> речь его еще проще, еще целомудренней сторонится она всяческих приукрашений, малейшей риторики. Пастернак еще строже к себе в этих стихах о суровой године войны, когда строгость и суровость стали условием жизни, условием победы... По точности рисунка, по простоте передачи, по суровой безыскусности это почти проза, причем самая строгая проза, признающая законы пушкинской простоты и толстовской суровости, но в этой «почти прозе» и заключена свежесть и сила стихов Пастернака» [49, с. 112–113].

Ослабление «роскошной», «цветистой» (Л. Флейшман) пастернаковской метафоры и вместе с тем преобладание более строгих моделей в синтаксисе, ритме и лексике связаны с теми трагическими событиями, которые произошли в стране и коснулись Б. Пастернака и его близких. Репрессии, Великая Отечественная война, непрекращающаяся критика

и обвинения в адрес поэта — все эти факторы повлияли на изменение его индивидуального стиля. Однако, хотя Б. Пастернак стремился к большей простоте и ясности поэтического выражения, это не означало упрощенности его стиля, который приобретал классические и выверенные формы. При этом поэтика импрессионизма здесь сохранилась, хотя и приобрела несколько иные формы и функции.

Сборник «На ранних поездах» открывает цикл «Художник», в котором зафиксировано изменение образа писателя:

«Мне по душе строптивый норв
Артиста в силе: он отвык
От фраз, и прячется от взоров,
И собственных стыдится книг.»
[128, т. 2, с. 90]

Художник в восприятии Б. Пастернака, как и раньше, должен чувствовать общность с природой и миром. Эту мысль помогает воплотить импрессионистический пейзаж:

«Как поселенье на Гольфштреме,
Он создан весь земным теплом.
В его залив вкатило время
Все, что ушло за волнолом.»
[128, т. 2, с. 90]

В финале стихотворения возникает реминисценция из А. Пушкина («На свете счастья нет, / Но есть покой и воля...»):

«Он жаждал воли и покоя,
А годы шли примерно так,
Как облака над мастерской,
Где горбился его верстак.»
[128, т. 2, с. 91]

Движение облаков над мастерской художника в данном случае ассоциируется с субъективным течением времени, соотносимым с ходом природы.

В стихотворениях на грузинскую тему, в которых возникают образы выдающихся поэтов — П. Яшвили и Т. Табидзе, Б. Пастернак прибегает к излюбленному импрессионистическому описанию художника в его органической связи с природной средой (цикл «Из летних записок»). Сама поэтическая форма «записок» предполагала не четкие развернутые изображения, а эскизность образов, не яркие прописанные картины, а словно не завершенные до конца этюды природы. Писатель работает в жанре «записок» отдельными штрихами, мелкими мазками, выхватывая из впечатлений прошлого лишь отдельные картины и детали. Красота природы, мастерски воспроизведенная Б. Пастернаком, является противовесом миру пошлости и насилия.

Характерной особенностью данного цикла является органическая связь не только человека-творца с природой, но и связанность всех природных сфер между собой (это подчеркивается даже аллитерацией сонорных звуков).

«Левкой и Млечный путь
Одною лейкой полит.
И близостью чуть-чуть
Цветам глаза мозолит.»

[128, т. 2, с. 97]

Гармоническое единство природы (верха и низа), по мысли Б. Пастернака, противостоит обществу, в котором разрушены нравственные связи между людьми. Таким образом, отдельные импрессионистические зарисовки в этом сборнике приобретают очень важную смысловую нагрузку. Они создают контраст трагическому времени.

Как некогда художники-импрессионисты, Б. Пастернак экспериментирует с различными природными поверхностями (горы, волны, стволы деревьев, садовый стол и т.д.), которые вследствие различного освещения вызывают все новые впечатления и поток ассоциаций.

Образ поэта Т. Табидзе сравнивается с образом Бальзака, которого создал французский скульптор-импрессионист

О. Роден. Как Бальзак в камне у О. Родена, так и художественный образ Т. Табидзе в стихотворении Б. Пастернака «Еловый бурелом...» возникает из глыбы, то есть из самой природы, которая, по мысли поэта, имеет множество проявлений и бесконечна во времени. Так писатель утверждает вечность искусства.

«Он плотен, он шатен,
Он смертен, и, однако,
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.

Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысяче градаций
Из каменных пелен
Все явственной рождаться.»

[128, т. 2, с. 104]

В сборнике «На ранних поездах» можно найти немало стихотворений, в которых описывается движущаяся натура (типологически это очень похоже на стиль «Новых стихотворений» Р.М. Рильке). Б. Пастернак очень внимателен к изменению природных объектов, ко всем их нюансам, краскам и оттенкам, не жалея для них сравнений и метафор. Вот, например, описание грузинской розы, ставшей для автора воплощением всего настоящего в жизни, в том числе и настоящей поэзии.

«О роза, с синевой
Из радуг и алмазин,
Тягучий роспуск твой,
Как сна течение связан.
На трубочке чуть свет
Следы ночной примерки.
Ты ярче всех ракет
В садовом фейерверке.
Чуть зной коснется губ,

Ты вся уже в эфире,
Зачаться пышный клуб,
Как пава, расфуфыря.
Но лето на кону,
И ты, не медля часу,
Роняешь всю копну
Обмякшего атласа...»
[128, т. 2, с. 105].

В цикле «Переделкино» Б. Пастернак создал прекрасные пейзажи, вполне достоверные и насквозь пронизанные светом. Они усиливают контраст по отношению к тем трагическим темам, которые время от времени влетают в сборник «На ранних поездах». Для создания пейзажных зарисовок поэт использует целый арсенал средств импрессионизма. Так, например, одним из центральных образов этого цикла является свет, который ложится по-разному на различные поверхности, изменяет очертания предметов и вызывает неожиданные впечатления и состояния лирического героя. Б. Пастернак любит описывать природу в переходные моменты — угасания дня, наступление ночи или утра и т.д. Здесь немало зимних пейзажей («Иней», «Зазимки», «Город» и др.). А летящий снег или иней также изменяют очертания реальности, придают ей субъективность восприятия. Нередко пейзаж у Б. Пастернака дан в отраженном, искривленном виде, что также свидетельствует об использовании писателем техники импрессионизма. Вследствие сопоставления разных планов — реального и отраженного созданная картина приобретает объемность и вместе с тем эмоциональные коннотации.

«Во льду река и мерзлый тальник,
А поперек, на голый лед,
Как зеркало на подзеркальник,
Поставлен черный небосвод.
Пред ним стоит на перекрестке,

Который полузанесло,
Береза со звездой в прическе
И смотрится в его стекло.»
[128, т. 2, с. 110]

Через пейзаж поэт воспроизводит целую гамму субъективных впечатлений и ощущений, а нередко пейзаж приводит автора к раздумьям, осмыслению прошлого, настоящего и будущего.

Любимыми стихотворениями Б. Пастернака в книге «На ранних поездах» были «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой», которые продолжают тему рождественских праздников, проходящую через все творчество поэта. Сама ритмомелодика этих стихотворений пронизана атмосферой волшебства, новогодних приготовлений, игр и развлечений и — стихии музыки, вызывающей самые различные впечатления и картины. «Чертовщина» и «слеза» у Б. Пастернака вовсе не страшные и не трагические. Наоборот, они придают некую магическую силу новогодней елке, и всему тому, что вокруг нее происходит. Впоследствии в романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак разовьет эту тему как ключевую (елка у Свенцицких, где случайно встретились Лариса Гишар и Юрий Живаго, и эта встреча предопределила их дальнейшую судьбу). Слияние музыки и поэзии, народной и литературной стихии, реального и потустороннего, достоверных описаний и личностных эмоций подчеркивает мысль писателя о всеобщей связи всего со всем, о неотделимости человека и мира. В художественном мире Б. Пастернака «люди и вещи на равной ноге». Здесь все охвачено движением и порывом. Картины, изображенные Б. Пастернаком, приобретают динамизм, прежде всего, благодаря непостоянному свету, который разгорается в свечах, мерцает и гаснет от «духа сквозняка, задувающего пламя».

Идея нерасторжимой связи всех со всеми звучит и в стихотворении «На ранних поездах», которое дало название поэтической книге. «Поезд» — один из концептов художественного мышления Б. Пастернака. В разные периоды

творчества этот образ приобретает разные значения. Особенно актуальным он является в позднем периоде деятельности поэта. Поезд ассоциируется с ходом самого времени, с движением общества, а вместе с ним — и личности. Определение «ранние» (поезда) также не случайно. Этот как раз тот переходный момент бытия, который всегда интересовал Б. Пастернака—художника. Описания в данном произведении даны в легкой предрассветной дымке, утреннем тумане, который не сразу развеивается. Этот туман всех как бы покрывает и объединяет. И из него же возникает знакомый образ — России.

«Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.»
[128, т. 2, с. 115]

В данном случае поэтика создания импрессионистического образа (как бы ниоткуда, из тумана, из глубин памяти) распространяется поэтом не на конкретные объекты, а на всеобъемлющий образ России. Это было новым для индивидуального стиля Б. Пастернака.

В целом ряде стихотворений поэта о трагических событиях (о Великой Отечественной войне, о гибели Марины Цветаевой) импрессионистические описания природы имеют целью утверждение идеи жизни в противовес смерти, у которой «очертаний нет». Ассоциации с Чеховым, Чайковским и Левитаном в стихотворении «Зима приближается» не случайны. Они напоминают о красоте вопреки войне и разрушениям. Б. Пастернак не жалеет красок для описания «волшебной книги» — России, которая во время борьбы за ее освобождение от фашизма словно «пишется наново». Белый мерцающий свет придает образу родины непередаваемое очарование и воплощает надежду поэта на возрождение России, как и на возрождение красоты в мире.

«Октябрь серебристо-ореховый,
Блеск заморозков оловянный,
Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана.»
[128, т. 2, с. 125]

Слияние стихий слова, музыки и живописи в одно целое через упоминание великих мастеров (в том числе и области импрессионизма) способствует утверждению пастернаковской идеи единства мира.

К последнему прижизненному сборнику Б. Пастернака «Когда разгуляется» предпослан эпитафия из книги Марселя Пруста «Обретенное время»: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена» [128, т. 2, с. 150]. Этот эпитафия и обращение к художественному опыту французского писателя-импрессиониста определяет композицию поэтической книги Б. Пастернака, которая создана как цепь воспоминаний и размышлений о своей личной судьбе, о жизни общества и природы. И здесь писатель нередко обращается к динамическим импрессионистическим пейзажам (в переходные моменты), которые выполняют самые различные функции: создают определенное настроение, передают внутреннее состояние лирического героя от переживания того или иного момента, являются контрастом по отношению к трагическим событиям, утверждают красоту и целостность мира, дают импульс к философским обобщениям и размышлениям.

Импрессионистические образы часто соотносятся с важными концептами творчества поэта: «стихи, как сад», музыка (Шопена) — «живое чудо» и т.д. Хотя импрессионистический образ не имеет четких и конкретных описаний, но в стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» образ поэтической «страсти» создан даже без отдельных штрихов, а лишь через сопоставления с другими импрессионистическими образами природы («дыханье роз», цветенье лип, «грозы раскаты») и музыкой:

«Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.
Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.»

[128, т. 2, с. 149]

В итоговом стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» создан образ поэта, который должен, по мысли поэта, «оставлять пробелы», «окунаться в неизвестность», «прятать в ней свои шаги». В этом описании также нет конкретных черт художника, но автор подчеркивает его главное свойство — «...быть живым, живым и только, / Живым и только до конца».

Идея жизни, утверждения творчества и красоты воплощена в сборнике «Когда разгуляется» не только с помощью четких афористических формул, но и в импрессионистических описаниях и образах.

В последнюю поэтическую книгу Б. Пастернака мощно вошла тема любви, связанная с Ольгой Ивинской. Образ возлюбленной создан в русле поэтики импрессионизма. Он то возникает из снега, то исчезает в тумане, то мерцает в свете свечи... Писатель с большим мастерством воспроизводит разнообразные переливы чувств и настроений, которые вызывает образ любимой женщины. Она органически вписана в природный и городской пейзаж, неуловима, как солнечный луч, и прекрасна, как сама жизнь.

Несмотря на трагизм некоторых стихотворений (например, «Нобелевская премия»), в целом сборник «Когда разгуляется» пронизан светом. Стихия света изменяет все вокруг. В лучших традициях живописного импрессионизма созданы стихотворения «Стога», «Тишина», «Липовая аллея». «По мере смены освещенья / И лес меняет колорит», — пишет

Б. Пастернак в стихотворении «Когда разгуляется», давшему название целой книге.

Средства музыкального импрессионизма, когда одна тема разветвляется на множество импровизаций, используются в стихотворениях «Музыка» и «Вахханалия».

Таким образом, в поздний период творчества индивидуальный стиль Б. Пастернака претерпевает изменения, о чем свидетельствуют его последние сборники — «На ранних поездках» и «Когда разгуляется». В них используются более строгие формы, но вместе с тем и приемы поэтики импрессионизма, функциональное назначение которой становится гораздо шире и соотносится с философскими идеями писателя — утверждение идеи красоты и целостности мира в противовес трагедии времени.



На основе проведенного исследования лирики Б. Пастернака можно сделать следующие выводы.

В ранней лирике Б. Пастернака (сборники «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров») черты импрессионизма проявились на разных уровнях художественного текста: тематическом, мотивном, образном, сюжетном, композиционном, языковом. Поэт отдает предпочтение динамическим образам: лирический герой (творческая личность, способная к многообразным изменениям и эстетическим переживаниям), образы природы (свет, птицы, ветер, дождь, ледоход и др.), города (вокзал, улицы и др.), вечно мира (чернила, пальто, дом и др.). Они существуют в тесной взаимосвязи между собой, что отражает понимание целостности мира писателем. Б. Пастернак использует такие средства создания художественных образов, как поворачивание их в разных ракурсах, стирание границ между ними, размытость, контурность, техника рисования отдельными штрихами (деталлями, мазками) и др. Ядром

художественного образа лирического героя (творческой личности) становится непосредственное впечатление, эстетическое переживание (сопереживание) момента бытия. Лирический герой ощущает свою причастность к движению и изменениям мира и природы. Он является своеобразным эмоциональным камертоном времени. Картины мира и природы не описываются, а переживаются творческой личностью. Элементы импрессионизма в ранней лирике Б. Пастернака сочетаются с элементами символизма и романтизма (ощущение «тайны мира», внимание к философским проблемам смысла жизни, отражение хода времени), а также с элементами футуризма (расщепление образов, увлечение темой города, интерес к неожиданным образам, ракурсам изображения, эксперименты в области поэтического языка). В сборниках «Близнец в тучах» Б. Пастернак использовал некоторые приемы живописи (техника мелких мазков, использование цветовых оттенков, образа света и др.) и музыки (импровизация отдельных тем, мотивов и образов, например, в стихотворениях «Импровизация», «Баллада»).

В художественной картине мира, созданной Б. Пастернаком в сборниках «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации», органически сочетаются элементы романтизма и модернизма (неоромантизма, импрессионизма, символизма). Характерными особенностями картины мира поэта в этих сборниках являются синтетизм, динамизм, интертекстуальность, полифонизм, историзм, проявляющиеся на разных уровнях художественной структуры произведений.

Стилевыми доминантами в сборнике «Сестра моя — жизнь» являются стирание границ между разными пространственными и временными планами, параллелизм состояния природы и человека, ощущение единства мира лирическим героем, включение в понятие «творчество» всех сфер жизни человека (в том числе истории, быта, природы, отношений между людьми, искусства), их субъективное

восприятие и преобразование силой поэтического видения. А стилевыми доминантами в сборнике «Темы и вариации» являются интертекстуальные отношения с разными видами искусства: музыкой (использование музыкального жанра — тема с вариациями), живописью (картины И. Е. Репина, И. К. Айвазовского, Л. О. Пастернака), литературой (А. С. Пушкин, В. Шекспир, Й. Гете и др.). По словам Б. Пастернака, он понимал А. С. Пушкина в тот период «импрессионистически», то есть факты биографии и творчество великого предшественника становились основой для создания и свободного движения (обусловленного субъективными впечатлениями и состояниями лирического героя) новых мотивов, образов, пейзажных картин в лирике поэта. Особый интерес Б. Пастернака к личности и жизни А. С. Пушкина в период его перехода от романтизма к реализму был вызван и изменениями в мировосприятии самого поэта, который «оставил футуризм» (Вяч. Полонский) и двигался к широкому освоению мира по пути художественного синтеза.

Сборник «Второе рождение» отражает изменения, которые произошли в мировосприятии Б. Пастернака в начале 1930-х годов в связи с его поисками притяжения новой действительности. Художественный синтез романтизма и модернизма (неоромантизма, символизма, импрессионизма), разных видов искусства (музыка, живопись и литературы), эпоса и лирики становится в данном сборнике шире и многообразнее, приводя к изменениям в индивидуальном стиле поэта, что свидетельствуют о его продвижении в освоении импрессионистической поэтики. Художественное время и пространство в сборнике «Второе рождение» подчиняются принципам свободного перехода различных планов и пластов, наслоению, ассоциативной связи. В излюбленном средстве художественной выразительности Б. Пастернака — метафоре происходит соединение природного и социального начал. Поэт экспериментирует с различными видами природных поверхностей (море, волны,

горы и др.). Импрессионистические пейзажи выполняют функцию сцепляющих механизмов между разными образами и мотивами. Они обеспечивают свободный переход от одного плана к другому. От импрессионистических описаний Б. Пастернак нередко переходит к объективному описанию или философскому размышлению, что также было новым для стиля Б. Пастернака 1930-х годов.

Импрессионистическая поэтика обусловила изменения в структуре некоторых жанров. Например, жанр баллады в сборнике «Второе рождение» значительно субъективизируется. В стихотворениях «Баллада» и «Вторая баллада» лирический сюжет определяет субъективное восприятие лирическим героем музыки и красоты природы.

В сборник «Второе рождение» мощно входит тема любви, соединенная с темой музыки. Эти две темы взаимно усиливают друг друга. Вариации темы любви и образа возлюбленной проявляются в разнообразных формах и тональностях. Образ возлюбленной создан в импрессионистической манере (возникновение из цветового пятна или пучка света; окно — как рама для картины движущегося мира; стирание границ образа и т.д.).

Появившаяся в книгах «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации» тема А. С. Пушкина, получившая импрессионистическое развитие, в сборнике «Второе рождение» также обусловила сложную интертекстуальность и размышления Б. Пастернака о трагедии исторического времени («Лето»).

Сборники «На ранних поездах» и «Когда разгуляется» свидетельствуют об изменении индивидуального стиля Б. Пастернака в поздний период творчества. Поэт обращается к более строгим, классическим формам (в лексике, синтаксисе, ритмомелодике). Вместе с тем поэтика импрессионизма в этих итоговых поэтических книгах писателя выполняет здесь разнообразные функции. С помощью импрессионистических пейзажей, образов и отдельных при-

емов создается определенное эмоциональное настроение, передается внутреннее состояние лирического героя и его переживание того или иного момента. Кроме того, импрессионистические элементы являются мощным контрастом по отношению к трагическим событиям сталинского времени (репрессии, Великая Отечественная война, преследование художников и т.д.). Они утверждают красоту и целостность мира, дают импульс к философским обобщениям и размышлениям автора. Б. Пастернак обращается в этих сборниках к достижениям европейского импрессионизма (О. Родена, М. Пруста, Р. М. Рильке), а также русских мастеров импрессионизма (А. П. Чехова, Левитана и др.). Формы интертекстуальности (эпиграф, аллюзии, реминисценции и др.) позволяют утвердить предназначение искусства слова — возвращение миру красоты и гармонии. В поздних сборниках Б. Пастернака образ России также создан с помощью импрессионистической поэтики. Он в значительной мере субъективизируется, приобретает глубоко личностные коннотации. Этот очеловеченный образ противостоит официальному образу России в социалистической литературе того времени.



ОСОБЕННОСТИ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ Б. ПАСТЕРНАКА

3.1. Своеобразие историзма в поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт»

Д. С. Наливайко в книге «Искусство: направления, течения, стили» (1985) справедливо отметил: «<...>основанная на новых пространственно-временных представлениях, живопись импрессионизма требовала новых композиционных решений и приемов. Стремление запечатлеть мир в непосредственной данности и в движении вело к ломке традиционной со времен Возрождения «сценической организации пространства» (П. Франкастель) и замене ее такой организацией, которая присуща человеку, включенному в акт, в поток воссоздаваемой жизни. Отсюда отказ от замкнутости и стабильности изображения объектов, от деления планов и видения «одним глазом», от четко выраженного композиционного центра, применение приемов, подчеркивающих «несделанность» изображения, таких как его фрагментарность, кадровка, срезы фигур и предметов, неожиданные ракурсы и т.д.» [117, с. 166]. В литературе, как пишет далее Д. С. Наливайко, импрессионизм «продолжал то же движение к жизнеподобию, к естественности, «несделанности» изображения» [117, с.175]. Эти новые композиционные принципы довольно выразительно проявились в поэмах Б. Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» (обе 1925–1927).

В этих произведениях воплощены глубоко пережитые в детстве впечатления писателя от событий революции 1905 года. О том времени он позднее писал в «Охранной грамоте» как о периоде «детской возмужалости». Первым откликом

на исторические события начала XX века стало стихотворение «Десятилетие Пресни» (1915), предшествовавшее поэмам. Позднее художник не раз возвращался к дням, которые так потрясли его («Записки Патрика» — 1936, «Доктор Живаго» — 1956). Поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» писались к 20-летию революции. Раскрытие революционной темы Б. Пастернаком коренным образом отличалось от официальной литературы, создаваемой в русле социалистического реализма, который диктовал строгие идеологические каноны (наличие центрального героя, воплощающего идеи социализма; классовые конфликты; романтизация революции и жертвенности во имя нее; однозначность авторской позиции; схематизм образов; поэтизация революционной массы и т.д.).

Хотя Б. Пастернак впервые пробовал себя как художник в жанре эпических поэм, он заложил принципиально новые подходы изображения истории, которые впоследствии были развиты им самим в его прозе (рассказы, «Повесть», «Доктор Живаго»). В заметке, написанной уже в 1944 году, писатель так определил свою художественную задачу: «Автор, пользуясь материалами того времени, подходил к ним *без романтики и реалистически*, видя в задаче обеих поэм *картину времени и нравов*, хотя бы в разрезе историко-революционном» (курсив — М.М.) [128, т. 1, с. 529].

При создании обеих поэм Б. Пастернак опирался на документальные материалы, воспоминания очевидцев, хроники событий. Но для него чрезвычайно важным было также личностное восприятие истории, свидетелем которой он был в детстве. История у Б. Пастернака получает своеобразный ракурс изображения — глубоко личностный, лирический. Все реальные события описываются с точки зрения их непосредственного участника и свидетеля. Отсюда и наличие в поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» образа лирического героя, который внутренне тяжело и болезненно переживает происходящее.

Наряду с исторической канвой событий в поэмах присутствует канва лиро-биографическая, в которой зафиксированы непосредственные впечатления от революционного времени. Так, в поэме «Девятьсот пятый год» в главе «Детство» Б. Пастернак пишет:

«Мне четырнадцать лет.
Вхутемас
Еще — школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху,
Мастерская отца.
В расстояньи версты,
Где столетняя пыль на Диане
И холсты,
Наша дверь.
Пол из плит
И на плитах грязца...»
[128, т. 1, с. 267]

В поэме «Девятьсот пятый год» находим лирический образ художника, который проходит через все творчество Б. Пастернака. Он еще совсем юный, находится в переходном возрасте от детства к зрелости. В этом полудетском и полувзрослом сознании лирического героя сплелись воедино его философские и творческие интересы (Шопен, Скрябин, Кант, профессора), жизненные впечатления («Мы играем в снежки...», «Снег идет третий день. / Он идет еще под вечер...») и непосредственное восприятие революционных событий («озлобленье рабочих», «обезлюдевший город», «сеть баррикад», «Шло без шапок: «Вы жертвою пали / В борьбе роковой»).

В лиро-эпических поэмах Б. Пастернака проявились особенности автобиографического повествования, в частности элементы жанра дневника. Так, в поэме «Девятьсот пятый год» автор пишет:

«Через месяц мне будет пятнадцать.
Эти дни: как дневник.
В них читаешь,
Открыв наугад»
[128, т. 1, с. 271].

В поэме «Лейтенант Шмидт» писатель использует два основных голоса — самого лейтенанта Шмидта и лирического героя, у каждого из которых свой дневник эпохи. Это два разных ракурса (с разных временных позиций — прошлого и настоящего), которые придают объемность изображению. Эпическое повествование перемежается письмами лейтенанта Шмидта, в которых воспроизведены воспоминания о прошлом, о его любви и мирном времени. Они создают контраст по отношению к последующим трагическим событиям.

«Я вам писать осмеливаюсь. Надо ли
Напоминать? Я тот моряк на дерби.
Вы мне тогда одну загадку задали.
А впрочем, после, после. Время терпит...»
[128, т. 1, с. 291]

Дневниково-эпистолярная форма дала возможность свободного повествования. Главы и события в исторических поэмах Б. Пастернака не подчиняются строгой хронологической последовательности. Хотя общая временная линия присутствует, однако отдельные эпизоды и образы объединены непосредственным лирическим восприятием повествователя (или ряда повествователей).

В поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» мы не найдем приподнято героического изображения истории. В отличие от официальной социалистической литературы своего времени, Б. Пастернак описывает историю в трагическом обличье.

Сложными и драматическими для лирического героя являются события революции 1905 года. Образ лейтенанта Шмидта также пронизан реальным трагизмом. В письме к

М. И. Цветаевой от 7 июня 1926 года Б. Пастернак писал, как трудно ему было показать «превращение человека в героя в деле, в которое он не верит, надлом и гибель» [128, т. 1, с. 519].

Протест против насилия пронизывает обе поэмы, что вызвало впоследствии нареkania в адрес автора со стороны советской критики. Хотя М. Горький назвал Б. Пастернака «настоящим социальным поэтом», однако в целом советская критика впоследствии осудила эти исторические произведения писателя как «не соответствующие линии партии».

Композиция лиро-эпических поэм «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» объединяет целую массу отдельных мелких и более масштабных картин. Деление на главы весьма условно, оно обозначает лишь общие вехи исторических и биографических событий. Действительность изображается сплошным нерасчлененным потоком. Границы между отдельными событиями и образами стираются, они часто накладываются друг на друга и часто пересекаются между собой. Переходы между событиями и образами порой не заметны. Этому в немалой степени способствует живописность изображения («помешавшиеся краски», «Вздых в упор / Купороса и масляной краски») и пейзажные зарисовки, где природа предстает в постоянном движении (то снег, то ливень, то молнии, то закат, то восход, то ветер и т.д.).

Б. Пастернак не стремится выявить детерминированность событий, не создает и многогранных типов эпохи. Его задача иная — дать некий срез действительности в личном восприятии художника. Он воссоздает историю и революцию в отдельных деталях и эмоционально переживаемых событиях. Это очень близко к тому пониманию истории (как «личной истории»), которое в свое время провозгласили в предисловиях к своим романам Эмиль Золя, а также братья Эдмон и Жюль Гонкуры, родоначальники не только натурализма, но и большие мастера импрессионистического стиля.

Поэмы Б. Пастернака отличаются полифонизмом звучания. В них включено немало «голосов эпохи», поэтому созданные поэтом картины не только живописные, но и звучащие.

«Трах-тах-тах...
И запрыгали пули по палубам,
С палуб,
Трах-тах-тах...
По воде,
По пловцам.
— Он еще на борту?! —
Залпы в воду и в воздух.
— Ага!
Ты звереешь от жалоб?! —
Залпы, залпы.
И за ноги за борт,
И марш в Порт-Артур.»

[128, т. 1, с. 279]

Напряжение исторических событий подчеркивается ритмомелодикой произведений. В поэме «Девятьсот пятый год» Б. Пастернак использовал разноstopный ямб, соответствующий разговорной стихии города, где происходили революционные события. Деление на отдельные строфы дает возможность свободного повествования и свободных переходов (тем, мотивов, образов и т.д.). Этот принцип, открытый еще А. Пушкиным в «Евгении Онегине», Б. Пастернак применил в своих произведениях. Однако если у А. С. Пушкина «онегинская строфа» была стабильной, то строфа в «Девятьсот пятый год» имеет от 10 до 13 стихов, ее внутреннее членение также не постоянно. В поэме «Лейтенант Шмидт» палитра ритмомелодики еще более богатая. Автор использует и ямб, и хорей, и амфибрахий, и даже народный дольник для воспроизведения сложного и противоречивого времени. Количество стихов в строфе еще больше колеблется. Эти строфические периоды (то укорачивающиеся, то удлиняющиеся) придают неровность интонационному рисунку поэмы и способствуют постепенному усилению трагизма.

Исторические поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» являются открытыми художественными

структурами как с точки зрения пространственной, так и временной. Сюжет обеих произведений не завершен, а как бы направлен в будущее и рассчитан на читателя, который сам является частью «живой и движущейся истории».

3.2. Роман в стихах «Спекторский»: традиции и новаторство

Б. Пастернак работал над романом в стихах «Спекторский» в течение 1925–1930-х годов. Первые обращения писателя к образу Сергея Спекторского были в прозе и относятся к началу 1920-х годов. Они публиковались как «Три главы из повести» (1922). Непосредственная работа над стихотворным романом была начата в январе 1925 года. «Это возвращенье на старые поэтические рельсы поезда, сошедшего с рельс и шесть лет валявшегося под откосом» [128, т. 2, с. 368], — писал Б. Пастернак Осипу Мандельштаму 31 января 1925 года. Трудности и перемены в работе сопровождали «Спекторского» на протяжении всех шести лет. Первые наброски к роману были напечатаны под названием «Двадцать строф с предисловием» как отдельное стихотворение, чтобы представить творческий характер героя. В лирическом ключе были написаны «Записки Спекторского» (1925), а также другие редакции и варианты произведения.

В отдельных главах «Спекторский» печатался в журналах того времени. Окончательный текст был переработан и дописан автором летом 1930-го года. Как самостоятельное произведение роман в стихах опубликован впервые в 1931-ом году с эпиграфом «Были и здесь ворота...», взятом из «Медного всадника» А.С. Пушкина. Цитата явно соотносится со словами Б. Пастернака из письма к Ольге Фрейдберг от 20 октября 1930 года по поводу «Спекторского»: «Написал я своего Медного всадника, Оля, — скромного, серого, но цельного и, кажется, настоящего» [120, т. 2, с. 369]. В 1933-м «Спекторский» был помещен в издание «Поэмы».

Выход нового романа в стихах Б. Пастернака был встречен резким неприятием критики, увидевшей в произведении изображение «кризиса и краха прежнего мирка тонких мыслей, чувств и переживаний» и «оскудения и обесцвечивания жизни» [152]. Тема трагической судьбы личности и ее столкновения с жестокостью государства (в данном случае — советского), восходящая к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, вызвала гневные нарекания со стороны советской власти.

Тем не менее, писатель и в дальнейшем не оставлял свой творческий замысел, не раз возвращался к нему в процессе работы над поэмами и над романом «Доктор Живаго». Последние редакционные правки «Спекторского» относятся к 1956-му году. То, что автор, завершив роман в стихах в его основных чертах еще в начале 1930-х годов, впоследствии неоднократно возвращался к нему, свидетельствует о важности для него как самой темы, поднятой в нем, так и о формировании нового художественного видения действительности, воплощенного в произведении. Кроме того, образ Спекторского стал знаковым в творческой эволюции Б. Пастернака, поскольку этот герой воплотил в себе основные черты поколения интеллигенции пореволюционного времени, а через субъективное восприятие героя была воспроизведена сама история в ее движении и противоречивости. Образ автора коррелирует с образом Спекторского. Автор, как и главный герой, выступает как часть поколения интеллигенции, утратившей исторические ориентиры и оказавшейся ненужной в процессе формирования советского государства. Однако и автор, и Спекторский в процессе революционных преобразований сохраняют в себе нравственные качества, свой духовный мир, который противопоставлен миру «новому».

В письме к Марине Цветаевой от 20 апреля 1926 года Б. Пастернак писал о том, что в замысел романа в стихах входило «вернуть истории поколенья, видимо, отпавшее от нее» [128, т. 2, с. 368]. Имея опыт исторических поэм («Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт»), писатель намеревался

«провести материал» через атмосферу революции 1917-го года, «зафиксировать для себя и собрать воедино расплывчатую неуловимость» последнего десятилетия. «Но не в объективно эпическом построении, как это было с «1905-м», а в изображении личном, «субъективном», то есть придется рассказывать о том, как мы все это видели и переживали» [128, т. 2, с. 367], — объяснял Б. Пастернак свои намерения в письме к Ольге Фрейденберг 10 мая 1928-го года. Употребление местоимения «мы» здесь весьма примечательно, потому что автор и герой предстают в романе в стихах как представители одного времени и одного поколения.

Хотя произведение названо «Спекторский», пастернаковский роман в стихах не является моноцентричным, в нем, кроме линии главного героя, совмещается множество разных сюжетных линий — самого автора, Марии Ильиной, сестры Спекторского, истории революции в России и др. Они способствуют созданию объемного образа эпохи.

Уже при издании поэмы «Лейтенант Шмидт» у писателя возникли некоторые цензурные трудности, поэтому из поэмы были изъяты отдельные строфы, в которых звучала тема революции. У советской цензуры были еще большие претензии к «Спекторскому», который вышел в 1931-ом году, лишившись не только частей, посвященных периоду революции и гражданской войны, но и утратив широту темы не реализованного в своих стремлениях поколения, гибели творческих личностей, разобщенности людей и отношения к эмиграции. Эти вопросы были лишь слегка затронуты автором либо убраны им в подтекст произведения. Но даже в урезанном цензурой виде роман в стихах «Спекторский» выбивался из общего направления советской литературы того времени. Продолжая традиционную для русской классической литературы тему «лишнего человека» и его трагической судьбы (которая звучала в творчестве А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова и др.), Б. Пастернак развернул ее на новом социально-историческом ма-

териале — на фоне строящегося «на обломках самовластья» советского общества.

Роман в стихах «Спекторский» свидетельствует об активном поиске писателем художественной формы для отражения динамичного, изменчивого мира, который еще не обрел свои законченные очертания, но само его движение повлияло на внутреннее состояние личности. Б. Пастернак делает это внутреннее состояние, индивидуальное ощущение изменяющейся действительности своеобразной призмой для изображения реальности.

Форма романа в стихах, найденная еще А. С. Пушкиным, как нельзя лучше соответствовала эстетическим исканиям Б. Пастернака, однако писатель придает новые грани роману в стихах за счет привнесения в романную форму отдельных черт «субъективной эпопеи» (термин Д. С. Наливайко), опираясь на опыт Марселя Пруста в его многотомном романе «В поисках утраченного времени» [115].

По поводу жанра «Спекторского» Б. Пастернак писал в письме к П. Н. Медведеву от 6 ноября 1929 года: «Когда пять лет назад я принялся за нее (имеется в виду новая книга — М. М.), я назвал ее романом в стихах. Я глядел не только назад, но и вперед. Я ждал каких-то бытовых и общественных превращений, в результате которых была бы восстановлена возможность индивидуальной повести, то есть фабулы об отдельных лицах, репрезентативно примерной и всякому понятной в ее личной узости, а не прикладной широте» [128, т. 2, с. 369]. В письме к родителям от 7 июня 1926 года Б. Пастернак отметил свою отличительную черту как поэта — «втягивание широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг; в интимизации, — когда-то: мира и теперь: истории; в ассимиляции собирательной сыпучей бесконечности — себе» [128, т. 2, с. 369].

Роман в стихах «Спекторский» имеет автобиографическую основу. В нем легко вычлениаются главы, в которых идет речь о преподавании предметов в частных домах, о музыкальных

импровизациях, о сложном восприятии автором революции и гражданской войны, о встречах с Мариной Цветаевой (она стала прообразом героини Марии Ильиной), о поисках ее поэтических произведений в заграничных журналах, об увлечении Б. Пастернака Дж. Конрадом и М. Прустом. Один из первых критиков романа в стихах В. Красильников отметил: «Лиричность, углубленность в себя Спекторского, ощущение им «наново» всего мира заставляет невольно чувствовать в герое романа автора» [77, с. 89].

Однако роман в стихах «Спекторский» выходит далеко за пределы автобиографического материала и приобретает черты широкого лиро-эпического полотна, в котором процесс движения истории показан сквозь призму восприятия отдельной личности. В романе в стихах «Спекторский» совмещаются элементы разных типов романа — автобиографического, исторического, социально-психологического. Главную фабулу произведения составляет внутреннее переживание (Спекторским и автором) сложного и драматического времени, ощущение трагизма личной судьбы, которая стала своеобразным камертоном для судьбы всего общества в целом. Эти глубоко личностные переживания и ощущения связывают воедино разнородные фабульные ряды романа, которые в сюжетном отношении лишены хронологической последовательности и сцеплены по принципу контрапункта (когда каждая линия развивается с разной скоростью в своем направлении, иногда возможно их пересечение, наложение, совмещение, а потом вновь расхождение и движение в разных векторах). Принцип контрапункта, который Б. Пастернак апробировал в романе в стихах, впоследствии станет ведущим в романе «Доктор Живаго».

«Спекторский» органически вписывается в русло традиции русского и западноевропейского романа, который переживал кардинальную перестройку на протяжении XIX века и становился все более открытым, приближенным к реальной жизни личности и проникался глобальными вопроса-

ми человеческого бытия. Как отмечается в работе «Категории поэтики в смене литературных эпох» С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова и др., в это время присущую предыдущему художественному сознанию стилевую и жанровую аргументацию сменяет видение историческое и индивидуальное. «Центральным «персонажем» литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не стиль или жанр, а автор. <...> Традиционная система жанров была разрушена, и на первое место выдвигается роман, своего рода «антижанр», упраздняющий привычные жанровые требования. Понятие стиля переосмысливается: оно перестает быть нормативным и делается индивидуальным, причем индивидуальный стиль как раз и противопоставлен норме. Отдельные приемы и правила уступают место подчеркнутому стремлению к само- и миро-познанию, синтезированному в широком художественном образе» [68, с. 33].

Пролагая пути русского романа, А. С. Пушкин опирался на европейские достижения романтизма и реализма (прежде всего, Дж. Байрона) и сделал роман в стихах «Евгений Онегин» (по примеру «Паломничества Чайльд Гарольда») необычайно открытой и динамичной структурой. Жанр «свободного романа», по замыслу А. С. Пушкина, предполагал не просто соединение в свободном порядке отдельных строф, а также свободу автора в перемещении от одного предмета к другому, во времени и пространстве, в диалоге с читателями и героями. С целью обеспечения творческой свободы автора А. С. Пушкин изобрел «онегинскую строфу» (по примеру «спенсеровой строфы», использованной Дж. Байроном в «Паломничестве Чайльд Гарольда»).

Опираясь на достижения А. С. Пушкина в области жанровой формы романа в стихах, Б. Пастернак строит роман «Спекторский» как свободное повествование о судьбе отдельной личности на фоне исторических событий эпохи. Б. Пастернак использовал излюбленный пушкинский ямб,

и хотя пастернаковские строфы отличаются от «онегинской строфы», однако механизмы их сцепления продолжают пушкинскую традицию романа в стихах. Одна и та же тема или мотив подхватываются в последующей строфе (ряде строф), углубляясь и расширяясь. Определенные темы, мотивы и образы могут уходить с первого на второй план или даже исчезать совсем, а потом возникать вновь на ином уровне и в ином освещении. Каждая строфа в романе в стихах Б. Пастернака представляет собой определенную целостность по настроению, ощущению, переживанию того или иного факта, события. В строфах «Спекторского» проявляются разные нарративные позиции — героя, автора, «голосов эпохи», которые воссоздают образ сложного времени начала XX века.

Доминантной чертой образа Спекторского становится интуитивная (ассоциативная) память, которая выхватывает из нерасчлененного потока лиц, предметов, событий только то, что произвело на героя наибольшее впечатление. Память героя словно восстанавливает утраченную связь между явлениями и событиями и творит новую художественную реальность.

«Спекторский» по типу пушкинского романа в стихах имеет композиционные вершины, между которыми развивается основное действие — встреча героев, переживание ими революции, события гражданской войны, расставание героев и др. Б. Пастернак придает композиционным вершинам субъективную окраску. Они являются вершинами, прежде всего, потому, что их эмоционально сильно переживает нарратор (нарраторы), в нарративной памяти вспыхивает то одно, то другое событие, которые переосмысливаются неоднократно, и эти внутренние переживания событий своеобразно окрашивают весь художественный мир произведения. Эпическая линия романа в стихах «Спекторский» подчинена лирическому сюжету, который не имеет ни начала, ни конца. Б. Пастернак словно бы выхватывает «кусочек действительности» в наиболее напряженный момент и пропускает его сквозь внутреннее переживание личности. Это согласуется с принципами поэтики натурализма

и импрессионизма, которые обогатили европейский роман. О новых принципах построения романских форм писал еще в свое время Э. Золя в работе «Экспериментальный роман».

В пушкинском романе в стихах «Евгении Онегине» были заложены диалогические отношения между автором и его героем, автором и читателем, автором и его временем, автором и его культурной эпохой. Но если А. С. Пушкин прибегал к прямым обращениям (к герою, к читателю, к публике и т.д.) и выражениям авторской оценки, то в романе в стихах «Спекторский» Б. Пастернака эта диалогичность не столько внешняя, сколько внутренняя, глубоко спрятанная в подтекст. Образ Сергея Спекторского предстает как второе «я» автора, вступившего в диалог с собой и со сложным, динамичным миром.

Нередко нарративные позиции героя и автора сближаются, и порой трудно установить, с чьей точки зрения ведется повествование. Однако полного тождества между героем и автором в романе в стихах «Спекторский» не существует. Автор ведет объективный рассказ о внешних событиях и их влиянии на судьбу героя, который прерывается лирическими отступлениями, эмоциональными оценками состояния самого Спекторского и всего его поколения, от которого автор себя не отделяет.

В романе в стихах «Спекторский» эпичность понимается писателем совершенно по-особому: дать слепок действительности через внутреннее впечатление, мироощущение личности:

«Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Про мглу в мерцаньи плоски погребной,
Которой ошибают прозы дебри,
Когда нам ставит волосы копной
Известье о неведомом шедевре.

Про то как ночью, от норы к норе,
Дрожа, протягиваются в далекость
Зонты косых московских фонарей
С тоской дождя, попавшего в их фокус.»
[128, т. 2, с. 8]

В статье «XX век как литературная эпоха» А. Зверев высказал мысль о продолжении кардинальной перестройки жанров, в том числе романного жанра, который изменялся в соответствии с эволюцией самого представления о природе искусства и о творении создателя. Произведение художника мыслилось уже не как часть мира или его отражение, а как отдельный самоценный мир, имеющий свои законы. Соответственно изменялось и жанровое содержание романа, который представлял собой не «образ мира» внешнего и не «точку зрения» на окружающую действительность, а «внутреннее мироощущение» [61, с. 25]. Вследствие этого изменялись границы между изобразительностью и выразительностью в сторону увеличения значения последней. «Литература XX века предоставляет множество свидетельств тяготения к выразительности, ради которой писатель готов поступиться полнотой картины действительности, деформируя ее реальные пропорции...» [61, с. 26–27]. Это в полной мере относится к роману в стихах Б. Пастернака «Спекторский», в котором сделан упор на восприятии личностью самой себя и окружающего мира в момент смены его исторической перспективы.

Сергей Спекторский ощущает себя посторонним в тех процессах, которые происходят вокруг него. Одной из центральных тем произведения является тема отчуждения, которая находит выражение в мотивах духовного одиночества, сумасшествия, тоски. Эксплицитно эта тема воплощена в аллюзии на пушкинского «мельника» (старик из «Русалки» А.С. Пушкина), с которым сравнивается художник:

«Чужая даль. Чужой, чужой из труб
По рвам и шляпам шлепающий дождик,
И, отчуждёньем обращенный в дуб,
Чужой, как мельник пушкинский, художник.»
[128, т. 2, с. 9]

Опираясь на опыт Марселя Пруста, Б. Пастернак использует характерные приемы импрессионистической поэтики, которые обогащают реалистический план произведения. В субъективной эпопее «Спекторский» нет логической связи между событиями, они соединены между собой лишь движением чувств и переживаний лирического героя — Спекторского. Вместо причинно-следственной связи, что отличает произведение реализма, здесь используется ассоциативная связь между отдельными предметами и явлениями. Это особенно ярко проявляется в описаниях «громдных натюрмортов, состоящих из реалий жизни, выхваченных субъективным впечатлением», о чем писал сам Б. Пастернак в своих дневниках.

«На земляном Валу из-за угла
Встает цветник, живой цветник из Фета,
Что и земля, как клумба, и кругла, —
Поют судки вокзального буфета.

Бокалы. Карты кушаний и вин.
Пивные сетки. Пальмовые ветки.
Пары борща. Процессии корзин.
Свистки, звонки. Крахмальные салфетки.»

[128, т. 2, с. 22]

Данный прием импрессионистической поэтики использовали ранее французские натуралисты (например, Э. Золя в романе «Чрево Парижа»). Упоминание имени А. А. Фета в данном контексте тоже не случайно, поскольку именно в поэзии этого представителя позднего русского романтизма были освоены синтаксические формы импрессионизма, суггестивные по своей природе («Шепот, робкое дыханье, трели соловья...» и др.).

В импрессионистическую палитру для натюрмортов Б. Пастернака включены не только предметы быта, но и «голоса эпохи», и отрывочные впечатления от увиденного и пережитого героем.

«Кондуктора. Ковши из серебра,
Литые бра. Людских роев метанье,
И гулкие удары в буфера
Тарелками со щавелем в сметане.
Стеклянные воздушные шары.
Наклонность сводов к лошадиным дозам,
Прибытие огнедышащей горы,
Несомой с громом потным паровозом.

Потом перрон и град шагов и фраз,
И чей-то крик: «Так, значит, завтра в Нижнем?»
И у окна: «Итак, в последний раз,
Ступай. Мы больше ничего не выжмем»

[128, т. 2, с. 22]

В изображении реальной действительности Б. Пастернак стирает четкие границы между предметами и явлениями, они наслаиваются друг на друга, впечатления от них органично переходят от одного к другому, а переход этот обеспечивается субъективным восприятием героя.

Излюбленным временем суток в романе в стихах «Спекторский» являются вечер и утро, когда очертания предметов становятся расплывчатыми, а граница между сном и явью, ночью и днем стирается: «Про мглу в мерцаньи плоски погребной...»; «Светает. Осень, сырость, старость, муть...»; «Свинцовый свод. Рассвет. Дворы в воде...» и т.д. Сумеречные импрессионистические пейзажи усиливают тему отчуждения главного героя, который ищет и не может найти для себя определенных ориентиров в мире.

Одним из излюбленных приемов художников-импрессионистов являются эксперименты со светом, который, по-разному высвечивая предметы окружающего мира, формирует

и совершенно разное от них впечатление. Б. Пастернак часто использует этот прием в романе в стихах «Спекторский». Свет в его пейзажах неяркий, смутный, туманный. Природный свет значительно приглушен автором («Скрипучий сумрак раскупал игрушки / И плыл в ветвях, от дола отрешен.» [128, т. 2, с. 22]), а искусственный, наоборот, усилен автором («И не напрасно лампа с жаром пялит / Глаза в окно и рвется со стола.» [128, т. 2, с. 9]). Нередко писатель использует в своих описаниях мерцающий или отраженный свет, который искажает очертания предметов, придавая им необычные формы («...спектр / Разложен новогодней попойкой / И оттого-то пляшет барометр» [128, т. 2, с. 18], «Когда он в сумерки открыл глаза, / Не сразу он узнал свою берлогу...» [128, т. 2, с. 19], «Все это постигаешь у застав, / Где вещи рыщут в растворенном виде...» [128, т. 2, с. 23]). Различные световые потоки воссоздают напряженную атмосферу мира, находящегося в состоянии революций и войн. Утрата естественного света знаменует также поворот от природности и человечности к созданию жестокой государственной машины, которой нет дела до отдельной личности.

Не случайно Б. Пастернак использует в романе в стихах «Спекторский» метафору «поезд», ставшей символом неумолимого хода истории. Впоследствии писатель прибегнет к данной метафоре в своем итоговом романе «Доктор Живаго».

Лирический герой романа в стихах «Спекторский» открывает для себя новый мир по-новому — не разумом, а интуицией. Поэтому внутренние ощущения, самонаблюдения героя становятся объектом художественного исследования автора. Смысловыми «узлами» романа в стихах являются моменты внутреннего напряжения и лирического видения, между которыми разворачивается сюжет.

Хотя историческая действительность неумолимо входит в жизнь главного героя, однако ее изображение представлено с субъективной точки зрения. Внешние события и явления предстают лишь как представления о них, причем эти представления о них со временем изменяются. Изменчивость

представлений об объективном мире составляет сюжетную основу произведения. Мотивы, связанные с процессом изменения (преобразования, деформации и т.п.), становятся определяющими в произведении: «Природа ж — ненадежный элемент. / Ее вовек оседло не поселишь. / Она всем телом алчет перемен...» [128, т. 2, с. 23], «Но по садам тягучий матерьял / Преображался, породнясь с листвою, / И одухотворялся и терял / Все, что на гулкой мостовой усвоил» [128, т. 2, с. 24].

Смещение пространственно-временных планов акцентирует движение истории. Наслоение в сознании героя разных временных потоков (дореволюционного, периода революции, гражданской войны, периода военного коммунизма) раскрывает субъективную сторону исторического процесса — его влияние на судьбу отдельной личности.

Пространственные планы в романе в стихах «Спекторский» предстают не застывшими, а стремительно движущимися, наслаивающимися, неожиданно переходящими друг в друга. И это также создает эффект незавершенной действительности. Топосы и локусы не ограничиваются одной лишь жизненной средой Спекторского, они охватывают достаточно широкий объем социального пространства.

Особое внимание автор уделяет описанию пространственных образов города — улиц, бульваров, вокзалов, площадей и т.д. Все это наполнено движением масс. Как известно, массовые городские сцены, в которых не было четких очертаний, а все сливалось в единый неразложимый поток, стали открытием художников-импрессионистов (К. Писарро, П. Сезанн и др.). У Б. Пастернака в романе в стихах «Спекторский» город становится не только воплощением общего социального бытия, но и объектом лирической рефлексии:

«С вокзала возвращаются с трудом,
Брезгливую улыбку переселя.
О город, город, жалкий скопидом,
Что ты собрал на льне и керосине?»

Что перенял ты от былых господ?
Большой ли капитал тобою нажит?
Бегущий к паровозу небосвод
Содержит все, что сказано и скажут.

Ты каторгой купил себе уют
И путаешься в собственных расчетах,
А по предместьям это сознают
И в пригородах вечно ждут чего-то.»
[128, т. 2, с. 22–23]

Город в изображении Б. Пастернака постепенно утрачивает черты домашности и приобретает черты жесткости, механичности, искусственности. Желтый свет искусственных фонарей сначала заливает улицы опустевшего города, а потом и вовсе гаснет. Герой, который в начале своего любовного романа слышал и воспринимал разные голоса города, теперь оказывается в духовной пустоте, он ищет и не может найти свою возлюбленную среди новых не понятных ему лиц. Родной город предстает теперь для него опустевшим и чужим. В нем происходит большая перестройка домов и улиц, и герой с течением времени не может узнать даже свой двор.

«Многолошадный, буйный, голоштаный,
Двууглекислый двор кипел ключом,
Разбрасывал лопатами фонтаны,
Тянул, как квас, полки под кирпичом.»
[128, т. 2, с. 31]

Эпитеты «многолошадный, буйный, голоштаный», использованные Б. Пастернаком для характеристики изменившегося города, подчеркивают духовное одиночество главного героя в толпе, его столкновение с неведомой ему силой города, а шире — государства. Эти эпитеты возникают несколько раз в произведении в связи с развитием темы духовного тупика, лабиринта, из которого Сергей Спекторский не может найти выход.

«Клозеты, стружки, взрывы перебранки,
Рубанки, сурик, сальная пенька.
Пора б уж вон из войлока и дранки.
Но где же дверь? Назад из тупика!

Да полно, все ль еще он в коридоре?
Да нет, тут кухня! Печь, водопровод.
Ведь он у ней, и всюду пыль и море
Снесенных стен и брошенных работ!»
[128, т. 2, с. 36–37]

Образ разрушенного и недостроенного города, в котором герою трудно найти выход, становится символом целой эпохи нереализованных стремлений и чаяний.

Повествование о драматической судьбе человека в нестроенном городе возобновляется с отрезком в шесть лет. Но по-прежнему в городе нет порядка, в нем так и не достроены стены, «пролеты комнат канули в пространство», «зари не будет, в лавках чаю нет». Б. Пастернак подчеркивает утрату света, пустоту и смерть в городе. В нем «тучи хмуры и не ждут любви», «салятся солнца, удлиняют тени».

Одним из центральных мотивов романа в стихах «Спекторский» является мотив деформации, который проявляется на разных уровнях — пространственном и образном. Вокруг главного героя деформируется до неузнаваемости в процессе революционных преобразований весь окружающий мир. Город, площади, улицы, квартиры предстают в неправильных формах и нагромождении деталей и предметов. Поскольку границы между сном и явью в романе стираются, онирическое пространство становится отражением как внешней перестройки мира, так и его внутреннего восприятия. Таким, искаженным, аномальным, неправильным видят окружающий мир герой и автор.

А вместе с миром происходят глубокие внутренние деформации и в людях. Они постепенно утрачивают человеческий облик, что подчеркивается автором с помощью социальных характеристик:

«В квартиру нашу были, как в компотник,
Набуханы продукты разных сфер:
Швея, студент, ответственный работки,
Певица и смирившийся эсер.»

[128, т. 2, с. 46]

Спекторский наконец нашел ту женщину, с которой встретился давно в рождественские дни и о которой долго вспоминал с нежностью. Но и она становится «продуктом» революционной эпохи. У нее на поясе револьвер, а в ходе разговора, подслушанного случайно автором из-за стенки в отрывочных фразах, выясняется, что она «дочь народовольца».

«Он отвечал... «Но чтоб не быть уродкой, —
Рвалось в ответ, — ведь надо ж чем-то быть?»
И вслед за тем: «Я родом — патриотка.
Каким другим оружием вас добить?..»

[128, т. 2, с. 47]

В данной сцене также проявляются приемы импрессионистической поэтики М. Пруста — описание героев мелкими мазками, отдельными деталями, отрывистыми фразами. Образ Спекторского может быть соотнесен с образом Свана, который также силой творческой фантазии придумал себе возвышенный образ Одетты, а она оказалась не поэтическим идеалом, а воплощением грубости и прагматизма. Образ женщины с револьвером в финале романа в стихах Б. Пастернака воплощает духовное омертвление личности и всего общества. Она является символом крушения надежд на обретение духовного смысла и для главного героя произведения.

Финал романа в стихах Б. Пастернака остался без конца. Что дальше стало с героями — неизвестно. Автор погружается в сон и испытывает ощущение страшного холода. Б. Пастернак в финале произведения подчеркивает, как холодно, неудобно и опасно стало жить в новом мире, где человек лишен не только дома и своих вещей, но даже своей любви и мечты. Револьвер на поясе у бывшей возлюбленной становится символом наступающего насилия.

3.3. «Повесть» в контексте замысла Б. Пастернака о Спекторском

Образ Сергея Спекторского как воплощение судьбы отдельной личности в эпоху революционных перемен интересовал Б. Пастернака в течение всей его творческой деятельности. Поэтому параллельно с замыслом романа в стихах «Спекторский» (1925–1930) писатель работает и над прозой, посвященной этому образу. Первые замыслы прозы, сконцентрированной вокруг Сергея Спекторского, связаны с впечатлениями 1914–1915 годов работы губернатором в доме коммерсанта М. Филиппа, а затем на уральских заводах и в Прикамье. Соответственно в этот хронологический отрезок попадали и впечатления от Первой мировой войны, которые должны были, по мысли Б. Пастернака, пройти через внутренний мир главного героя. В 1918-ом и 1922-ом года в печати появились разрозненные «Главы из повести».

В черновых набросках Б. Пастернака произведение называлось «Революция». Оно должно было помочь написанию романа в стихах «Спекторский», сюжетно дополняя его. В письме к П.Н. Медведеву 28 января 1929 года автор делился своим замыслом: «... она (повесть — М. М.) явится звеном «Спекторского», то есть в ней я предполагаю фабуляторно разделаться со всем военно+военно-гражданским узлом, который в стихах было бы распутывать затруднительно» [128, т. 3, с. 550]. Об этом же Б. Пастернак писал и в анкете «Писатели о себе» в журнале «На литературном посту» 1929-го года (№ 4–5). Но намерения автора не все были реализованы. Сюжет «Повести», оконченной в мае 1929-го года, ограничен событиями лета 1914-го года, упоминание о Первой мировой войне создает композиционную рамку, которая дает определенный ракурс изображению довоенного времени. До революции и гражданской войны, о которых идет речь в романе в стихах «Спекторский», повествование не дошло. Б. Пастернак считал «Повесть» первой частью романа в стихах и

продолжал работу над ней, но рукопись не сохранилась, и до наших дней дошло лишь то законченное произведение, которое помещено в третьем томе «Полного собрания сочинений» писателя (2004) под названием «Повесть».

Произведение, хотя и названное «Повесть», вполне согласуется с поисками Б. Пастернаком новых романских форм. Писатель выходил на рубежи эпического отражения истории сквозь призму судьбы отдельной личности, что свидетельствует о подступах к созданию «субъективной эпопеи» (термин Д. С. Наливайко), только не в стихах (как «Спекторский»), а в прозе. В этом произведении намечено несколько фабульных центров — судьба Сергея Спекторского и судьбы трех женщин, которые связаны с его судьбой (Ольга, Сашка и Анна Арильд). Данные фабульные коллизии впоследствии будут реализованы на ином уровне в романе «Доктор Живаго». Однако уже в более ранней «Повести» намечены подходы к контрапунктной организации художественной структуры текста, когда сюжетные линии движутся в разных направлениях и с разной скоростью, пересекаясь в определенных текстовых узлах.

«Повесть» начинается с приезда Сережи Спекторского к сестре в Соликамск в начале 1916-го года. Точная фиксация даты акцентирует знаковое для русского общества событие — разгар Первой мировой войны и предчувствие революции. Все персонажи (и центральные, и второстепенные) охвачены неясной тревогой в преддверии того, что «обязательно будет новая революция». Внешняя событийность в рамочной конструкции «Повести» значительно ослаблена. Собственно, в доме у сестры ничего особенного не происходит, но для писателя чрезвычайно важно воспроизвести духовное состояние Спекторского, его непосредственное впечатление от мира, который радикально меняется на его глазах. Поэтому в начале и в конце «Повести» помещена целая цепь мимолетных слепков реальной действительности, которые выхватывает его расстроенное сознание. Эти импрессионистические картины,

помещенные в эпическое повествование, способствуют созданию эмоционального фона происходящего, а с другой стороны, раскрывают внутреннее состояние главного героя.

Ассоциативное восприятие Сережи Спекторского выхватывает из окружающего потока действительности отрывочные фрагменты, порой не связанные между собой, однако, по мысли автора, между ними есть глубокая внутренняя связь, поскольку вся страна была охвачена переменами. Герой вспоминает о своих впечатлениях от Москвы военного времени, когда были приостановлены все строительные работы, и город утратил былую домашность. Спекторский оказывается перед окном и всматривается в открывающееся пространство. Окно у Б. Пастернака всегда является некой границей, которая либо соединяет, либо разъединяет разные миры. В данном случае Спекторский оказывается с помощью окна как бы включенным в картину всеобщего движения на вокзале. Концепт «поезд» воплощает идею исторической перемены общества. На поезде приезжают и уезжают персонажи, с отправлением и прибытием поездов связаны их ключевые события. Поэтому Б. Пастернака соотносит с существительным «поезд» и указательные местоимения: «тот поезд», «на том же поезде», «с тем же поездом» и т.д.

Сердечная драма юного героя (разрыв с Ольгой, которая вышла замуж за другого) накладывается на историческую драму всего общества. И то, что происходило в личной судьбе Спекторского, вскоре покажется ему несущественным и ненастоящим по сравнению с тем большим и сложным процессом, что совершается в мире.

Впечатления главного героя от происходящих исторических событий усиливает звуковой ряд повести — песня «Дубинушка», грохот пустых вагонов, шиканье и тревожный шепот детей (сестры Спекторского) и другие детали быта. Таким образом, Б. Пастернак с помощью личностных впечатлений героя как бы связывает в единое целое существование отдельного человека и целого общества.

Переход от композиционной рамки (приезд Спекторского к сестре в 1916-ом году) к основному повествованию обеспечивает ассоциативная память героя о его впечатлениях от летнего полдня 1914-го года, то есть о довоенном времени. «Чтобы примануть сон, Сережа упорно старался увидеть какой-нибудь летний полдень... Он лежал и давно уже держал зрелище июльского жара перед самым носом, как книжку, а сон все не жаловал. Случилось так, что лето подобралось четырнадцатого года, и это обстоятельство нарушило все расчеты. На это лето нельзя было глядеть, всасывая заволоченными глазами усыпительную явственность, а приходилось думать, переносясь от воспоминанья к воспоминанью...» [128, т. 3, с. 104].

Пейзаж-ретроспекция (воспоминание о былом впечатлении) помогает развернуть сюжет о становлении героя, его пребывании в Москве, работе гувернером, ранних увлечениях и пробах пера. Как у М. Пруста из чашки чая с пахучим печеньем предстает Комбре, так и у Б. Пастернака из воспоминания героя о его ощущениях в летний полдень 1914-го года возникает повествование о романтических мечтах, любовных историях и творческих планах Спекторского. Как видим, импрессионистический пейзаж выполняет в данном случае композиционную роль, сцепляя отдельные части сюжета. И в последующем переход от «воспоминанья к воспоминанью» также обеспечивается с помощью мгновенных пейзажных зарисовок или фиксации впечатлений героев от окружающих его людей, обстановки, событий.

Впечатления героя связаны не только с событиями его личной жизни, но и с ощущением «новой дали», которая открывалась в обществе и которая захватила и его, юного, впечатлительного, ищущего чего-то неизведанного. «Номера обложились от остального света огромным двором для извозчиков. Вереница пустых пролетов подымалась к вечернему небу костяным хребтом какого-то сказочного позвоночного, только что освежеванного. Здесь си сильнее, чем на улице,

чувствовалось присутствие новой дали, голой, сердобольной, и было много навоза и сена. Особенно же много было тут той именно сладкой серости, на волнах которой прибыл сюда Сережа. И вот как подмыло его в дымные номерные разговоры, подпертые с улицы троеруким керосиновым фонарем, так понесло в следующие же сумерки на Басманную, в оловянные разговоры с начальнице, под которыми топырилось ветвистое карканье большого запущенного сада...» [128, т. 3, с. 108].

Концепт «сад» как воплощение природной жизни и творчества не раз возникает в «Повести». События окружающего мира вызывают в восприятии Сережи Спекторского картины «запущенного», «опустевшего», «забытого» сада.

Сбившаяся сирень усыпает дорожки сада, где Сережа увидел Анну Арильд. Импрессионистическая картина в сиреневых тонах, когда «ветка, покачивая лиловым бременем, старалась заглянуть из-за затылка пишущей девушки в писанье», вызывает прилив чувства в душе героя. Лепестки сирени покрывают не только дорожки сада, но и стол, за которым сидит Анна, и листы бумаги, на которых она пишет, и рукоделие. «По небу плыли легкие, цвета сирени и почтовой бумаги, облака. Оно их охлаждало и само было как серая сталь...» [128, т. 3, с. 112]. Неуловимый переход цветовой гаммы от лилового к сиреневому, а затем к серому и стальному, сравнение облаков с оттенком почтовой бумаги и использование метафоры «охлаждало» создает ощущение легкой тревоги, которая сопровождает встречу Анны и Сережи. Разговор о Чехове, Достоевском и Ибсене, в творчестве которых акцентирована драма духовно не реализованной личности, усиливает тревожность момента. Романтическое чувство сопряжено с огромным душевным надрывом героя.

Анна на рояле играла Шумана и Шопена, и в эти минуты Сережа невольно смотрел в окно. Упоминание имен композиторов-романтиков должно было бы навевать романтические картины и герою. Однако он видел в окне лишь «мертвое море пыли, точно жертвенный костер, возженный ломовыми

извозчиками с нескольких концов сразу, на пяти товарных станциях и за китайгородской стеной в центре кирпичной пустыни» [128, т. 3, с. 115]. Таким образом, мимолетные импрессионистические описания нередко используются Б. Пастернаком для создания контраста между романтическими надеждами героев и реальной действительностью.

Духовные искания Сережи, его смутное представление о своем месте в мире и поиск своего предназначения сопряжены с импрессионистическими описаниями со стертыми очертаниями — среди теней, в некоем лабиринте, с растворением в пространстве, осознанием себя в другом качестве (например, убегающего ребенка) и т.п. «Улицы походили на блуждающие маковые грядки с путешествующими насаждениями. По размягченным панелям, свесив полуосыпавшиеся головы, двигались пепельные, изомлевшие тени...» [128, т. 3, с. 116]. «Между тем смеркалось... Они все быстрее и быстрее кружились по лабиринту, приводившему их все на ту же начальную площадку, и в то же время быстро шли прямой дорогой к заставе, на стоянку трамваев. Они резко отличались от остальных гулявших. Изю всех пар, заполнявших рощу, эта всего тревожней отнеслась к наступлению ночи и бросилась уходить от нее так, точно та гналась за ними по пятам... впереди же, на всех дорожках, на которые они вступали, росло всем бором нечто подобное присутствию старшего. Это превращало их в детей. Они то брались за руки, то растерянно их опускали. Временами их оставляла уверенность в собственном голосе. Им казалось, что их бросает то в громкий шепот, то в далекий, далью надломленный крик. На самом же деле ничего такого не замечалось; они произносили слова как надо. По временам она становилась легче и прозрачнее лепестка тюльпана, в нем же открывался грудной жар лампового стекла...» [128, т. 3, с. 117].

Что касается образа света в данном произведении, то здесь происходит как бы встреча природного и искусственного световых потоков. Впечатлительный Сережа Спекторский

с удивлением и восхищением наблюдает борьбу зари и газовых фонарей. В импрессионистическом описании, наполненном разнообразными световыми оттенками, воплощена мысль автора об изменениях, которые происходят в обществе. Таким образом, через частное впечатление писатель воспроизводит драматическое состояние мира в целом.

С приближением военных событий свет постепенно уходит из жизни Сережи Спекторского, поэтому и городские пейзажи кажутся ему хмурыми и пустыми. А если свет и пробивался в эти улицы, то в его охваченном тревогой и напряжением сознании он представлялся «бредовым», «больным», «запутавшимся», сопряженным с мотивом близкой смерти. «Улицы натошак были стремительно прямы и хмуры... Хотя день только начался, но в сутолочной липовой листве уже висели запутавшиеся нити зноя, как крошки в бородах у покойников. И Сережу знобило» [128, т. 3, с. 122]. Только в его воспоминаниях свет был еще живым, теплым, солнечным, наполненным запахом цветов и домашнего уюта. Сиреневый и лиловый оттенки света, падающего на знакомые и родные вещи, связаны с лучшими воспоминаниями Сережи.

В ходе внутренних изменений главного героя изменяется и его восприятия знакомых вещей. Пережив личную драму, ощущая близость неотвратимых перемен, Сережа оглядывает знакомую комнату, пейзаж за окном, улицу и делает для себя ряд неожиданных открытий. Все, что было для него раньше так близко и понятно, теперь приобретают «новые положения». И здесь вновь происходит встреча природного и искусственного света.

Точкой отсчета в «Повести» является «последнее по счету лето, когда жизнь еще по видимости обращалась к отдельным и любить что бы то ни было на свете было легче и свойственнее, чем ненавидеть» [128, т. 3, с. 145]. В соотношении с этим последним летом любви и творчества героя Б. Пастернак раскрывает необратимость исторических процессов и невозвратность утрат. В финале Сережа Спекторский

становится иным. Он уже не тот юный и восторженный юноша, который пишет драму на романтический сюжет. К нему пришло осознание личной причастности к всеобщему трагизму. Это показано Б. Пастернаком сквозь призму его воспоминания о некоем событии, которое первоначально вызвало одно впечатление, но впоследствии (в ходе расширения личного опыта героя) вызвало совсем другое впечатление. Сережа делится с Лемохом наблюдением, что не давало ему покоя: «...никто не знал, что это мобилизация. Все думали — маневры. Виноват, я не знаю, как называются эти учебные передвиженья. Во всяком случае, думали, что это что-то примерное. А это их уже гнали на войну. Слово, позапрошлым летом в июле я с ним (братом Лемоха — М. М.) виделся. И оцените. Их часть шла на баржах мимо нас, они пристали на ночлег как раз близ имения, где я служил воспитателем. Это было за два дня до объявления войны. Мы только потом это раскусили. Вы поняли?» [128, т. 3, с. 146].

В «Повести» Б. Пастернак раскрывает тему сложного исторического сдвига — начала Первой мировой войны и предвестия революционных событий через восприятие творческой личности, которая выступает как духовный камертон своего времени.



Изучение лиро-эпических произведений Б. Пастернака дает основание для следующих выводов. В поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» Б. Пастернак искал новые пути изображения истории. Сочетание объективной и лирической линии позволило писателю создать глубоко личностный образ революционного времени. Поэтика импрессионизма проявилась в этих произведениях в свободной композиции поэм, нарративной организации, пейзажных зарисовках, ритмомелодике. Особую роль в лиро-эпических

поэмах Б. Пастернака играют элементы дневника и эпистолярной формы, которые позволили автору воссоздать историю в непосредственных личных впечатлениях. В отличие от официальной литературы социалистического реализма, в поэмах Б. Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» выражен протест против любого насилия (в том числе революционного). Художественные принципы, найденные писателем в своих первых исторических поэмах, нашли реализацию в его последующих эпических произведениях.

В романе в стихах «Спекторский» Б. Пастернак опирался на традиции русской поэмы и романа, в частности, «Медного всадника» и «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Классическая тема трагической судьбы маленького человека и его столкновения с силой государства реализована писателем на материале современной ему действительности 1920-х годов (в русле философско-психологического вектора развития литературы). Б. Пастернак отразил процессы деформации, которые происходили не только в обществе, но и в человеческом сознании. Это нашло воплощение в мотивах одиночества, отчуждения, тоски и других. В «Спекторском» Б. Пастернак использует различные приемы поэтики: реализма (создание галереи социальных типов, историзм, изображение героя в условиях социально-исторической среды и др.), натурализма («натюрморты» из вещей и деталей быта, массовые сцены, изображение «куска действительности, пропущенной сквозь личное восприятие» и др.) и импрессионизма (стирание границ между разными пространствами и предметами, светом и тьмой, фантазией и реальностью; рисование отдельными штрихами; импрессионистические пейзажи и др.). Кроме традиций русской классики, на структуру романа в стихах «Спекторский» в значительной мере повлиял опыт французских писателей — натуралистов и импрессионистов, в частности Э. Золя и М. Пруста. Образ Спекторского, ищущего и не находящего нравственную

опору в изменяющемся мире, является своеобразным «духовным симптомом эпохи» (термин А. Зверева). Этот художественный образ и сюжетные коллизии, связанные с ним, превосходят образ доктора Живаго в итоговом романе Б. Пастернака. Творческие находки, сделанные автором в романе в стихах «Спекторский», в том числе и введение элементов импрессионизма, свидетельствуют об эволюции метода писателя и развитии им жанра романа за счет синтеза реализма, натурализма и импрессионизма. Жанровая форма субъективной эпопеи, использованная М. Прустом в романе «В поисках утраченного времени», обогатила и роман в стихах «Спекторский» Б. Пастернака. «История в субъективном преломлении» найдет отражение и в его итоговом романе «Доктор Живаго».

Творческий замысел о судьбе Спекторского нашел продолжение в «Повести». В произведении наблюдается органическое соединение элементов романтизма (в изображении становления юного героя, его творческих поисках), реализма и натурализма (в точной фиксации деталей быта, физиологических подробностей, нерасчлененного потока жизненных обстоятельств) и приемов модернизма, в частности импрессионизма. Поэтика импрессионизма проявляется в пейзажных зарисовках (рефлексиях, ретроспекциях, проекциях будущего), установке на воспроизведение мгновенного впечатления, непосредственного восприятия, ассоциативных воспоминаний героя. Импрессионистические элементы выполняют в «Повести» композиционную (сцепление отдельных частей, обеспечение перехода между ними), имплицитную (раскрытие художественного образа героя) и жанрово-стилевую (поиски романной формы, в которой бы сочленились эпическая и лирическая линии) функции.

Таким образом, поэтика импрессионизма в лиро-эпических произведениях Б. Пастернака во многом способствовала воссозданию образа истории как глубоко личного и трагического.

ИМПРЕССИОНИЗМ В ПОВЕСТЯХ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА

4.1. Поэтика импрессионизма в ранней прозе Б. Пастернака («Апеллесова черта», «Письма из Тулы»)

Художественная проза привлекала Б. Пастернака не меньше, чем поэзия. Поэтому уже в 1910-х годах, когда он активно работал в области лирики, писатель создавал и первые прозаические наброски. В дальнейшем он никогда не оставлял работы в области прозы, вплоть до самой смерти, о чем свидетельствует роман «Доктор Живаго», которому автор посвятил всю свою жизнь.

Главной темой творчества Б. Пастернака — как прозы, так и поэзии — были вопросы искусства, его содержания, существования и «оправдания». В. Ф. Асмус писал: «Цена жизнь выше всякого искусства, Пастернак воспринимал жизнь в ее преломлениях через искусство, и этому были посвящены все его произведения» [12]. Поэтому образ художника — представителя мира искусства становится особой призмой для изображения реального мира в творчестве Б. Пастернака.

Судя по высказываниям Б. Пастернака, он в некоторые периоды своей творческой деятельности предпочитал прозу стихотворениям, считая лирику подготовкой к прозе, а саму прозу оценивая как форму, дающую большие возможности для выражения лирического чувства. В статье 1918 года «Несколько положений» Б. Пастернак писал о соотношении между поэзией и прозой: «Не отделимые друг от друга поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав

ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно» [126, с. 36]. Не случайно в итоговом романе писателя «Доктор Живаго» проза и поэзия соединены в едином тексте, а цикл стихотворений Юрия Живаго органично завершает жизнеописание главного героя.

К раннему Б. Пастернаку могут быть отнесены слова, сказанные им о Юрии Живаго: «Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине» [128, т. 4, с. 66–67]. Установка на отражение «увиденного» и «передуманного», запечатление в «этюдах» процесса подготовки к «большой картине», безусловно, свидетельствует об импрессионистических тенденциях в прозе Б. Пастернака, начиная уже с раннего периода.

Р. О. Якобсон обосновал термин «проза поэта», видя в ней отточенный до блеска «вторично приобретенный язык», отличный от родного. «Читая прозу Пушкина, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы» [181, с. 324].

Художественная проза Б. Пастернака еще не осмыслена целостно и системно. Хотя существует множество работ, посвященных главному роману писателя «Доктор Живаго»,

его другие прозаические произведения в жанрово-стилевом отношении еще не изучены в полной мере. Поэтому весьма интересно проанализировать прозу Б. Пастернака в аспекте поэтики импрессионизма, что дает возможность проследить формирование и динамику творческого метода художника.

Как известно, Б. Пастернаку не пришлось собирать свою прозу в собрание сочинений. При его жизни вышли только два тоненьких сборника — «Рассказы» (1925) и «Воздушные пути» (1933). «Охранная грамота» в последний момент была изъята и запрещена советской цензурой, поэтому и не была включена в книгу «Воздушные пути» в связи с критикой, которой она подвергалась в печати. Поэтому ранняя проза Б. Пастернака является практически не освоенным материалом в современном научном дискурсе.

Новелла «Апеллесова черта» (1918) представляет интерес потому, что в ней впервые появляется образ художника — Эмилио Релинквимини. Как известно, этим именем (в форме прошедшего времени страдательного залога от латинского глагола *relinquo*) Б. Пастернак подписывал свои ранние стихи. Он называл его своим «псевдонимом-эмблемой». Перевод этой глагольной формы «вы покинуты, оставлены, вы остаетесь» можно истолковать как сохранность впечатлений, пережитых автором [128, т. 3, с. 539]. Кроме того, имя героя представляет характерную модель итальянской фамилии, что соответственно стало причиной перенесения действия рассказа в Италию.

По аналогии с античной версией состязания художников в произведении представлено литературное соревнование между Эмилио Релинквимини и Генриха (Энрико) Гейне. В эпиграфе Б. Пастернак акцентирует идею «тайного знака художества», который следует угадать: «Передают, будто греческий художник Апеллес, не застав однажды дома своего соперника Зевксиса, провел черту на стене, по которой Зевксис догадался, какой гость был у него в его отсутствие. Зевксис в долгу не остался. Он выбрал время, когда

заведомо знал, что Апеллесе дома не застанет, и оставил свой знак, ставшей притчей художества» [128, т. 3, с. 6]. В этом сюжете угадываются факты биографии, связанные с отношениями Б. Пастернака и В. Маяковского. В произведении также нашли отражение впечатления Б. Пастернака от поездки в Италию в августе 1912 года, когда он прожил несколько дней у родителей под Пизой и через Феррару возвращался в Россию. Действие в новелле начинается в Пизе, затем Гейне едет в северную часть Италии, город Феррару. Вместе с тем содержание произведения выходит далеко за границы автобиографического. В тексте воплощена мысль о таинстве творчества, которую нужно постоянно разгадывать, о том, что все, что создает художник, может вызывать самые разные ощущения и ассоциации. Иными словами, в форме современной интерпретации античной истории Б. Пастернак подчеркивает такую особенность искусства, как суггестия — способность навеивать настроения, эмоции, размышления.

Фабула новеллы предстает несколько размытой. Более-менее четкий событийный ряд в начале произведения (посещение Релинквимини квартиры Гейне, оставленная карточка как знак его посещения, встреча Камиллы и Релинквимини, путешествие Гейне в Феррару и т.д.) превращается постепенно в поток отдельных впечатлений, ассоциаций и зарисовок. В целом сюжет произведения отличается фрагментарностью и эскизностью. Образы персонажей глубоко не прописаны, автор делает акцент, прежде всего, на их внутреннем состоянии, художественном восприятии мира, чему способствуют разнообразные приемы импрессионистической поэтики.

Среди них важную роль играют импрессионистические пейзажи, в которых сливаются воедино звук, цвет (а вернее, цветовые оттенки, их неуловимые переходы) и запах. «В один из тех сентябрьских вечеров, когда пизанская башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу, когда от всей вечерним ветром раздуженной Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев лаврового листа,

в один из таких вечеров, — ба, да я ведь точно помню число то: 23 августа, вечером... и т.д.» [128, т. 3, с. 6], — так начинается свое повествование автор. Обратим внимание на то, что автор выступает как самостоятельный субъект, не сливаясь ни с одним из героев, но в нем также угадываются черты художника. В созданной им картине ощущается установка на личностное впечатление от увиденного и пережитого («как от потертого меж пальцев лаврового листа», «в один из таких вечеров»). Метафора, созданная на основе олицетворения, подчеркивает субъективное впечатление («пизанская башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу»). Б. Пастернак изображает не только сам предмет, но и его отражение, в данном случае — через «косые тени», которые изменяют представления о реальном пространстве. Эпитет «косой» («косые», «косила») и персонифицированная метафора используются и в дальнейшем, придавая динамику пейзажу: «Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений... Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошла по солнцу... День оборвался» [128, т. 3, с. 6].

Б. Пастернак с мастерством живописца рисует картины, наполненные светом, его отблесками, а соответственно — и тенями: «На улице число людей... ежеминутно возрастало. Зарева, как партизаны, ползли по площадям. Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рублились в тесных проходах...» [128, т. 3, с. 6].

Следует отметить пристрастие автора к изображению сплошного потока предметов в одном пространстве — живой и неживой природы, людей и архитектуры города. Хаос, единая масса людей и вещей воплощены в топосе вокзала, который является характерным как для всей лирики, так и прозы Б. Пастернака. Люди, вагоны, цистерны, пути, сигналы, локомотивы, циферблаты, стрелки — все это сливается в хаотическом потоке, из которого выхватываются отдельные детали (световые, цветовые или динамичные): носовые

платки, отблески от зарниц, зарево топок, поднимающийся пар. Не прописанные четко, отдельные эскизные штрихи создают лишь общее впечатление от созданной картины.

В словесных зарисовках Б. Пастернака сам воздух, ночь (или день), запахи обретают некое качество, признаки, которые усиливают субъективные впечатления: «благовонная тосканская ночь», «черное сгорание» (ночи), «знойный, маслянистый блеск» и т.д. Звук, цвет и запах нередко сливаются воедино: «Феррара» Иссиня-черный, стальной рассвет. Холодом напоен душистый туман. О, как звонко латинское утро!» [128, т. 3, с. 10].

В этой ранней новелле Б. Пастернака появляется локус окна, который играет большую роль в творчестве писателя как граница между «здесь» и «там», но она не столько разделяющая, сколько соединяющая разрозненные предметы и явления посредством субъективного впечатления художника. С точки зрения героя (Гейне) изображена картина движущегося мира, в которой взгляд художника выхватывает мимолетное. «Огоньки снуют, скрещиваясь, как вязальные спицы. Лучи рефлекторов заскакивают в окна вагонов, подхваченные тягою... Карликовые улочки, уродливые, убудочные закоулки... Бушеванье вплотную к шторке подступающих садов. Отдохновенная ширь курчавых, ковровых виноградников. Поля» [128, т. 3, с. 9]. В процессе наблюдения открывшейся из окна картины состояние героя меняется, он постепенно отходит от хаоса вокзала, успокаивается. И фразы, которые передают это состояние, становятся более четкими, короткими. Сложносочиненные и сложноподчиненные предложения уступают место простым, а потом — номинативным. В одном субъективном впечатлении автор соединяет «здесь» и «там»: «Скалы, пропасти, сном пришибленные соседи, смрад вагонный, газовый язычок фонаря» [128, т. 3, с. 9].

Номинативные и неполные предложения являются доминантой индивидуального стиля Б. Пастернака и свидетельствуют о тенденции импрессионизма в его творчестве. Устранение

действия (через глаголы и глагольные формы) и вместе с тем сильный акцент на предмете, его состоянии и внутреннем впечатлении от него — все это можно наблюдать в новелле «Апеллесова черта». «Толпа, парасоли, витрины, маркизы. Газетчика на носилках несут — аптека совсем поблизости» [128, т. 3, с. 11].

Уже в этой ранней новелле Б. Пастернак изменяет не только привычные представления о пространстве, но и о течении времени. Время подчиняется не реальному «циферблату» (хотя этот образ не раз появляется в произведении), а субъективному впечатлению. Движением света в комнате, очертания тени — эти признаки характеризуют протяженность во времени. «Гейне спит. Солнечная лужица разжимается, словно пропитывается ею паркет. Снова это — редущая плетенка из подпаленных, пляющихся соломин. Гейне спит. На улице говор. Проходят часы. Они лениво вырастают вместе с ростом черных прорезей в плетенке. На улице говор. Плетенка выцветает, пылится, туснее. Уже это — веревочный половик, свалывшийся, спутанный. Уже стежков и нитей не отличить от петель. На улице — говор. Гейне спит» [128, т. 3, с. 11]. Герой (Гейне), размышляя о времени, говорит: «Существуют часы, существуют и вечности. Их множество, и ни у одной нет начала. При первом же удобном случае они вырываются наружу. А это — сама случайность. И потом — долой слова!» [128, т. 3, с. 16]. То есть Гейне провозглашает один из эстетических принципов самого Б. Пастернака: не все подвергается называнию, определению. В течении времени важны не четкие временные отрезки, а то случайное и мимолетное, которое оставляет некое впечатление, вызывает определенное состояние внутри человеческого «я». Время не фиксируется, а именно переживается в субъективном восприятии героя. Этот подход к художественному времени сближает творческий метод Б. Пастернака с «субъективной эпопеей» М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Характерной особенностью стиля Б. Пастернака в его ранней прозе является создание мимолетных динамичных

образов, которые возникают как бы ниоткуда — из самого воздуха и света. Так, IV глава рассказа «Апеллесова черта» открывается описанием Камиллы, ставшей одним из набросков к образу Лары в романе «Доктор Живаго». Это описание представляет собой часть незаконченного предложения, наполненного разнообразными конструкциями (подчиненными, сочиненными, однородными, вставными), которые помогают изобразить не только сам женский образ, но и его отражение в восприятии героя: «<...> что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, что биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заливая вплотную приблизившиеся колени и ленивыми, наслаивающимися волнами прокатывается по ее стану, колышет ее шелка, затягивает ровною гладью ее плечи, подымает подбородок и — о чудо! — слегка приподымает его, приподымает выше, — синьора по горло в его сердце, еще одна такая волна, и она захлебнется!» [128, т. 3, с. 17]. Синтез изображения и отображения становится стилевой доминантой ранней прозы Б. Пастернака. Это можно было наблюдать и в его ранней лирике.

Художественный образ персонажа в ранней прозе Б. Пастернака отличается эскизностью. Его черты прописаны лишь легким контуром, без четких линий. Писатель выделяет в художественном образе лишь одну-две выразительные детали, которые наполнены глубоким психологизмом, отражая состояние либо самого образа, либо того, кто его воспринимает. Так, в образе Камиллы сделан акцент на изображении ее колышущегося стана, затянутого в шелка, и подбородка, который поднимается все выше и выше, пока взгляды Камиллы и Гейне не встретятся. Как видим, детали в новелле Б. Пастернака не статичные, а динамичные, они воплощают не только динамику образа, но и отношение к нему реципиента.

Уже в ранней прозе писатель создает художественные образы в их движении и органической связи с окружающим

миром, природой, что было присуще импрессионизму в живописи. Герой (героиня) как бы проходят сквозь другие образы (людей, предметов, явлений), оставляя о себе слегка заметный след. «Оба вскакивают. Камилла вся — одно движение бесповоротно стремительного маневра... Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее; разговоры за всеми столиками претякаются об этот несчастный столик, она еще видит его, еще опирается, может, пройдет...» [128, т. 3, с. 21].

В новелле «Апеллесова черта» Б. Пастернак отрабатывает технику импрессионистического диалога, для которого характерны такие признаки, как отрывочность фраз и слов, значительные пропуски между ними (обозначенные автором графически), нарушение логической связи, акцент на выражении психологического состояния, нерасчлененность текстового потока, отсутствие авторского повествования, усиленная роль подтекста. Такой диалог завершает это раннее произведение Б. Пастернака, оставляя большой простор читательской фантазии для восстановления намеренно пропущенных автором событий и раздумий о дальнейшей судьбе героев.

Прозаические «Письма из Тулы» (1918) продолжают линию, начатую Б. Пастернаком в «Апеллесовой черте», — художественное отражение состояния личности. Но здесь писатель усложняет задачу. Он раскрывает внутреннее сопереживание момента на фоне общего состояния мира. В основе сюжета лежат реальные проводы Н. М. Синяковой-Пичеты весной 1915 года, когда Б. Пастернак доехал с нею вместе до Тулы на поезде, шедшем в Харьков. Как писал автор в «Охранной грамоте», импульсом к написанию произведения стало противопоставление романтического понимания жизни поэта «живому, поглощенному нравственным познаьем лицу». Поэтому главным героем произведения является человек своего времени, который погружен автором в страшную атмосферу революционного времени. Причем этот герой — поэт, который

воспринимает мир через ассоциации с искусством. Несмотря на сложность исторического момента, автор раскрывает историю своеобразно — не через движение масс, а через движение различных отрывочных впечатлений и состояний героя.

Поскольку произведение написано в форме отдельных писем и дневниковых записей, это усиливает его лиризм. «Письма из Тулы» можно определить как лирическую новеллу, в которой соединены черты эпистолярного, дневникового и мемуарного жанров. Элементы импрессионизма обеспечивают лирический план произведения, который преобладает над внешней событийностью.

Вся новелла проникнута ощущением непоправимых утрат и смерти. Этому способствует художественное пространство произведения — места, связанные с биографией Л. Толстого. В образе старика, который задыхается в душливой атмосфере, можно обнаружить ассоциации с духовными поисками великого русского классика, его уходом на станцию Астапово и трагической кончиной. Герой новеллы, которого можно назвать лирическим героем, с глубокой внутренней болью и тревогой воспринимает окружающий мир. Упоминание съёмки фильма «Смутное время» наводит на аналогию с тем временем, которое психологически тяжело переживает герой новеллы. Ему «тошно» оттого, что везде господствует «чад» — «мой, наш общий чад». «Завелся такой пошиб в жизни, отчего не стало на земле положений, где бы человек мог согреть душу огнем стыда; стыд подмок повсеместно и не горит. Ложь и путаное беспутство» [128, т. 3, с. 28].

Ночь в изображении Б. Пастернака пронизана запахами гнилости, чадного дыма, мертвенности. Мотив утраты света воплощается в эскизной картине «задыхавшегося солнца», которое помещено в ограниченное пространство вагона («полосатых диванов»). И в начале, и в конце произведения Б. Пастернак обращается к этому образу, которое ничего не освещает, оно как будто бы, как и люди, подчинено неумолимому року истории, воплощенному в образе поезда, едущего в Москву.

Переживание времени подчинено «поезду», то есть ходу исторического процесса: «Пока писались эти строки, из будок вышли и поплелись по путям низкие нащпальные огоньки» [128, т. 3, с. 29]; «Пока писались эти строки, стали составлять смешанный елецкий» [128, т. 3, с. 30]; «Писавший вышел на перрон» [128, т. 3, с. 30]; «Писавший обогнул вокзал» [128, т. 3, с. 30] и т.д.

Постепенно лирический герой утрачивает ощущение реального времени. Он теряет биографическую память (как память о событиях жизни), сосредотачиваясь лишь на своих ощущениях трагического момента как личную трагедию — потерю ориентиров в искусстве. Художественное пространство утрачивает звук, что является знаковой деталью, свидетельствующей о предчувствии героем близкой смерти. «Он думал о многом. Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу. Он забыл, с кем ехал, кого проводил, кому писал. Он предположил, что все начнется, когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина. Не ибсеновская, но акустическая» [128, т. 3, с. 30].

Особенностью данной лирической новеллы является изменение нарративной позиции героя-рассказчика. Сначала он повествует о себе от имени первого лица («я»), но в ходе развития лирического сюжета он пишет о себе уже от третьего лица («старик», «он»), как бы переживая заново толстовские искания и приближение смерти. Однако в финале новеллы лирический герой находит в себе внутренние силы преодолеть смерть.

4.2. Поиски новой романной формы в повести «Детство Люверс»

Повесть «Детство Люверс» (1918, опубл. 1922, 1925) Б. Пастернака представляет собой начало романа, который, по замыслу автора, должен был иметь значительный объем.

В анкете 1919-го года писатель назвал это произведение своей «центральной вещью». Роман (автор предполагал его назвать «Три имени») не был закончен, рукописные отрывки были уничтожены писателем. Однако образ Жени Люверс сопровождал Б. Пастернака в течение всей его творческой деятельности, трансформируясь по мере изменения мировоззрения и индивидуального стиля писателя. Как известно, начатое в 1932-ом году большое произведение о Патрике Живульте задумывалось как новый роман, героиней которого должна была стать взрослая Люверс, в замужестве Истомина. Некоторые черты Жени Люверс из ранней повести «Детство Люверс», а также наброски к последующему роману, описания уральских пейзажей, знаковые для Б. Пастернака концепты (поезд, окно, метель и др.) найдут развитие в романе «Доктор Живаго». Однако повесть «Детство Люверс» интересна не только как подготовка к итоговому произведению Б. Пастернака, но и сама по себе, как самостоятельный текст, отражающий поиски писателя в области новой романной формы.

Это произведение свидетельствует о переходе Б. Пастернака к эпичности и масштабности изображения. Даже в этой сравнительно небольшой повести охвачено широкое художественное пространство: Пермь, Екатеринбург, заводы Урала и Прикамья и др. В семейную хронику Люверс вовлечено множество разных персонажей и заявлено множество сюжетных линий, которые могли бы быть развернуты в дальнейшем. Повествование концентрируется вокруг юной Жени Люверс, ее жизни в семье, отношениями с родителями, братом Сережей и всеми теми, кто связан с их домом. Основной темой повести является становление личности, формирование ее самосознания и восприятие ею окружающего мира.

Говоря об особенностях построения своего произведения, Б. Пастернак в письме к В. Полонскому летом 1921-го года объяснял, что хочет «писать, как пишут письма, не современному, раскрывая читателю все, что думаю и думаю

ему сказать, воздерживаясь от технических эффектов, фабрикуемых вне его поля зренья и подаваемых ему в готовом виде, гипнотически и т.д.» [128, т. 3, с. 542]. М. Кузмин, которого Б. Пастернак чрезвычайно ценил как поэта за его художественный эмоционализм, точно подметил: «Интерес повести Пастернака не в детской, пожалуй, психологии, а в огромной волне любви, теплоты, прямодушия и какой-то откровенности эмоциональных восприятий автора» [80]. М. Кузмин поставил «Детство Люверс» в один ряд с другими произведениями о детстве — М. Горького, И. А. Бунина, А. Н. Толстого, Вяч. Иванова, А. Белого. Критик К. Локс в рецензии на произведение писал: «<...> в каком-то смысле перед нами исповедь художника, погружившегося в глубоко первобытную, почти дословесную жизнь ощущения, первого испытания» [98].

Как видим, писатели и критики того времени оценили тот новый ракурс, который придал Б. Пастернак эпической форме романа — передача непосредственного ощущения, эмоционального восприятия мира. Образ юной Жени Люверс как нельзя лучше подходил для этой цели. Образы детей и женщин нередко становились объектом изображения импрессионистов как необычайно динамичная в эмоциональном смысле натура. Б. Пастернак также делает девочку, переходящую от детства к юности, объектом художественного исследования.

Особенностью построения сюжета романа является то, что ряд внешних событий из жизни Жени Люверс органически переплетается с цепью событий ее внутренней жизни, причем внутренняя событийность не менее значима, чем внешняя. Внутренние переживания и ощущения Жени Люверс, ее личностное открытие себя и мира, по замыслу художника, не менее значимы, чем окружающая девочку реальность.

Хотя юная Женя Люверс не является образом художника или поэта, центрального во всем наследии Б. Пастернака, однако она наделена творческим, поэтическим восприятием мира. Он для нее живой, движущийся, наполненный

звуками и красками и обязательно вызывающий культурные ассоциации. Не случайно писатель акцентирует характерную деталь в образе героини — она всегда с книгой. В круг ее интересов входят А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. Тургенев, В. Скотт и другие классики. Внешние впечатления Жени Люверс, обогащенные аллюзиями и реминисценциями с классической литературой, представляют образ мира не только реальный, но и преображенный творческой фантазией девочки. Кроме того, классика задает некую нравственную вертикаль в повести. Через любимые и родные образы литературы Женя Люверс воспринимает и окружающий мир, и жизненные коллизии.

Нарративная точка зрения Жени Люверс доминирует в повести. Импрессионистические описания природы даны с позиции ее детского восприятия. «...она увидела взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты — желты, сукно — зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра...» [128, т. 3, с. 34]. Неясные, лишённые очертаний образы (например, образ Мотовилихи) порождают в душе девочки волнения и тревоги как все то, что ребенок не знает: «Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя заплакалась...» [128, т. 3, с. 34].

По мере взросления девочки и в процессе постижения мира изменяется ее восприятие его, а вследствие этого — изменяются и впечатления от ранее знакомых объектов.

В зависимости от настроения героини изменяются формы и цветовые оттенки предметов: «Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали

изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки» [128, т. 3, с. 38]; «Лампы были опять свои, как зимой, дома, с Люверсами, — горячие, усердные, преданные. По синей шерстяной скатерти резвлась мамина куница...» [128, т. 3, с. 41].

Художественное время в повести «Детство Люверс» имеет два основных вида: биографически-хронологический (последовательность событий в жизни героини и ее семьи на широком социальном фоне) и субъективно-рефлективное (впечатления героини, ее переживания, рефлексии по поводу событий, явлений природы, встреч с людьми и т.д.).

Для первого вида характерен равномерный поток времени, разделенный на определенные отрезки жизненного пути персонажей, эти отрезки могут наслаиваться друг на друга, пересекаться, сходиться и расходиться. Второй вид художественного времени в повести отличается неравномерностью временного потока. Время то сжимается, то растягивается в субъективном впечатлении героини. Оно наполняется ее внутренними ассоциациями, рефлексиями. Прямая последовательность между явлениями и событиями здесь отсутствует, связь между ними — лишь субъективная, ассоциативная. Поэтому прямой зависимости между явлениями и событиями нет, мимолетные впечатления от них откладываются в памяти Жени Люверс, бывшие впечатления могут напомнить о себе гораздо позже, вызвав новые события и явления, а также совершенно новое их восприятие личностью.

Свет — один из излюбленных образов Б. Пастернака, который осваивал в прозе приемы импрессионистической поэтики. Его пейзажи, изображенные в восприятии девочки, предстают наполненными светом — «омытые, обеззараженные светом». Теплый, солнечный апрель, светлый коридор, полный света сад — эти картины возникают в восприятии Жени, которая еще не знала никаких волнений и тревог в условиях своего родного домашнего мира. Однако когда окружающий мир вдруг вошел в ее жизнь, когда сама жизнь

вокруг нее пришла в движение и изменила направление существования ее семьи, свет изменяет пейзажи в детском восприятии. Символом движения жизни в прозе Б. Пастернака, в том числе и в «Детстве Люверс», становится поезд. Но поезд, на котором уезжала семья Жени из Перми, уходил ночью, мостовая поэтому казалась ей черной, и река Кама была черна, как сажа. Вместо природного теплого света возникает искусственный свет газовых фонарей, тусклый и грустный, стирающий реальные очертания предметов. «Далеко-далеко что-то загадочно чернелось» [128, т. 3, с. 43]. Тем не менее поезд открывает и новую даль героине: «Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем. Он бегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого и, измельчав, сгустившись и замглась, круто обрывался, совсем уже черный» [128, т. 3, с. 45].

Стирание границ в импрессионистических описаниях (природы, города) Б. Пастернака подчеркивается и с помощью ветра, который так же, как и поезд, и сад, и вокзал, является одним из концептов творчества писателя. Ветер воплощает мысль автора о вечном движении жизни, о слиянии всего со всем, об ощущении перемен, перехода из одного качества в другое. «Было ветрено. С домиков и заборов слетали их очертанья, как обечайки с решет, и зыбились и трепались в рывтом воздухе» [120, т. 3, с. 43].

Хотя окно как излюбленный прием писателя должно воплощать идею границы между предметами, но на самом деле Женя Люверс, едуци на поезде в новую жизнь, ее жадно осваивает. Поэтому окно становится для нее освоением ее нового пространства и времени. То, что она видит за окном, сливается в ее субъективном восприятии с тем, что по другую сторону окна. «Девочка видела: за окном не улица, а тоже комната, только серьезнее и угрюмее, чем эта — в графине, и в ту комнату медленно въезжают паровозы и останавливаются наведя мраку; а когда они уезжают и очищают комнату, то оказывается, что это не комната, потому что там есть небо, за

столбиками, и на той стороне — горка, и деревянные дома, и туда идут, удаляясь, люди...» [128, т. 3, с. 44].

Раскрывая тему становления личности, писатель показывает эволюцию девочки от книжного восприятия к реальному открытию мира. Поэтому в финале произведения Женя Люверс, потрясенная трагедией, которая случилась с ее матерью и человеком, разбудившим в ней первое чувство (Цветков), отказывается читать: «И без дальних слов Лермонтов был тою же рукой втиснут назад в покосившийся рядок классиков» [128, т. 3, с. 85]. В этой фразе имеет значение не только метафора «втиснут», но и эпитет «покосившийся», который символизирует смещение ориентиров в восприятии девочки, становящейся молодой женщиной. Ключевым моментом для внутреннего изменения Жени Люверс было впечатление от случайной встречи с Цветковым и целая гамма сложных чувств, которое оно вызвало. Однако именно Цветков оказывается невольным причастным к тому, что мать Жени родила мертвого ребенка и тяжело заболела. Поэтому Женя принимает на себя эту невольную вину Цветкова, и сама себя считает виновной именно за то впечатление, которое он оказал на нее. Но это же впечатление, в котором соединились и высокое чувство и трагическая потеря, сделало ее другой — взрослой. «Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо. Оно отличалось большею, чем он (имеется в виду Диких — М. М.) думал глубиной... Оно лежало вне ведения девочки, потому что было жизненно важно и значительно, и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, но то, которое имеют в виду заповеди, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее...» [128, т. 3, с. 85]. Таким образом, впечатление о Цветкове вызвало в душе Жени не только культурные ассоциации, но еще и подъем христианского чувства. Этот момент впоследствии будет усилен Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго».

4.3. Особенности художественной структуры повести «Воздушные пути»

Повесть «Воздушные пути» была написана Б. Пастернаком в 1924-ом году. При ее публикации в журнале «Русский современник» текст был значительно сокращен вследствие цензурных ограничений. В апреле 1924-го года Б. Пастернак послал текст в Берлин в журнал «Беседа», который издавал М. Горький. Повесть была посвящена теме борьбы против насилия, в частности, была направлена против смертной казни, поэтому «Воздушные пути» оказались близки идейным позициям М. Горького того времени.

Произведение посвящено поэту-эмоционалисту М. А. Кузмину, который в статье «Говорящие» благожелательно отзывался о прозе Б. Пастернака, поставив ее даже выше его стихов [80]. А сам Б. Пастернак по поводу книги М. А. Кузмина «Нездешние вечера» писал, что ему «очень близок и дорог прием *мгновенного и мимолетного* (курсив — авт.) затрагивания пейзажа и задевания за него в вещах большой лирической скорости и прямого сердечного назначения» [128, т. 3, с. 540].

В повести «Воздушные пути» нашла отражение ситуация «военного коммунизма», который привел к массовым казням в России в начале 1920-х годов. В основу сюжета произведения положен реальный случай ареста 20-летнего И. Ф. Кунина как участника социал-демократического кружка. Заступничество Б. Пастернака, дошедшего в своих хлопотах до Кремля, спасло Кунина и чудесным образом освободило от повторных арестов. Метафора воздушных путей коренится в осмыслении Б. Пастернаком европейской общественной мысли и процесса реализации революционных идей в России. Писатель подчеркивал разрушительный характер и губительную сущность прямолинейного, бескомпромиссного осуществления революционного эксперимента в России. «Не правда ли, как фатальна эта двойственность нашего времени? Все оно пришло к нам с Запада, им внушено и подсказано, а между тем

никогда не бывал так взрыт до основания наш восток, как в результате этого западного события» [128, т. 3, с. 549], — писал Б. Пастернак К. Федину.

Повесть «Воздушные пути» отличается открытостью и динамизмом художественной структуры. В ней наблюдается взаимодействие традиций русской реалистической прозы с экспрессионизмом, а в рамках этого взаимодействия Б. Пастернак не отказывался и от приема «мгновенного и мимолетного» изображения пейзажа и шире — картин современной ему жизни.

Как отметила в своей докторской диссертации «Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика» (Москва, 2006) В. Н. Терехина, импрессионизм не был замкнутой на себе системой. «Сущность экспрессионизма — бунт против дегуманизации общества и одновременно утверждение онтологической ценности человеческого духа — была близка традициям русской литературы и искусства, их мессианской роли в обществе, эмоционально-образной выразительности, характерной для творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. Н. Ге, М. А. Врубеля, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина и других» [165]. Как «сложносоставное» (П. Топер) и «негомогенное» (Н. Пестова) искусство, экспрессионизм в начале XX века обнаруживал тенденцию к взаимодействию с элементами реализма, а также разных модернистских и авангардистских течений. Это взаимодействие можно наблюдать в прозе Л. Н. Андреева, М. А. Кузмина, В. В. Маяковского, М. А. Зенкевича, В. И. Нарбута и других писателей.

Б. Пастернак также активно осваивал опыт экспрессионизма. Он был знаком не только с творчеством русских экспрессионистов или тех, кто, не укладываясь в его рамки, использовал отдельные приемы поэтики, но и с наследием немецких экспрессионистов, переводил их поэтические произведения. Его отец, художник Леонид Пастернак, испытал в своем творчестве влияние французского импрессионизма

и немецкого экспрессионизма. Прозрачность границы между импрессионизмом и экспрессионизмом отмечено в работе Оскара Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» [198]. Эта прозрачность ощущается и в повести Б. Пастернака «Воздушные пути».

На примере отдельной семьи писатель раскрывает тему психологического сдвига, который принесли с собой революция и гражданская война. Революционная история проходит через внутренний мир человека и деформирует его. Естественный ход жизни был нарушен, утверждает писатель. А соответственно, нарушается и нравственная сущность личности. Человек утрачивает не только все то, что ему было близко и дорого, но, оказавшись в водовороте истории, утрачивает и свое «я». Однако эта утрата сопровождается болезненными состояниями, деформациями сознания, что обуславливает введение мотивов боли, крика, безысходности.

События в повести «Воздушные пути» растянуты во времени. Действие охватывает период с 1905-го по 1920-й год. Разбросанные в ходе революционных событий, отец и мать в определенный момент встречаются вместе. Мать просит отца (Поливанова) спасти арестованного сына, но он, принадлежа к революционной системе, не в силах ничего сделать, поскольку сын действовал даже не под своей фамилией, и должен быть уничтожен машиной насилия, как и многие другие в то время.

Как указывает В. Н. Терехина, «экспрессионизм (от лат. — выражение) — художественное направление, в котором утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, преобладает отказ от правдоподобия в пользу деформации и гротеска, сгущение мотивов боли, крика» [165, с. 7]. Хотя Б. Пастернак полностью и не отказывается от правдоподобия, в его произведении присутствуют приметы действительности, реалистические детали, человек поставлен в определенную социальную ситуацию. Но при этом повесть отличается гораздо большей

условностью по сравнению с другими произведениями художника. Имена героев названы не сразу. Только по прошествии пятнадцати лет, когда бывший морской офицер стал членом президиума губисполкома, его имя называется конкретно — Поливанов. И название имени подчеркивает то общественное значение, которое приобрел герой. А мать его сына так и остается в течение повести долго не названной автором («неизвестная дама», «мать», «женщина с вокзала», Леля). Поливанов видел «небо Третьего Интернационала» и «ничем другим, кроме как диктатурой, и не дышал». Автор подчеркивает деформации, которые произошли в личности Поливанова. Если раньше он имел в себе человеческое начало, был привязан к семье, к детям, то с течением времени он стал другим. Революционная необходимость сделала его винтиком жесткой машины насилия, в которой исчезает и его сын. Страшное осознание этого становится ударом для него, изменяя представления о пространстве, в котором он оказался в результате революционных перемен. То пространство, которое казалось ему реальным, теперь предстает под влиянием его сильного эмоционального взрыва сдвинутым, деформированным: «Он оглянулся кругом. Лели в комнате не было. Он испытывал страшную лому в глазницах, и когда обводил взглядом комнату, она плыла перед ним сплошными сталактитами, ручьями. Он хотел собрать кожу на переносице, но вместо этого провел рукой по глазам, и от этого движения сталактиты заплясали и стали расплываться» [128, т. 3, с. 86]. Как видим, поэтика экспрессионизма вполне соответствовала задаче отражения общественного и психологического сдвига, который принесла с собой революция.

Интересно наблюдать за изменением поэтики пейзажа в данном произведении. Б. Пастернак остается верен установке на изображение мгновенного и мимолетного состояния природы. Но это изображение приобретает усиленные эмоциональные коннотации. Пейзаж в значительной мере персонифицируется и эмоционализируется. Например: «Когда огромная

лиловая туча, встав на краю дороги, заставила умолкнуть и кузнечиков, знойно трещавших в траве, а в лагерях вздохнули и оттрепетали барабаны, у земли потемнело в глазах и на свете не стало жизни» [128, т. 3, с. 86]. Эмоциональные состояния, которые воплощают пастернаковские описания природы меняются в ходе повествования. «Туча окинула взглядом низкие запекшиеся жнивья. Они стлались до самого горизонта. Туча легко вскинулась на дыбы. Они простирались и дальше, за самые лагерь. Туча опустила на передние ноги и, плавно перейдя через дорогу, бесшумно поползла вдоль четвертого разбега. Кусты, пообнажав головы, всей насыпью двинулись за ней. Они текли, кланяясь ей. Она им не отвечала» [128, т. 3, с. 86].

В данном произведении писатель широко использует пейзаж-рефлексию, который словно бы раздвигает границы мгновения, расширяя художественное время и пространство. Так, по ходу движения поезда, у автора возникают картины светлых пейзажей, выписанных в духе импрессионизма, где образы людей («дама, моряк и штатский, все в белом») органически сливаются с природой. «И тогда, при взгляде на всю эту сцену, вам покажется, что она сочинена до крайности знакомым и постоянно забываемым поэтом и что теперь еще ее дарят детям на Рождество» [128, т. 3, с. 88]. Этот импрессионистический пейзаж-рефлексия ассоциируется с дореволюционным временем. Данный пейзаж введен как контрастный фон для других пейзажей — послереволюционного времени. Белый свет в последующих описаниях природы превращается в «мертвенный», «купоросный», «беловатый». Излюбленная Б. Пастернаком метафора жизни — сад утрачивает признаки жизни, он наполняется этим белым светом, который теперь соотносится со смертью. Море как символ вечного движения и жизненной стихии также приобретает черты чего-то страшного и болезненного, как и горизонт: «Море лежало, холодея, как нартученный испод зеркала, и лишь легко спохватывалось и всхлипывало по ободкам. Горизонт уже желтел болезненно и злобно» [128, т. 3, с. 91]. Вместо характерных для ранней

лирики и ранней прозы Б. Пастернака оттенков и полутонов в пейзажах появляются жесткие цветовые сочетания, которые сопровождаются эмоциональными метафорами («желтел болезненно и злобно», «нартученный испод зеркала» и т.д.). Однако четких границ в пастернаковских пейзажах, введенных в повесть «Воздушные пути», по-прежнему нет.

Если в произведениях прошлых лет картины, открывающиеся за окном, ассоциировались с движением жизни и ее освоением персонажами (например, в «Детстве Люверс»), то в «Воздушных путях» описание местности за окном, наоборот, означает остановку, запустение и угасание жизни. Таким является описание двора возле губисполкома: «В окно прихожей виднелся проходной двор, заваленный грудями кирпича под снегом. В самой его глубине, где когда-то была помойная яма, а теперь высилась гора давно не свозившегося мусора, небо казалось дремучим запуском, выросшим по скатам этого скопища дохлых кошек и консервных жестянок...» [128, т. 3, с. 92]. Этот пейзаж воссоздает удушливую атмосферу периода военного коммунизма, насквозь пропитанную смертью и запустением.

В повести «Воздушные пути» встречается и пейзаж-ретроспекция, как воспроизведения в интуитивной памяти впечатлений прошлого. Вместе с тем Б. Пастернак в стиле импрессионизма описывает одни и те же объекты в разные моменты времени, поэтому отчетливо видно, как изменяется эмоциональная окрашенность пейзажей в связи с динамикой эмоционального состояния героев.

Ранняя лирика и проза Б. Пастернака были буквально залиты светом. Мерцание природного света, световые оттенки, которые ложились по-разному на разных поверхностях, воплощали идею развития жизни. Теперь же природный свет в описаниях Б. Пастернака становится тусклым и болезненным. Но и он постепенно угасает. А на смену ему приходит искусственный свет — свет масла. Ключевая в психологическом отношении сцена — встреча Поливанова с матерью его сына происходит при свете самодельной лампы. Этот не тот родной и

знакомый свет ламп, который так любила Женя Люверс, а наоборот, это свет казенного дома, свет, который превращает силуэты в растянутые или сжатые тени. «При свете масла ее приезд, смерть Дмитрия и дочки, о существовании которой он не знал, и, словом, все рассказанное ею до огня оказалось удручающею по своей обязательности правдой, приглашавшей слушателя и самого в могилу, коль скоро его сочувствие — не пустые слова. Взглянув на нее при свете масла, он тотчас же припомнил ту историю, по причине которой, встретясь, они сразу не расцеловались... При свете масла рухнули все ее надежды... Человек же этот показался ей так чужд, что этого чувства нельзя было приписать никакой перемене» [128, т. 3, с. 96]. Свет масла, заменивший природный свет, в описаниях Б. Пастернака усиливает мотив отчуждения, угасания жизни и боли утраты. Этот свет масла акцентирует и те нравственные деформации, которые произошли в личности Поливанова.

В финале произведения Поливанов, который узнал страшную новость о своем сыне и об угрозе его насильственной смерти («Он знал это дело. Оно было безнадежно для обвиняемых, и дело было только в часе» [128, т. 3, с. 97]), вдруг пробуждается. Он начинает куда-то звонить, узнавать... Но его образ уходит «все глубже и дальше в город и в ночь, пока перед ним не разверзлась пропасть последней и окончательно правильной информации». Если в импрессионистических пейзажах Б. Пастернака раннего периода лирики и прозы образ возникал как бы ниоткуда — из света и воздуха, то здесь, наоборот, образ исчезает во мраке.

4.4. Жанрово-стилевое своеобразие «Охранной грамоты» Б. Пастернака

Черновые наброски к «Охранной грамоте» Б. Пастернак сделал в 1927-ом году. Первоначальное название произведения было «Статья о поэте». Писатель имел намерение

написать цикл заметок о недавно скончавшемся Р. М. Рильке: «<...>об удивительном лирике и об особом мире, который, как у всякого настоящего поэта, составляют его произведения. <...> Между тем под руками, в последовательном исполнении, задуманная статья превратилась у меня в автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем они коренятся» [129].

Первая часть книги была написана в 1928-ом году, вторая и третья — в 1930–1931-х годах. Замысел Б. Пастернака перерос отдельные воспоминания о Р. М. Рильке и охватил довольно значительный период, который начинается годами его юности и заканчивается 1930-м годом — годом смерти В. Маяковского. Собственно, размышлениями о В. Маяковском, о его трагической кончине и завершается «Охранная грамота».

Советские критики (А. П. Селивановский, Я. Е. Эльсберг, А. К. Тарасенков, В. Д. Ермилов и другие) негативно встретили появление книги, вследствие чего она подверглась значительным цензурным сокращениям. Основные претензии сводились к обвинению Б. Пастернака в «субъективном идеализме», приверженности к реакционному мировоззрению Р.М. Рильке и неокантианской философии. Поэтому произведение было запрещено к переизданию, изъято из уже сверстанного сборника прозы писателя «Воздушные пути», а первое ее посмертное издание с восстановлением цензурных сокращений было осуществлено только в 1982-ом году, а потом в «Полном собрании сочинений» (2004). Поскольку «Охранная грамота» появилась сравнительно недавно, она не часто привлекала внимание ученых. Вопросы, связанные с ее изучением, еще не раскрыты в полной мере.

Произведение представляет собой довольно сложное образование с точки зрения жанрово-стилевого своеобразия. Помимо фактов личной биографии, здесь помещено множество литературных портретов современников писателя, представлена характеристика отдельных социальных, исторических и культурных тенденций эпохи, высказаны мысли

автора о развитии живописи, литературы, архитектуры, о предназначении искусства вообще и месте художника в нем. Таким образом, «Охранная грамота» не ограничивается чисто автобиографическим содержанием.

По нашему мнению, в произведении можно выделить несколько планов: семейно-биографический (связанный с повествованием о семье Б. Пастернака, годах его учения и становления как писателя), эстетический (размышления о природе искусства, художниках, направлениях современного искусства), социально-исторический (воспроизведение некоторых черт эпохи) и собственно художественный («Охранная грамота» как текст, имеющий художественные особенности).

Не следует забывать о том, что эта книга написана поэтом, а потому, помимо интересного рассказа о фактах биографии Б. Пастернака и о людях, с которыми он встречался, помимо его размышлений о мире, об искусстве и о себе, здесь можно найти прекрасные образцы художественного стиля писателя. В стиле данного произведения сочетаются особенности автобиографии (рассказ о фактах своей жизни), мемуаров (воспоминания о себе, своем времени и современниках), реалистического романа (достоверность зарисовок, художественное исследование отдельных явлений, психологизм, выделение типичных образов эпохи и др.), а также публицистики, работ по эстетике и философии (открытое выражение позиции по социальным, философским и эстетическим вопросам) и лирической прозы, насыщенной элементами импрессионизма.

Хотя элементы импрессионизма не являются в «Охранной грамоте» доминирующими, однако именно они придают легкость стилю Б. Пастернака, субъективную окраску всему повествованию и дают возможность автору свободно переходить от одного образа или события к другому. В этой связи мы уделим особое внимание элементам и приемам импрессионизма в этом разделе диссертации.

Е. Б. Пастернак и Е. В. Пастернак справедливо отметили: «Название «Охранная грамота» обозначало известный в то время документ, выдававшийся для защиты квартиры, культурных ценностей или частных собраний от национализации. Пастернак имеет в виду оправдание искусства в годы, когда с особой ясностью стала понятна его уязвимость и незащищенность перед лицом государства» [128, т. 3, с. 552]. К этому можно добавить только то, что «оправдание искусства» в произведении сделано средствами самого искусства. Книга Б. Пастернака свидетельствует о новаторстве художника в области жанра автобиографии за счет привнесения в него элементов других жанров и стилевых тенденций, в том числе импрессионистических.

Б. Пастернак так характеризовал свою работу английскому переводчику Дж. Риви: «Это — ряд воспоминаний. Сами по себе они не представляли бы никакого интереса, если бы не заключали честных и прямых усилий понять с их помощью, что такое культура и искусство, если не вообще, то хотя бы в судьбе отдельного человека» [128, т. 3, с. 552]. Писатель придавал большое значение «Охранной грамоте»: «Эту книгу я писал не как одну из многих, а как единственную. Мне хотелось высказать в ней несколько своих мыслей, несколько мыслей, свойственных мне по ряду вопросов. Части этих вопросов *нельзя было* (курсив авт.) касаться. Остальные, которые можно было затронуть, я, вероятно, сформулировал недостаточно удачно. Книга вышла втрое меньше задуманного. <...> Я в этой книге не изображаю, а думаю и разговариваю. Я стараюсь в ней быть не интересным, а точным» [128, т. 3, с. 552].

Временной план произведения не однороден. Автор ведет повествование в прошедшем времени. Общую сюжетную канву книги составляет биография автора и его рефлексии по поводу отдельных фактов его жизни на фоне общественной и культурной ситуации. Однако хронологическая последовательность в произведении точно не выдерживается.

К тому же она постоянно прерывается переходами от одного факта (или объекта) к другому, размышлениями повествователя на различные темы. Таким образом, в «Охранной грамоте» представлено не только внешнее жизнеописание поэта, но, прежде всего, ключевые вехи его внутренней биографии — эволюция его взглядов и представлений о мире, об искусстве и о своем творческом предназначении.

«Охранная грамота» представляет собой широкое полотно с точки зрения охвата пространства. Б. Пастернак рассказывает о детских и юношеских годах, прошедших в Москве, об обучении в Германии, о знакомстве с европейским искусством в Италии и других странах.

В первой части Москва в юношеских воспоминаниях художника предстает такой: «Не покрытая, против обыкновения, низким платком зимней ночи, улица как из-под земли выростала у выхода с какой-то сухой сказкой на чуть шевелящихся губах. По дюжей мостовой отрывисто шаркал весенний воздух. Точно обтянутые живой кожей, очертания переулка дрожали зябкой дрожью, заждавшись первой звезды, появленье которой томительно оттягивало ненасытное, баснословно досужее небо» [128, т. 3, с. 162]; «Солнце вставало из-за Почтамта и, соскальзывая по Кисельному, садилось на Неглинке. Вызолотив нашу половину, оно с обеда перебиралось в столовую и кухню» [128, т. 3, с. 158]. Писатель называет Москву времени своего детства и юности «моей», «родной». В то время он ощущал слияние с миром и природой, что нашло отражение в пейзажных зарисовках.

В дальнейшем весь мир постепенно открывается поэтическому воображению Б. Пастернака. Он пишет о том, что в нем пробуждалось «ощущенье, напоминавшее «шестое чувство» (то есть чувство прекрасного — М. М.) Гумилева». Эстетическим чувством, любовью к миру и желанием к слиянию с ним согреты пейзажи тех стран, где бывал Б. Пастернак. Первое, непосредственное впечатление автора отражено в его зарисовках. Так, Польша кажется ему страной,

где «жарко цвели яблони, и она неслась с утра на ночь и с запада на восток, по-летнему бессонная, какой-то романской частью славянского замысла». А Берлин показался художнику «городом подростков, получивших накануне в подарок тесаки и краски, трости и трубки, настоящие велосипеды и сюртуки, как у взрослых».

Марбург, где писатель учился в университете и увлекался философией, оставил в душе писателя воспоминания о классной доске и о террасах, где молодежь часами спорила на философские темы.

Образ весны, воплощенный в ярких солнечных картинах, соединяется с образом девушки, в которую был влюблен тогда поэт. Пейзажные зарисовки, связанные с тем периодом, предстают необыкновенно радостными и светлыми. «Это было то время года, когда в горшочках с кипятком распускают краску, а на солнце, проставленные себе самим, празднично греются сады, загроможденные сваленным отовсюду снегом. Они до краев полны тихою, яркою водой. А за их бортами, по ту сторону заборов, стоят шеренгами вдоль горизонта садовники, грачи и колокольни и обмениваются на весь город громкими замечаниями слова по два, по три в сутки...» [128, т. 3, с. 176].

А когда поэт расстается с возлюбленной, в его душе происходит внутренний перелом. Повествователь описывает себя как бы со стороны, передавая через внешние детали внутренние изменения: «Я потонул в толпе, сжатой газобразными гулами вокзала»; «Я обозначил положение моего тела с такой точностью, потому что это было его утреннее положение на ступеньке летевшего поезда...»; «Это была поза человека, отвалившегося от чего-то высокого, что долго держало его и несло, у потом пустило и, с шумом пронесясь над его головой, скрылось навеки за поворотом...» [128, т. 3, с. 180–181]. Как видим, Б. Пастернак фиксирует в данных описаниях, прежде всего, свои ощущения и внутреннее состояние, которые повлияли и на его восприятие окружающего мира: теперь его «окружали изменившиеся вещи».

С течением времени пейзажные зарисовки стран, где бывал Б. Пастернак и куда неоднократно возвращался, меняются. В период Первой мировой войны Германия предстает перед ним «вся поголовно на костылях». Если в первой части «Охранной грамоты» мир раскрывался перед повествователем весь в солнечном свете и ярких красках, то теперь он теряет эту яркость, становясь в восприятии художника «бесцветным». «Я бежал взглянуть на цвет моей безвыходности, на несправедливо частный ее оттенок, потому что безвыходность общая, и по справедливости принятая наравне со всеми, бесцветна и в выходы не годится» [128, т. 3, с. 195].

В Италии душа писателя вновь оживает среди высоко искусства Возрождения, и даже ночь он называет «Микеланджеловой». Динамичные итальянские пейзажи вновь обретают цвета и звуки — колокольчиков, музыки, шума волн. Венеция предстает в объемном изображении. Художник описывает ее не только в реальном, но и в отраженном (в каналах) плане. Даже Млечный путь уходит своим отражением вглубь воды. Мерцание ночной воды и мрамора зданий, шум людей, звуки музыки — все это наполняет «светом» венецианские пейзажи Б. Пастернака. «Светлые ночи, — сказал бы я» [128, т. 3, с. 201]. «...на набережных, у выходов к широкой воде, царили другие краски, и тишину сменяла сутолока. На прибывавших и отходивших катерах толпилась публика, и маслянисто-черная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор...» [128, т. 3, с. 200].

В третьей части автор вновь возвращается в Москву, которая за годы его жизни и странствий изменилась, стали другими и те, кто раньше был среди его товарищей молодости. «Цепь бульваров прорезала зимами Москву за двойным пологом почернелых деревьев. В домах желтели огни, как звездчатые кружки перерезанных посерединке лимонов. На деревьях низко свешивалось небо, и все белое кругом было сине» [128, т. 3, с. 209]. Если раньше в московских пейзажах преобладал яркий свет, то теперь они становятся хмурыми, в

них мало солнца, доминируют черный и серый цвета, и даже белый в описаниях Б. Пастернака становится синим. Это передает ощущение трагической эпохи, в которую выпало жить писателю.

Исторические события вызывают тревожные настроения у нарратора. Поэтому если раньше картины природы воспринимались им с радостью, то теперь даже привычные образы (дождь, сад, небо и другие), как правило, связанные с моментом творческого открытия мира, передают совершенно иные чувства. «Когда объявили войну, заненастилось, пошли дожди, полились первые бабьи слезы. Война была еще нова и в тряс страшна этой новостью. С ней не знали, как быть, и в нее вступали как в студеную воду» [128, т. 3, с. 220]. «Как-то в августе в полдень ножи и тарелки на террасе позеленели, на цветник пали сумерки, притихли птицы. Небо, как шапку-невидимку, стало сдирать с себя светлую сетчастую ночь, обманно на него наброшенную. Вымерший парк зловеще закосился ввысь, на унижительную загадку, превращавшую во что-то заштатное землю, громкую славу которой он так горделиво пил всеми корнями. На дорожку выкатился еж. На ней египетскими иероглифом, как сложенная узлом веревка, валялась дохлая гадюка. Он шевельнул ее и вдруг бросил и замер» [128, т. 3, с. 221]. Эти пейзажные зарисовки передают ощущение не только близкой физической смерти, но и мертвенности всего общества. Эта тема будет усилена в дальнейшем, фактически она звучит до самых последних страниц «Охранной грамоты», где повествуется о смерти В. Маяковского, с которым Б. Пастернак был достаточно близок, поэтому его смерть он воспринял в проекции и на свою судьбу, и на судьбу всей творческой интеллигенции.

Таким образом, в данной книге Б. Пастернак использует уже апробированный прием поэтики импрессионизма — изображение одного и того же объекта с разной временной дистанции, соответственно, этот объект вызывает у повествователя различные впечатления. Географические объекты, о

которых идет речь в «Охранной грамоте», имеют для нарратора, прежде всего, личное значение и окрашены его эмоциональным восприятием. Поэтому изображение улиц Москвы, каналов Венеции, пейзажей Германии и т.д. создается отдельными выразительными мазками художника.

Несмотря на то, что писатель называл это прозаическое произведение «отрывками», однако, оно представляет собой художественную целостность, что обеспечивается, прежде всего, единством точки зрения автора — нарратора, образ которого не является статичным. Он изменяется в ходе повествования, поскольку Б. Пастернак сделал героем и автором данной книги самого себя. Вместе с динамикой образа автора как героя изменяется и сам стиль повествования. В первой части, где поэт рассказывает о своих увлечениях искусством и первых литературных опытах, повествование ведется в подчеркнуто эмоциональной манере. Во второй части оно приобретает черты философичности, а в третьей части сделан упор на воссоздание социально-исторического фона, на котором высказаны мысли Б. Пастернака о трагедии художника в современном ему обществе.

Портреты тех, с кем встречался Б. Пастернак, нередко сделаны в импрессионистической манере. Например, образ Р. М. Рильке создан лишь несколькими штрихами, он возникает как бы ниоткуда — среди вокзальной суеты — «силуэт среди тел». Он сразу и не называется автором: «кто-то в черной тирольской разлетайке». Аналогично отдельными мазками выписан и образ В. Маяковского, в портрете которого выделяется «желтая кофта» как эпатаж писателя, его протест против распространенных правил в искусстве (против «черного бархата»). От импрессионистических портретных зарисовок Б. Пастернак переходит к углублению и укрупнению образов художников, к размышлениям об их творчестве, а потом и о своем месте в искусстве. Таким образом, импрессионистические описания современников являются своеобразной подготовкой к их более масштабному изображению.

«Охранная грамота» насыщена динамическими пейзажами, сделанными по ходу движения (поезда, повозки, лодки и т.д.), которые вследствие этого предстают не четкими, как бы смазанными. Очертания предметов в них стираются, объекты как бы наслаиваются друг на друга, незаметен переход красок и оттенков.

От мимолетных пейзажей автор переходит к фактам и событиям. Так, например, от описания горного пейзажа Б. Пастернак переходит к воспоминаниям о родителях, а от описания утра — об университете и т.д.

Нередко Б. Пастернак прибегает и к импрессионистическому описанию бытового интерьера, особенно в первой части, который пронизан солнечными лучами, окутан дымом самовара, запахом «испарявшихся вафель и кутившегося сахара и горевшего, как бумага». Бытовые детали раскрывают личностное восприятие писателем истории, городов, стран, людей, фактов своей жизни.

Автор прислушивается к внутреннему сопереживанию реального момента, и каждый факт или явление вызывает в нем волну новых впечатлений. «Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало» [128, т. 3, с. 155]. Его ощущения, как правило, не названы, но в каждом изображении чувствуется установка нарратора не на точность, не на достоверность фактов и событий, а именно на передачу ощущений и впечатлений от них.

В «Охранной грамоте» можно найти целый ряд отдельных импрессионистических зарисовок, которые свидетельствуют о силе таланта Б. Пастернака в области лирической прозы. Это словно картины в слове. Некоторые из них представляют лаконичные этюды или даже эскизные наброски, а другие — большие, масштабные полотна, как, например, описание театр и впечатления от музыки, которое она оказывала на слушателей, в том числе и на автора. «Медленно заполнялся партер. Насилу загнанная в палки на зимнюю половину, музыка шлепала оттуда лапой по деревянной обшивке

органа. Вдруг публика начинала прибывать ровным потоком, точно город очищали неприятелю. Музыку выпускали. Пестрая, несметно ломящаяся, молниеносно множась, она скачками рассыпалась по эстраде. Ее настраивали, она с лихорадочной поспешностью неслась к согласью и, вдруг достигнув гула неслыханной слитности, обрывалась на всем басистом вихре, вся замерев и выровнявшись вдоль рампы...» [128, т. 3, с. 152].

Картина описания цветов проникнута радостным чувством прикосновения к жизни природы. Вместе с тем эта картина навеивает воспоминания и рефлексии, связанные с культурной памятью нарратора. «Нахлынув с неожиданной силой, пыльную душистость мимоз смывала волна светлого запаха, водянистого и изнизанного желтыми иглами аниса. Но и тут всю эту бурю ревности побеждали черные кокарды фиалок... Этот запах что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представленье о земле, склоняющее их к ежегодному возвращенью, весенние месяцы составили по этому запаху, и родники греческих поверий о Деметре были где-то вдалеке» [128, т. 3, с. 163].

Необычайно ценными для понимания творческого метода Б. Пастернака и роли импрессионизма в нем являются размышления автора об искусстве, содержащиеся в книге «Охранная грамота». Эти представления меняются с течением времени. Они раскрываются в свойственной писателю эмоционально-образной форме. В начале творческого пути Б. Пастернак видел цель искусства «в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни». Он писал: «Людей мы изображаем, чтобы накинуть на них погоду. Погоду, или, что одно и то же, природу, - чтобы на нее накинуть нашу страсть. Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки. Так, в широчайшем значении слова, называл я искусство, поставленное по часам живого, бьющего поколениями, рода» [128, т. 3, с. 160].

Впоследствии взгляды Б. Пастернака об искусстве расширяются и углубляются. Он считает, что искусство «интересуется не человеком, но образом человека». И этот образ, по мнению писателя, должен быть динамичным, живым, связанным с природой: «только образ поспекает за успехами природы». Б. Пастернак пишет о том, что художник вместе со своим поколением должен ощущать и сохранять в своих произведениях «лирическую истину».

Писатель четко обозначил свой отказ от романтической поэтики, назвав сборник «Поверх барьеров» «неоромантическим». Романтическая манера скрывала, по его мнению, целое мировосприятие — «понимание жизни как жизни поэта». Это представление, как считал Б. Пастернак, захватило и А. Блока, и других символистов. «Зрелищное понимание биографии было свойственно моему времени. Я эту концепцию разделял со всеми» [128, т. 3, с. 226]. Но впоследствии он сознательно избегал этого подхода «как блеска, мне не подходящего, потому что, ограничив себя ремеслом, я боялся всякой поэтизации, которая поставила бы меня в ложное и несоответствующее положение».

Особой вехой на своем творческом пути Б. Пастернак считал книгу «Сестра моя, жизнь», «в которой нашли выражение совсем не современные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали» [128, т. 3, с. 227].

Как видим, в эстетических взглядах Б. Пастернака проявилась установка на некоторые принципы импрессионизма: верность природе, связь с повседневностью, лиризм, установка не на изображение, а выражение и другие.

В раздумьях Б. Пастернака о природе искусства большое место занимают воспоминания о людях искусства, с которыми он был тесно связан: А. Н. Скрябин, А. А. Блок, В. Ф. Комиссаржевская, В. В. Маяковский, А. А. Белый и

другие. Этот круг связан с увлечениями самого писателя в ранний период творчества символизмом и футуризмом. В их произведениях близких Б. Пастернаку по духу художников (особенно А. Н. Скрябина, А. А. Блока) проявлялись и некоторые черты импрессионизма. Вспоминал писатель в «Охранной грамоте» и Серова, одного из известных русских живописцев-импрессионистов. Но говоря о представителях искусства, с которыми Б. Пастернаку выпало жить в одну эпоху, писатель подчеркивает не только близость, но и свою дистанцию с ними. Безусловно, творческий метод автора не вменяется в рамки ни одного современного ему течения или направления. В художественном синтезе тенденций своей эпохи, классических и новаторских принципов состоит главная особенность индивидуального стиля Б. Пастернака.

4.5. Эскизность как особенность композиции автобиографического очерка «Люди и положения»

Автобиографический очерк «Люди и положения» (1956–1957) является органическим продолжением и углублением замысла «Охранной грамоты», о чем писал Б. Пастернак в предисловии. Но вместе с тем «Люди и положения» (несмотря на некоторые совпадения с «Охранной грамотой») следует рассматривать как совершенно самостоятельное произведение, вобравшее в себя не только факты личной биографии автора, но и его переосмысление исторического процесса и развития искусства.

Очерк «Люди и положения» основан на биографическом материале, который подчиняется хронологической последовательности, что акцентировано в названиях отдельных глав: «Младенчество», «Скрябин», «Девятисотые годы», «Перед Первой мировой войной», «Три тени». Как видим, не только вехи биографии нашли отражение в фабуле очерка, но и вехи

истории, искусства и становления самого Б. Пастернака как творческой личности. С точки зрения временного параметра события автобиографического очерка охватывают период от рождения Б. Пастернака (1890-й год) и до 1914-года, то есть начала Первой мировой войны. Но фактически за счет переосмысления писателем отдельных фактов, трагической судьбы писателей в советскую эпоху (например, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, С. А. Есенина, П. Яшвили, Т. Табидзе) художественное время очерка выходит далеко за пределы автобиографии автора и приближается к 1940-ым годам. Таким образом, можно утверждать, что в автобиографическом очерке «Люди и положения» органически сочетаются несколько временных потоков: биографический (факты жизни Б. Пастернака и его семьи), исторический (факты истории России) и субъективный (переживание автором очерка тех или иных событий, произведений искусства, впечатлений от путешествий, а также судьбы своих предшественников и современников).

В размеренное эпическое повествование Б. Пастернака о событиях его жизни постоянно вплетаются элементы импрессионизма. Автор разнообразит факты включением беглых импрессионистических картинок, созданных на основе детских или юношеских впечатлений. Так, повествуя о начале своей жизни, Б. Пастернак подчеркивает запавший в интуитивную память запах осенних листьев (во время прогулок по семинарскому парку), «ощущение испуга и восторга» и вместе с тем «сказочность красок» детства. Сквозь призму первых впечатлений от музыки и живописи, в том числе от эскизов отца — Л. Пастернака, автор передает общую атмосферу незавершенности действительности и начала обновления всего искусства. Ассоциативная память автора зафиксировала выставку русских передвижников как начало движения живописи к открытию реального мира. Б. Пастернак упоминает имена В. А. Серова, Ю. Б. Левитана, К. А. Коровина, М. А. Врубеля, А. А. Иванова и Л. О. Пастернака как тех, кто прокладывал новые пути в искусстве.

Особое значение в очерке «Люди и положения» имеет глава «Скрябин». Как известно, А. Н. Скрябин сыграл большую роль в становлении художественного сознания и индивидуального стиля Б. Пастернака, особенно в ранний период творчества. Музыка А. Н. Скрябина является ярким образцом импрессионизма в русском искусстве конца XIX — начала XX веков. Вспоминая о своем кумире, Б. Пастернак закономерно использует приемы импрессионистической поэтики. Вот, например, прекрасное описание пронизанного солнцем леса, которое органически сочетается с описанием впечатлений самого автора от музыки А. Скрябина: «Я убежал в лес. Боже и Господи сил, чем он в то утро был полон! Его по всем направлениям пронизывало солнце, лесная движущаяся тень то так, то сядь все время поправляла на нем шапку, на его поднимающихся и оупскающихся ветвях птицы заливались тем всегда неожиданным чириканьем, к которому никогда нельзя привыкнуть, которое поначалу порывисто громко, а потом постепенно затихает и которое горячей и частой своей настойчивостью похоже на деревья вдаль уходящей чащи. И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче. Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений...» [128, т. 3, с. 302].

А. Н. Скрябин, по словам Б. Пастернака, покорила его «свежестью своего духа» и «тягой к импровизации». Писатель подчеркивает в своем очерке не столько содержание музыки композитора, сколько впечатление, которое она производит на слушателей. В этом так же проявляются элементы импрессионизма в автобиографической прозе художника: «Мелодии этих произведений вступают так, как тотчас же начинают течь у вас слезы, от уголков глаз по щекам, к уголкам рта. Мелодии, смешиваясь со слезами, текут прямо

по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно» [128, т. 3, с. 306–307].

Автобиографический очерк Б. Пастернака, помимо реальных фактов, касающихся биографии и истории того времени, наполнен многочисленными эскизными зарисовками — пейзажами, выражающими определенное эмоциональное состояние, и литературными портретами предшественников и современников автора. Рассмотрим особенности пастернаковских описаний в очерке «Люди и положения» более детально.

Что касается пейзажей, то они появляются в очерке именно в те моменты, когда автору недостаточно лишь сообщить об отдельных фактах. Именно импрессионистические пейзажи придают фактам в автобиографическом очерке «Люди и положения» яркую эмоциональную окраску, позволяют раскрыть внутреннее состояние автора в тот или иной период жизни. Так, говоря о собраниях молодых поэтов, которые искали новые пути в лирике, Б. Пастернак прибегает к описанию весенней ночи: «В раскрытое окошко веяло утренним холодом. Его дыхание подымало полы занавесей, шевелило пламя догоравших свечей, шелестело лежавшими на столе листами бумаги...» [128, т. 3, с. 317]. Это распахнутое окно, весенний ветер, шелест листков бумаги создает ощущение открытости в искусстве на рубеже веков.

Нередко Б. Пастернак создает описания природы, увиденные из окна поезда — характерный прием его поэтики. Динамические картины, которые обрамлены рамой окна, имеют целью передать общую атмосферу движения, которым были охвачены в то время и люди, и искусство, и вся Россия. «С утра окно вагона наполнила и уже весь день не оставляла ровная, едва оживляемая редкими селениями ширь паров и озимей, тысячеверстная ширь России пахотной, деревенской, которая кормила небольшую городскую Россию и на нее работала. Землю уже посеребрили первые морозы, и необлетевшее золото берез обрамляло ее по межам, и это

серебро морозов и золото берез скромным украшением лежало на ней, как листочки накладного золота и серебряной фольги на ее святой и смиренной старине. Вспаханная и отдыхающая земля мелькала в окнах вагона и не знала, что где-то рядом, совсем неподалеку, умер ее последний богатырь, который по родовитости мог быть ее царем, а по искушенности ума, избалованного всеми тонкостями мира, баловнем всем баловникам и барином всем барам и который, однако, из любви к ней и совестливости перед ней ходил за сохой и одевался и подпоясывался по-мужицки» [128, т. 3, с. 320].

Б. Пастернак воссоздает не только чисто русские пейзажи, но и пейзажи тех европейских городов, где ему приходилось бывать в период обучения в университете. Перед глазами читателя проходят Марбург, Венеция, Флоренция и другие топоры. Это яркие живописные импрессионистические зарисовки, построенные на основе одной-двух характерных деталей. Так, Марбург предстает как студенческий городок, который «живописно лепится к горе, из которой добыт камень, пошедший на постройку его домов и церквей, замка и университета, и утопает в густых садах, темных, как ночь». Флоренция вспоминается писателю «темной, тесной, стройной — живое извлечение из дантовских терцин» и т.д. Характерным приемом поэтики импрессионизма в автобиографической прозе Б. Пастернака является сочетание живописного описания и субъективных впечатлений от произведений искусства, возникающих спонтанно, ассоциативно. Например, воспоминания о Венеции соединяются со стихотворениями самого Б. Пастернака — «Венеция» и «Вокзал».

Этот же прием писатель использует и в целой серии литературных портретов, созданных им в очерке «Люди и положения». Как же рисуются образы предшественников и современников в автобиографическом очерке Б. Пастернака? Вначале автор дает общий контур, как бы эскиз образа, который впоследствии расширяется и углубляется. Один-два выразительных штриха портрета соединяются с психологическими деталями

характера, безусловно, субъективно воспринятыми автором. Б. Пастернаку-очеркисту недостаточно дать внешний и психологический портрет собрата по перу. Автор очерка значительно углубляет литературный портрет за счет тех впечатлений, которые получил лично он в процессе знакомства с творчеством того или иного писателя. Так, рассказывая о влиянии на него Р. М. Рильке, Б. Пастернак специально переводит и включает в очерк «Люди и положения» его стихи, которые некоторым образом раскрывают и личность самого Б. Пастернака. Говоря о В. В. Маяковском, Б. Пастернак цитирует его отдельные строки. Создавая эскизный портрет А. А. Ахматовой, Б. Пастернак прибегает к импрессионистическому пейзажу заката и опять-таки обращается к ее книге (сборник «Вечер»). Таким образом, писатель сочетает возможности объективного описания, психологического анализа и импрессионистической поэтики (через впечатление, субъективное восприятие творчества).

Портреты, созданные Б. Пастернаком в очерке «Люди и положения», являются объемными и многогранными, что стало возможным за счет техники импрессионизма. Писатель использует приемы отраженного (и даже многократно отраженного) изображения. Например, образы Владимира Маяковского, Сергея Есенина, Марины Цветаевой, Паоло Яшвили, Тициана Табидзе — поэтов, которые трагически ушли из жизни, поставлены Б. Пастернаком в один ассоциативный ряд. Он сравнивает их, накладывает друг на друга факты их биографии, в том числе как бы примеривает их судьбу и на свою жизнь. Так создается эффект трагичности не только отдельной жизни, но и всего поколения. По известным цензурным ограничениям Б. Пастернак не мог дать развернутых описаний образов погибших поэтов, но даже то, что он написал о них — лишь эскизно, отдельными штрихами, было довольно смело для того времени. А от эскизности писатель нередко переходил к обобщениям фактов и размышлениям о своем времени, нередко обличительным. Вот, например, завершение фрагмента о В. В. Маяковском, в который вплетены (в форме

скрытого цитирования) слова самого И. Сталина: «Были две знаменитые фразы о времени. Что жить стало лучше, жить стало веселее и что Маяковский был и остался лучшим и талантливейшим поэтом эпохи... Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен» [128, т. 3, с. 337].

В «Заключении» Б. Пастернак указывает, что продолжать автобиографический очерк дальше было бы непомерно трудно. «Соблюдая последовательность, дальше пришлось бы говорить о годах, обстоятельствах, людях и судьбах, охваченных рамою революции» [128, т. 3, с. 344]. Понятно, что вследствие идеологического давления дальнейшее достоверное изображение фактов жизни было невозможно. Однако общий замысел очерка «Люди и положения» все-таки нашел продолжение в художественной прозе писателя — его главном романе «Доктор Живаго», где образ главного героя является автобиографическим.



Таким образом, уже для ранней прозы писателя были характерны темы, связанные с образом художника, в котором угадывались черты самого автора. Эстетические поиски Б. Пастернака нашли отражение не только в семантике и структуре образа художника, но и в его мироощущении, что нашло отражение в художественной ткани произведений. Поэтика импрессионизма в «Апеллесовой черте» Б. Пастернака проявилась в сюжете произведения (который представляет поток различных впечатлений и состояний героев), описаниях природы и персонажей, диалогах, изображении художественного времени и пространства. Писатель использует такие характерные приемы литературного импрессионизма, как: контурность объектов, соединение в одном образе цвета-звука-запаха, эскизность повествования, синтез изображения и его субъективного

отображения (восприятия), эксперименты со светом (высвечивание одних и тех же объектов по-разному), нерасчлененность (предметного и вещного мира, сна и реальности, сознания и подсознания), технику переходов (от одного впечатления и состояния к другому) и другие. Все это влияет на жанровое содержание произведения, которое можно определить как психологическая новелла или новелла-эскиз.

Цикл прозаических набросков «Письма из Тулы» стал одним из подходов Б. Пастернака к роману «Доктор Живаго». Мотивы удушающего времени, утраты света (не только реального, но и духовного), смерти как остановки творчества и ее преодоления за счет того же творчества найдут дальнейшее продолжение в зрелой прозе Б. Пастернака. Поток эскизных набросков, разрозненных впечатлений, переходы от одного состояния к другому, соединение изображения и его субъективного отображения — все эти приемы поэтики импрессионизма помогли Б. Пастернаку отразить внутреннее переживание творческой личностью сложного исторического момента и свое место в нем.

В повести «Детство Люверс», которая имеет все признаки романа, можно обнаружить элементы различных художественных направлений и течений, что свидетельствует о смелых экспериментах Б. Пастернака в области романного жанра. В традициях русской классической реалистической прозы писатель детально и подробно воспроизводит детали русского быта начала XX века, семейные отношения, социальный фон событий. Вместе с тем в произведении можно обнаружить и элементы натурализма в описании жизни рабочих, производственных процессов, физиологических особенностей (в этих фрагментах ощущается влияние Э. Золя). Однако элементы импрессионизма органично вплетены в общую художественную картину мира, созданную Б. Пастернаком. Поскольку жизненные впечатления и внутренние состояния Жени Люверс составляют лирический план этого произведения, то можно считать эти элементы цементи-

рующими всю повесть. Они соединяют разные планы произведения, обеспечивают свободный переход автора от одного плана к другому. Импрессионизм в повести «Детство Люверс» является не только стилевой доминантой, но и ядром структуры художественного образа (Жени Люверс), и основой созданной Б. Пастернаком картины мира, воссозданной через творческое восприятие взрослеющей девочки. Таким образом, переход мира от одного состояния к другому, его движение накладывается на переходный возраст юной героини, ее становление. Детский ракурс дал возможность писателю отразить непосредственное впечатление (а не аналитическое, не критическое) от современного мира, находящегося в движении и в состоянии реального трагизма.

В художественной структуре повести «Воздушные пути» Б. Пастернака органически соединились элементы реализма, экспрессионизма и импрессионизма с доминированием экспрессионизма. Данная повесть свидетельствует о том, что в поэтике пастернаковского пейзажа произошли существенные изменения. Мгновенный и мимолетный пейзаж в значительной мере эмоционализируется, отражая духовное состояние общества в период общественного сдвига. С целью раскрытия психологических деформаций, затронувших личность во время революционных процессов, Б. Пастернак использует пейзажи-рефлексии, пейзажи-ретроспекции, которые акцентируют утрату человеком своего «я». В пейзажах повести «Воздушные пути» реализованы мотивы угасания, умирания, отчуждения. Замена природного света на искусственный «свет масла» и в связи с этим изменение реальных очертаний предметов усиливает идею борьбы с революционной машиной насилия.

Книга «Охранная грамота» представляет собой сложное жанрово-стилевое образование, в котором сочетаются элементы автобиографии, мемуаров, романа, публицистики, работ по эстетике и философии, лирической прозы, насыщенной элементами импрессионизма. Хотя последние не являются доминирующими, однако они обеспечивают связь

всех компонентов текста в художественное целое и придадут субъективную окраску повествованию Б. Пастернака о своей эпохе, современниках и о себе. В импрессионистической манере созданы многочисленные пейзажи (природы, городов), литературные портреты (Р. М. Рильке, В. В. Маяковский и др.), описания автором личных впечатлений от того или иного события или ощущения им времени, общества, искусства в целом. В высказываниях писателя о литературе звучит мысль о художественном синтезе, в котором большое значение автор придает верности природе, непосредственным ощущениям и впечатлениям, что вполне согласуется с поэтикой импрессионизма.

В автобиографическом очерке «Люди и положения» Б. Пастернак соединяет особенности реалистического эпического повествования с поэтикой импрессионизма. Художественное время в произведении объединяет несколько временных потоков: биографический (факты жизни Б. Пастернака и его семьи), исторический (факты истории России) и субъективный (переживание автором очерка тех или иных событий, произведений искусства, впечатлений от путешествий, а также судьбы своих предшественников и современников). Большую роль в автобиографическом очерке играют разнообразные импрессионистические описания — пейзажи и портреты предшественников и современников писателя. Импрессионистические пейзажи придают эмоциональную окраску тем или иным фактам жизни, истории, искусства. Нередко пейзажи соединяются с впечатлениями от произведений искусства (например, в главе «Скрябин»). Литературные портреты трагически ушедших из жизни поэтов (В. В. Маяковского, С. А. Есенина, М. И. Цветаевой, П. Яшвили, Т. Табидзе) созданы с помощью объективного рассказа об их жизни и вместе с тем с помощью техники импрессионизма (прием отраженного изображения, сочетание пейзажа и впечатления от их творчества, эскизность внешних и внутренних характеристик).

РАЗДЕЛ 5

РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. ПАСТЕРНАКА КАК СУБЪЕКТИВНАЯ ЭПОПЕЯ

5.1. Лирический модус в воссоздании романной истории

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957), над которым писатель работал в течение всей своей жизни, является, пожалуй, наиболее исследованным произведением художника. Вследствие идеологических запретов роман пришел к русскому читателю только в 1988 году, однако за четверть века о «Докторе Живаго» написаны десятки монографий и сотни статей в России, Украине и других странах. Большой вклад в изучение данного произведения внесли В. С. Баевский, П. Бодин, С. Витт, Б. М. Гаспаров, Л. Е. Герасимова, Ф. Джерси, С. А. Куликова, Д. С. Лихачев, Л. А. Озеров, Д. Симпличчио, И. П. Смирнов, Н. А. Фатева и др. Не повторяя общеизвестных выводов пастернаковедов о романе, мы сосредоточимся, прежде всего, на способах проявления импрессионизма и его взаимодействию с элементами других направлений и течений в рамках художественной структуры «Доктора Живаго».

Роман «Доктор Живаго» охватывает достаточно большой промежуток исторического времени — с начала 1900-х годов до 1940-х годов. О своем замысле художник писал: «Это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса и Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и

на многое другое» [132, с. 6]. Таким образом, с одной стороны, Б. Пастернак ориентировался на русскую и мировую культурную традицию реалистического социально-исторического и философско-психологического романа (о чем свидетельствует упоминание имен Достоевского и Диккенса), но, с другой стороны, писатель воспроизводил историю не под традиционным для классического романа углом. Это отмечено в работах российских исследователей. Признавая заслуги Б. Пастернака в области исторического повествования, пастернаковеды указывают на преодоление писателем традиции, ее обогащение и развитие за счет освоения средств модернизма. Так, В. Баевский писал, что «вопреки широчайшему охвату исторических событий, не история по-настоящему интересует автора романа» [16, с. 66]. Д. С. Лихачев также отметил, что в изображении исторического времени Б. Пастернак больше отдает предпочтение философскому аспекту: «Перед нами философия истории» [93, с. 10].

В романе отражены важнейшие для русского общества вехи — революционные события рубежа XIX–XX веков, Первая мировая война, гражданская война, политика «военного коммунизма», установление советской диктатуры, преследование интеллигенции и др. Однако Б. Пастернак изображает реальные исторические события весьма не последовательно. Хронология в романе предстает как бы «разорванной», «отрывистой», что обусловлено, прежде всего, возрастанием значения лирического модуса в изображении истории. Ход исторических событий как бы пропускается сквозь восприятие персонажей. Разные впечатления от исторического времени формируют субъективный план романного полотна, представляя историю в «зеркальном» отражении множества призм, которые могут «высвечивать» одно и то же событие под разными углами зрения.

Так, относительно приближающихся революционных событий в России высказывались священник, интеллигент, философ Николай Николаевич Веденяпин и чернорабочий,

сторож из книгоиздательства Павел: «— Шалит народ в уезде, — говорил Николай Николаевич. — В Паньковской волости купца зарезали, у земского сожгли конный завод. Ты как об этом думаешь? Что у вас говорят в деревне?» [128, т. 4, с. 9].

«Да что говорят? Распустили народ. Баловство, говорят. С нашим братом нешто возможно? Мужику дай волю, так у нас друг дружку передают, истинный Господь» [128, т. 4, с. 9].

Многосторонне раскрывается в романе значение революции, как для общества, России в целом, так и для каждого человека того времени в отдельности. В качестве примера приведем высказывания разных персонажей о значении революции: «Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая» [128, т. 4, с. 145–146] (учительница, сестра милосердия Лариса Федоровна Антипова).

«Не жаловался, крестьянствовал я. Дети. Взяли в солдаты. Погнали фланговым на войну. Ну, война. <...>. Ну, революция. Прозрел я. Открылись глаза у солдата. Не тот немец, который германец, чужой, а который свой. Солдаты мировой революции, штыки в землю, домой с фронта, на буржуев!» [128, т. 4, с. 348] (солдат Памфил Палых).

Лирический модус обуславливает также несовпадение сюжетного и фабульного времени в романе. Хронология фабулы предстает не прямолинейно, а как бы «спрятанной» в различных временных потоках — календарном (упоминание отдельных дат событий, праздников и т.д.), биографическом (жизненный путь героев), историческом (вехи истории России). При этом сюжетное время гораздо шире фабулы, что обеспечивается опять-таки лирическим модусом произведения, охватывающим и другие временные потоки — субъективный (переживание персонажами событий, внутренних исканий и т.п.), мифический (время евангельских событий) и идиллический (утопические представления героев). Таким образом, установка на субъективное изображение истории — изображение исторических событий в человеческих

судьбах, переживаниях, восприятии того или иного момента становится стилиевой доминантой романа «Доктор Живаго».

Так, к примеру из разговора двух друзей детства — военного мед.врача Юрия Живаго и, приехавшего из Москвы к нему на фронт, товарища Гордона, общественного деятеля, раскрывается суть происходящих событий в мире, в России с точки зрения христианина. События, которые происходят «здесь и сейчас», например, связаны с посещением государя Галиции, оцениваются в романе с позиции вечности: «Отчего властители дум этого народа не пошли дальше слишком легко дающихся форм мировой скорби и иронизирующей мудрости? <...> Отчего не сказали: «Опомнитесь. Довольно. Больше не надо. Не называйтесь, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь. Будьте со всеми. Вы первые и лучшие христиане мира» [128, т. 4, с. 124].

Точность хронологического времени не свойственна данному произведению. Так, весьма «расплывчатой» предстает фабульная линия, относящаяся к детству Юрия Живаго. Такой же «размытой» является линия, связанная с образом Лары. В романе довольно много хронологических неточностей, несовпадений и вместе с тем — случайных совпадений тех или иных линий в определенных временных отрезках. Таким образом, Б. Пастернак отображает историю не в фактах и документах, а так, как она была воспринята ее непосредственными участниками. Для писателя чрезвычайно важно было показать не только объективность исторического процесса, но и его субъективное переживание. В этой связи весьма сложно вычислить некоторые даты романа. Например, трудно определить время развития событий в линии Лара — Комаровский, приезда семьи Живаго в Варыкино и др. Собственно, невозможно точно установить и время смерти Юрия Живаго. Это может быть как 1929 год, так и 1930 год. Но для Б. Пастернака и не важна абсолютная точность в подаче событий. Главное — это показать субъективное переживание истории, историю как глубоко личный процесс и личную биографию человека.

Если говорить о смерти Юрия Живаго, то здесь важен не столько год, сколько месяц смерти главного героя — август, когда отмечается праздник Преображения («шестое августа по старому», то есть 19 августа по новому стилю). Это находит подтверждение в стихотворении Юрия Живаго «Август». Таким образом, Б. Пастернак в упоминании данного христианского праздника актуализирует центральную идею — преодоления смерти, а также значительно расширяет временные рамки произведения, выводя его на уровень Вечности. Как справедливо отметил И. П. Смирнов, «история, запрятанная Пастернаком в толще его романа, имеет тенденцию расширяться до своего края, до последних времен» [157, с. 48].

Важнейшим художественным пластом в романе является пласт памяти, пласт воспоминаний, который как бы представляет собой связующее звено между различными временными потоками романа. Пласт воспоминаний обеспечивает ассоциативную связь между событиями романной истории, ставшей историей человеческой жизни.

Так, Лариса Федоровна Антипова, сестра милосердия, получив от товарища Галиуллина вещи мужа, «эту память», вспомнила по названному адресу (пространственной отметке) многие события как личного, так и общ исторического характера. В одном временном и пространственном отрезке сходятся дороги жизни Ларисы Антиповой и библейское время и пространство, в мифопоэтическом ключе переоцениваются события из прошлого героини и придают новый окрас событиям настоящим: «Подумать только, Брестская, двадцать во семь! И вот опять стрельба, но во сколько раз страшней! Это тебе не «мальчики стреляют». А мальчики выросли и все — тут, в солдатах, весь простой народ с тех дворов и из таких же деревень. Поразительно!» [128, т. 4, с. 129].

Время памяти в романе «восстанавливает» отдельные пробелы в развитии фабульной и сюжетной линии романа. Так, факты из личных судеб героев дополняют общую историю страны, таким образом, углубляя историческое время в

романе (и таких примеров большинство). Единичные эпизоды, связаны с категорией «памяти», переносят читателя из исторического пространства в интимную, личную жизнь героев, такие воспоминания сопряжены с суггестивностью, они смягчают повышенный драматизм развития сюжета в романе. Например, неведомое, лежащее вне сюжетной линии, время детства главного героя — Юрия Живаго раскрывается в повествовании романа неожиданно, немотивированно, якобы случайно. Образ сладкого детства возник из образа добротного дома и блестящего снега в Сибири во время вынужденного переезда семьи Живаго из Москвы в Варыкино: «А солнце зажигало снежную гладь таким белым блеском. Что от белизны снега можно было ослепнуть. Какими правильными кусками взрезала лопата его поверхность! Какими сухими, алмазными искрами рассыпался он на срезах! Как напоминало эти дни далекого детства, когда в светлом, галуном обшитом башлыке и тулупчике на крючках, туго вшитых в курчавую, черными колечками завивавшуюся овчину, маленький Юра кроил на дворе из такого же ослепительного снега пирамиды и кубы, сливочные торты, крепости и пещерные города! Ах как вкусно было тогда жить на свете, какое все кругом было заглядение и объяденье!» [128, т. 4, с. 229].

Установка на субъективность изображения хода истории проявляется в фрагментарности, которая является основным сюжетно-композиционным принципом романа. Б. Пастернак пишет как бы мелкими мазками, отдельными штрихами, из которых создается образ эпохи.

Например, о начале революционных событий в Петербурге сообщается одним штрихом, в трех фразах: «В помещении, стуча палками и костылями, вошли, вбежали и приковыляли инвалиды и не носилочные больные из соседних палат и наперебой закричали:

– События чрезвычайной важности. В Петербурге уличные беспорядки. Войска петербургского гарнизона перешли на сторону восставших. Революция» [128, т. 4, с. 29].

Другой пример. О событиях в Юрятине, во время переезда семьи Юрия Живаго из Москвы в Варыкино, повествует рыбак: «Он узнал, что самый Юрятин, лежащий в двух или трех верстах выше, все время отбивали и, кажется, уже отбили от белых. Рыбак рассказал ему, что и в Развиле были беспорядки и тоже, кажется, подавлены и что кругом царит такая тишина, потому что прилегающая к станции полоса очищена от гражданского населения» [128, т. 4, с. 244].

Большое значение в романе «Доктор Живаго» приобретают события интимно-личной жизни Юрия Живаго.

Образ Юрия Живаго раскрывается в разных ипостасях: любящий сын, племянник, гимназист, врач, муж, зять, отец, любовник, писатель, философ, интеллигент, дворянин, друг и т.д. Жизнь Юрия Живаго, его родных, знакомых, его родины представлена в романе многогранно и хаотично, каждая из сфер деятельности и социальных статусов главного героя раскрыта неполностью, фрагментарно, представляет собою отдельные зарисовки и этюды.

Например, описание переживаний маленького Юры о потере матери, его неистовая зрелая любовь к Ларе приводит к смене внутренних состояний героя, переживаемые им эмоции определяют лирическую атмосферу произведения: «Он вошел в дом. Двойной, двух родов монолог начался и совершался в нем: сухой, мнимо деловой по отношению к себе самому и растекающийся, безбрежный, в обращении к Ларе. Вот такой ход имели его мысли: «Теперь в Москву. И первым делом — выжить. Не поддаваться бессоннице. Не ложиться спать. Работать ночами до одурения, пока усталость не свалит за мертво. И вот еще что. Сейчас же истопить в спальне, чтобы не мерзнуть ночью без надобности» [128, т. 4, с. 450].

«Прелесть моя незабвенная! Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты еще на руках и губах моих, я побуду с тобою. Я выплачу слезы о тебе в чем-нибудь достойном, остающемся. Я запишу память о тебе в нежном, нежном, щемяще печальном изображении» [128, т. 4, с. 450].

«Иногда записавшись, заработавшись, Юрий Андреевич вдруг вспомнил уехавшую женщину во всей явственности и терял голову от нежности и остроты лишения. Как когда-то в детстве среди великолетия летней природы в пересвисте птиц мерещился ему голос умершей матери, так привыкший к Ларе, сжившийся с ее голом слух иногда обманывал его» [128, т. 4, с. 453].

Нарративное время обеспечивается переключением точек зрения в романе. Тот или иной момент в жизни страны или отдельного персонажа не описывается беспристрастным автором, а подается с точки зрения участника (или свидетеля) события. Таким образом, в романе возникает напряжение между разными нарративными фокусами, и отдельные картины могут по-разному соотноситься друг с другом и даже накладываться, что создает эффект движущегося времени.

К примеру, процесс раскулачивание земель и имущества в России находит свою оценку в высказываниях профессора Александра Александровича Громеко: «Едем мы попробовать прозябать по современному, и как-нибудь примазаться к разбазариванию бывших дедушкиных лесов, машин и инвентаря. Не к восстановлению его собственности, а к ее расточению, к обобществленному просаживанию тысяч, чтобы просуществовать на копейку, и непременно как все, в современной, не укладывающейся в сознании, хаотической форме. <...> Нет, история собственности в России кончилась» [128, т. 4, с. 241].

Или другой пример, по возвращению с плена Юрий Живаго восстанавливал для себя прошедшие события в Юрятине за время его отсутствия из газетных статей, протоколов речей на заседаниях и декретов, расклеенных на стенах домов: «Он читал: «Сведения о голоде показывают невероятную бездеятельность местных организаций. Факты злоупотребления очевидны, спекуляция чудовищна, но что сделало бюро местных профоргов, что сделали городские и краевые фабзавкомы? <...> пока не применим суровых мер террора

вплоть до расстрела на месте к спекулянтам, не будет спасения от голода» [128, т. 4, с. 378].

«Какое завидное ослепление! — думал доктор. — О каком хлебе речь, когда его давно нет в природе? <...> Кем надо быть, чтобы с таким неостывающим горячешным жаром бредить из года в год на несуществующие, давно прекратившиеся темы, и ничего не знать, ничего не видеть!» [128, т. 4, с. 378–379].

Повествование в романе эмоционально насыщенное, надрывное. Б. Пастернак для выделения наиболее эмоционально значимых эпизодов в сюжете, в раскрытии ключевых образов обращается к особой технике импрессионистов, которая заключается в «подсвечивании» художественного образа, привлекая внимание читателя к значимости описываемого момента. Поэтому и связь между художественными образами и раскрываемых в них тем, идей имеет больше не логическую основу, а как в импрессионизме, эмоциональную, ассоциативную.

Источник света в романе, под которым многогранно раскрывается художественный образ, имеет как природное, так и искусственное происхождение: солнце, луна, свеча, фонарь, лампа и др.

Образ в романе «Доктор Живаго» как бы поворачивается под разными углами света, высвечивается разными гранями, нередко свет делает видимым не физическую оболочку чего или кого-либо более зримо, а его внутренний облик. Так, приведем пример со второй главы романа, когда маленький Юра переживает смерть матери Марии Николаевны Живаго. Мотивы страха и боли приобретают космические масштабы в произведении. Образ мальчика и образ зимней вьюги сливаются под воздействием света, грань между реальным и потусторонним миром, миром человека и природы стираются. Таким образом, автор обнажает человеческие эмоции — отчаяние, внутреннее беспокойство, опустошенность: «Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно

озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом» [128, т. 4, с. 7].

Другой пример. Под светом луны теплой ночью, когда мелюзеевцы проводили митинг, вдохновленному происходящим доктору Живаго показалось, что будто бы все в его сознании перевернулось, в его воображении миропорядок на Земле пошатнулся: «Луна стояла уже высоко на небе. Все было залито ее густым, как пролитые белила, светом. <...> Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. <...>И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, правда ли?» [128, т. 4, с. 145].

Самым сильным по своему воздействию в романе представлен свет, исходящий от человека, под его влиянием жизнь главного персонажа Юрия Живаго приобрела новое содержание: «Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во все остальное на свете, благодаря тебе» [128, т. 4, с. 424].

В романе «Доктор Живаго» константный образ света наполняется разными смыслами — философским, эстетическим, культурным. Вместе с ним проходят подобную «эволюцию» и другие константные образы — сада, дороги, окна, поезда, ветра, встречавшиеся ранее в произведениях писателя. Художественное пространство представляет интерес для автора в изображении его как внутренней, так и внешней стороны. Пространственные образы находят свое продолжение во внутреннем переживании их творческой личностью. Художественное пространство в Б. Пастернака пребывает в постоянном движении, изменении. Поскольку,

к примеру, посредством света изменяется ракурс наблюдения, отмечаются лишь отдельные пространственные признаки, пространственный образ получает лишь контурное изображение.

Например, образ дороги в романе зачастую связан с мотивом круга. Так, Юрий Живаго совершает путешествие, созвучное с мифотемой повторяемости, его окружающая среда, географический мир возвращается к читателю в его стихотворениях. О продолжении жизни в памяти других людей неоднократно было сказано и в стихотворениях, и в романе: «Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего» [128, т. 4, с. 69].

Образ окна является неким «сцепляющим механизмом» между миром природы и миром дома (человека), вместе с ним развивается и образ света, мотив творческого познания действительности. Например, по прибытию в Варькино первое, что бросилось в глаза Юрию Живаго, было именно окно в кабинете: «Теперь, минуя кабинет, Юрий Андреевич снова с завистью отметил окно с обширным видом, величину и положение стола <...>.

— Какие у вас замечательные места. И какой у вас кабинет превосходный, побуждающий к труду, вдохновляющий» [128, т. 4, с. 274].

Импрессионизм в романе «Доктор Живаго» проявляется и в свободной композиции романа, который построен по принципу фрагментарности, контрапункта. Сюжетные линии, как и человеческие судьбы доктора Живаго и Ларисы Антиповой, развиваются в разных направлениях, время от времени соприкасаясь так же на более длинный или короткий период. Но к сюжетной линии Ларисы Антиповой и Юрия Живаго автор повсеместно возвращается через ка-

тегорию «память», таким образом, пунктирно постоянно проводит ее по всему произведению. К примеру, нарратор сближает двух персонажей уже тогда, когда они еще даже не знакомы: они видят ту же улицу, тот же свет свечей: «Юра смотрел по сторонам и видел то же самое, что незадолго до него попадалось на глаза Ларе. Их сани поднимали неестественно громкий шум, пробуждавший неестественно долгий отзвук под обледенелыми деревьями в садах и на бульварах» [128, т. 4, с. 81].

Сюжетная линия Лара — адвокат Комаровский также развивается больше в категории «память», нежели в реальном времени, события становятся известными либо из воспоминаний Лары и Комаровского, либо с уст других персонажей. Кульминационные моменты в данной сюжетной линии также воспроизведены чрез восприятие других персонажей.

Другим примером может послужить сюжетная линия, связана с «перерождением» Антипова и его преображением в Стрельникова. Об изменении его характера и рода деятельности также известно из многих источников, которые звучат из разных глав второй книги романа. В этом ключе можно сказать, что сюжетная линия связана со Стрельниковым доносится до читателя в своем многоголосии (полифонии), о его жестокости и злодеяниях читателю становится известно из уст разных персонажей.

Портретную характеристику своим героям Б. Пастернак дает контурно и, как правило, это либо впечатления других персонажей, известны читателю из их прямых высказываний, воспоминаний, либо характер героя раскрывается в интимной переписке. Так, характер Антонины Александровны Живаго, жены Юрия Андреевича, не раскрывается в реальном времени, ее облик представлено монументально — о ней нет ни позитивных, ни негативных отзывов. Особую роль в отображении ее эмоций и переживаний относительно ее семейной жизни с Юрием Живаго намечено также штрихами — в двух письмах. Эпистолярная форма позволила Б.Пастернаку раскрыть душу

героини, показать накал ее переживаний, передать ее непосредственные эмоции относительно ее чувств к мужу. В письмах ощутимо эмоциональное напряжение между супругами: «Все горе в том, что я люблю тебя, а ты меня не любишь. Я стараюсь найти смысл этого осуждения, истолковать его, оправдать, роюсь. Копаюсь в себе, перебираю всю нашу жизнь и все, что я о себе знаю, и не вижу начала и не могу вспомнить, что я сделала и чем навлекла на себя это несчастье. Ты как-то превратно, недобрыми глазами смотришь на меня, ты видишь меня искаженно, как в кривом зеркале» [128, т. 4, с. 413].

Таким образом, в произведении «Доктор Живаго» доминирует лирический модус в воссоздании романной истории, который состоит в том, что исторические события в романе раскрываются через непосредственное впечатление, эмоции современников. В романе отсутствует хронологическая четкость во временном развитии судеб персонажей, сюжетные линии в романе поданы контрапунктом. Константные образы света, сада, дороги, вокзала, поезда, окна приобретают философский, эстетический смысл, посредством интертекстуальности, свободного перехода от времени мифического к реальному. Свободная композиция, фрагментарность в развертывании сюжетных линий, изображение художественных образов, мотивов, тем отдельными штрихами, полифоничность тематики и проблематики свидетельствует о направленности романа к деэпизации и монументальности.

5.2. Средства импрессионизма в цикле «Стихотворения Юрия Живаго»

«Стихотворения Юрия Живаго» соотносятся с конкретно историческим и биографическим временем романа «Доктор Живаго», в тоже время субъективность отображения событий в лирических произведениях постоянно перемещает реальное время за его пределы. Целостность художественного времени

обеспечивает категория «вечности», которая является константной в цикле стихотворений Б. Пастернака. Поэтому в координатах «человек и природа» доминантной категорией является «духовность». Субъективное время в данном лирическом цикле сливается с мифическим (событиями евангельского времени). Создавая образ вселенной, где мир природы и человека гармоничны, Б. Пастернак ставит на первое место личную жизнь человека, в которой особое внимание отводит духовной работе.

В цикле «Стихотворения Юрия Живаго» влияние импрессионизма прослеживается, прежде всего, в пейзажах. От импрессионистических описаний природы Б. Пастернак нередко переходит к философскому размышлению о вопросах бытия. Например, в стихотворении «Бабье лето» бытийное время (период заготовки овощей на зиму) переживается творческим «я» как закономерность мироздания. Приближение осени (то есть конца сельскохозяйственного цикла, замирание природы) не столько описывается, сколько переживается авторским «я», как замысел Творца. Лейтмотивом этого стихотворения является мысль о первоначальной простоте мироустройства. Здесь прослеживается идея о том, что все, что дается в жизни легко, то идет от Бога. Установка в стихотворении идет не на описание, а на переживание момента, автор приводит некоторые философские выводы относительно миропорядка:

«И того, что вселенная проще,
Чем иной полагает хитрец,
Что как в воду опущена роща,
Что приходит всему свой конец.»
[128, т. 4, с. 524].

Импрессионистические пейзажи выполняют функцию сцепляющих механизмов между реальным и мифическим временем. Они обеспечивают свободные переходы из прошлого в настоящее время, а из настоящего — в будущее. Мифическое время в цикле стихотворений является

стержнем лирического сюжета, который во многом основан на идее временного цикла — весна (возрождение), лето (радость бытия) — осень (зрелость жизни, отмирание природы), зима (отдых, надежда на новое возрождение жизни).

В стихотворениях Юрия Живаго постепенно раскрывается евангельская история, которая соотносится и с церковным календарем, в одночасье и с чередованием времен года. Идея цикла распространяется и на жизнь лирического героя, то есть циклическое и субъективное время тождественно в стихотворениях. Времена года и линейный ход жизни лирического героя разворачиваются то параллельно, то неизбежно пересекаются.

Так, в стихотворении «Август» мифическое библейское время (праздник Преображения Господне) глубоко символично. Мотив преодоления смерти в рамках творческой жизни человека является двигателем сюжета, который основан и на идее временного цикла. Импрессионистический пейзаж августовского леса, который вобрал в себя цвет («имбирно-красный»), звук («притихший» с «голосами петушиными») и вкус («горевший, как печатный пряник») позволяет объединить в едином временном отрезке мир умерших и живых.

«Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по старому,
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.»

[128, т. 4, с. 531–532].

Доминантными временными образами в цикле стихотворений является ночь и пограничные периоды времени — рассвет, закат, которые всегда были интересны импрессионистам. Образы ночного времени суток не являются самостоятельными, поскольку им нередко «сопутствует» образ света (луны, белой ночи, звезды, свечи, фонаря и др.). С помощью импрессионистических ночных пейзажей и приемов соединения в одном образе — цвета — запаха — звука Б. Пастернак в каждом стихотворении создает определенное эмоциональное настроение, в котором передается внутреннее состояние лирического героя и его переживание момента. Мотив ночи раскрывается в следующих стихотворениях: «Гамлет», «Зимняя ночь», «На Страстной», «Белая ночь», «Рождественская звезда», «Рассвет», «Магдалина», «Гефсиманский сад» и др.

Мир ночи, рассвета, заката позволяет Б. Пастернаку обнажать впечатления и эмоции от увиденного и происходящего за день. Импрессионистический пейзаж ночи всегда контрастирует с дневным безумием, несет покой, умиротворение, время для творчества. К примеру, в стихотворении «На Страстной» ночная мгла озарена светом звезд и свечей. Лирический герой в эту особую, исполненную молитвами ночь, перед Пасхой, «нарыдавшись вдосталь» очищается, наполняется благостным весенним настроением и ликует: «Смерть можно будет побороть/ Усильем Воскресенья»:

«Еще кругом ночная мгла.
Еще так рано в мире,
Что звездам в небе нет числа,
И каждая, как день, светла,
И если бы земля могла,
Она бы Пасху проспала
Под чтение Псалтыри.»
[128, т. 4, с. 516].

В излюбленном средстве художественной выразительности Б. Пастернака — метафоре происходит соединение природного

и социального начал. Поэт экспериментирует с различными видами природных и искусственных поверхностей. К примеру, красота вечернего заката в городе и социальное неустройство в жизни раскрывается метафорически в стихотворении «Объяснение». Здесь граница между миром природы и города стирается на «стене Манежа», растворяется посредством света («пожар заката»). Образ света заполняет художественное пространство стихотворения, изменяет его, несет новый духовный смысл в повседневную жизнь горожан. Более того, лирический герой по-новому видит окружающий мир, он раскрывается ему в ином ракурсе, зримыми становятся чувства и переживания прохожих:

«Те же люди и заботы те же,
И пожар заката не остыл,
Как его тогда к стене Манежа
Вечер смерти наспех пригвоздил.»
[128, т. 4, с. 521].

Также с помощью метафоры в стихотворениях Б. Пастернака художественная картина мира расширяется до космических масштабов, в ней с легкостью сопоставляется и наслаивается историческое и библейско-мифическое время, объединяется посредством метафоры внутренний и внешний мир человека и природы. Например, в стихотворении «На Страстной» природное и библейское пространство слиты в единое мифопоэтическое пространство с помощью персонифицированной метафоры:

«А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.
И взгляд их ужасом объят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колелется земли уклад:
Они хоронят Бога.»
[128, т. 4, с. 517]

Таким образом, в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Пастернака свойства импрессионизма проявились на разных уровнях художественного текста: тематики (тема природы, тема спасения, тема творчества), образной системы (образ включает в себя цвет-вкус-запах, принадлежит одновременно двум сферам бытийному и мифическому, посредством субъективного переживания лирического героя каждого момента жизни и др.), лирического сюжета и композиции (частый переход от одного образа к другому, наслаивания тем, образов, сцепления разнородных лирических сюжетов импрессионистическим пейзажем), поэтического языка (метафоричность, полифоничность).



Использование элементов импрессионизма в итоговом романе писателя прослеживается на разных уровнях структуры текста (тематическом, мотивном, образном, сюжетном, композиционном, пространственно-временном, нарративном, стилевом, жанровом, языковом). В ходе исследования установлено, что в романе Б. Пастернака соединились такие тенденции развития романа XX века, как монументализация и деэпизация. Деэпизация проявляется, прежде всего, в лирическом модуле произведения, в котором большую роль играет субъективное время, объединяющее различные нарративные потоки романа. Смена нарративных фокусов значительно дополняет и расширяет границы фабульного и сюжетного времени, актуализируя личностные моменты жизни героев и позволяя раскрыть ход истории сквозь призму восприятия различных персонажей. Субъективное ощущение (автором и персонажами) времени и пространства сближает роман Б. Пастернака с «субъективной эпопеей» М. Пруста «В поисках утраченного времени». В создании образов романа «Доктор Живаго» также

проявляются некоторые черты импрессионизма (контурность, эскизность, суггестивность, вписанность в среду и т.д.). В изображении художественно пространства в романе является его фрагментарность, совмещение разных пространственных сфер. Б.Пастернак использует различные приемы, заимствованы из живописи для передачи непосредственной эмоции от увиденного: «контурное» изображение, монтаж, панорама и др.

Композиционно роман состоит из разных по размеру глав, каждая глава являет собой отдельное впечатление, вложено в уста героев романа, их воспоминания, непосредственные эмоции, связаны с настоящим временем и окружающей действительностью. Текст организован по принципу монтажа, отдельные фрагменты объединяются посредством эмоций и личностных впечатлений персонажей. Фрагментарность художественного мира, свободный переход из разных локусов и топосов используется автором с целью воссоздания исторической, философской, эстетической, культурной оценки эпохального времени в человеческих судьбах.

Ключевыми образами в раскрытии главной темы романа являются такие пространственные образы, как дорога, окно, сад, река и многие другие. Среди временных образов доминируют церковные праздники (Пасха, Преображение Господне и другие), времена года, времена суток, особенно — пограничное время между днем и ночью — рассвет, закат и другие. Мифологические (библейские) образы позволяют писателю говорить о насущных бытийных проблемах, о современной эпохе с точки зрения вечности. Художественные образы в романе не противопоставляются, а сопоставляются между собой, а связь между ними обеспечивается архитектурной романа, в основе которой заложена мысль о возобновлении первоначального облика мироздания.

В цикле «Стихотворения Юрия Живаго» поэтика импрессионизма обнаруживается, прежде всего, в пейзажах

(многослойных и многозначных). От конкретных зарисовок картин природы поэт переходит к осмыслению сущностных вопросов бытия. Это является стилевой доминантой данного цикла.

Кроме того, цикл «Стихотворения Юрия Живаго» с помощью сложной ассоциативности связан с различными пластами эпической части и с различными пространственно-временными планами. Механизм сцепления лирической и эпической частей романа обусловлен свободной субъективностью, непосредственным впечатлением и переживанием того или иного момента, что также свидетельствует о наличии элементов импрессионизма в стиле данного произведения.



ПОСЛЕСЛОВИЕ



В смене художественных парадигм русской литературы начала XX века важнейшую роль играли различные направления, течения, стилевые тенденции, которые интегрировались в творчестве отдельных писателей, приводя к интересным решениям в области поэтики и формированию новых жанровых образований. Это подтверждает наследие Б. Пастернака, которое является ярким образцом художественного синтеза.

Синтетизм, присущий творческому мышлению художника, проявляется во взаимодействии в его произведениях литературы и философии, литературы и других видов искусства (живописи, музыки), а также во взаимодействии элементов различных художественных систем, в том числе импрессионизма.

Увлечение творчеством французских поэтов-символистов (П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме), поэзией Р. М. Рильке, живописью художников конца XIX — начала XX веков (французских, русских, немецких), музыкой А. Н. Скрябина значительно повлияло на художественное сознание Б. Пастернака и его освоение поэтики импрессионизма средствами художественного слова.

Импрессионизм является важнейшей составляющей индивидуального стиля Б. Пастернака, которая проявилась уже в его ранних произведениях и стала стилевой константой творческого метода художника. Импрессионизм в творчестве писателя проявляется в разных формах: как отдельные средства (приемы) поэтики, особенность художественного мировосприятия и основа картины мира писателя. Специфика проявления импрессионизма в художественном наследии Б. Пастернака состоит в том, что это явление было необычайно открытым и динамичным. Элементы импрессионизма в творчестве Б. Пастернака органически соединяются

с элементами других направлений (реализма, романтизма, натурализма, модернизма) и течений (символизма, экспрессионизма, футуризма).

В ранней лирике поэта импрессионизм преимущественно проявляется через пейзаж, фиксацию мгновенных впечатлений и ощущений лирического героя, что достигается, прежде всего, через пастернаковскую метафору, звукопись, колористику. Впоследствии элементы импрессионизма становятся цементирующими, сцепляющими механизмами, которые обеспечивают целостность пастернаковской картины мира. В сборниках «Сестра моя — жизнь» и «Второе рождение» элементы импрессионизма обеспечивают свободные переходы автора в разных пространственных и временных планах, динамизм и широту изображения, органическую связь лирического героя с окружающей средой. В период 1920–1930-х элементы импрессионизма в лирике Б. Пастернака органически соединяются с элементами реализма и романтизма (неоромантизма).

Поэтика импрессионизма играет особую роль в раскрытии Б. Пастернаком темы искусства и предназначения художника. Писатель считал, что предназначение художника — отражать мир в его непосредственном впечатлении, разнообразии, движении и неповторимости. Поэтому средства импрессионизма вполне соответствовали реализации этой задачи писателя (сборник «Темы и вариации» и др.).

В поздней лирике Б. Пастернака (сборники «На ранних поездках», «Когда разгуляется») акцентирована идея единства личности и мира. А поскольку для импрессионизма характерна органическая связь человека и среды, то в поэзии 1940–1950-х годов импрессионистическая поэтика позволила реализовать писателю эту идею.

Специфической особенностью индивидуального стиля Б. Пастернака является многослойность его лирического повествования, когда на основе непосредственного впечатления и ощущения формируются другие пласты смыслов —

социальный, философский, эстетический, культурный, исторический и др. Соединение конкретного и абстрактного в лирике писателя стало возможным также на основании поэтики импрессионизма.

В лиро-эпических произведениях (поэмах «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», романе в стихах «Спекторский») писатель использует специфический ракурс изображения исторических событий — субъективное восприятие личностью событий истории, собственное ощущение изменяющегося времени и пространства. Революционные события в лиро-эпосе Б. Пастернака предстают в многочисленных деталях, топосах и локусах, которые насыщены эмоциональностью. Поэт сосредотачивает внимание читателя на духовных состояниях персонажей, их внутреннем (часто непосредственном) переживании исторического момента. Опираясь на традиции русской (А. С. Пушкина) и французской (Э. Золя, М. Пруста) литературы, Б. Пастернак расширяет жанровые возможности романа в стихах, насыщая его элементами импрессионизма, натурализма и реализма («Спекторский»). Свободное повествование с открытыми сюжетными коллизиями и динамическими образами позволяет раскрыть трагедию революционного времени, что определило судьбу отдельной личности. В «Повести», развивающей замысел Б. Пастернака о «Спекторском», элементы импрессионизма интегрируются с элементами экспрессионизма, что способствовало отражению драматического процесса внутреннего сдвига в душе человека, оказавшегося на перекрестке истории.

Если в лирике Б. Пастернака структура художественного образа основана, прежде всего, на персонифицированной метафоре, созданной за счет параллелизма мира природы и человека, то в лиро-эпических произведениях поэта художественный образ строится на конкретной основе — исторических фактах, событиях, явлениях. Вместе с тем художественный образ в лиро-эпических произведениях Б. Пастернака

не лишен импрессионистических черт. Образ в поэмах и романе в стихах не прописан детально, он очерчен лишь контурно, в ключевых его признаках (преимущественно выхваченных субъективным видением автора или персонажа). Писатель использует отдельные яркие штрихи в обрисовке образа, однако они создают лишь общий рисунок того или иного образа.

Параллельно с экспериментами в области лирики и лиро-эпоса Б. Пастернак постоянно искал пути обновления художественной прозы, о чем свидетельствуют его повести, очерки и автобиографические произведения. Уже в первых опытах, относящимся к 1910-1920-х годам, в прозе писателя проявляются такие черты, как лиризация и романизация. Художник постепенно и неуклонно шел к созданию жанра романа нового типа, где субъективность стала бы основой его структуры. В повестях «Апеллесова черта», «Письма из Тулы», «Детство Люверс» и других прозаических произведениях Б. Пастернака формируются признаки нового романного мышления XX века. С течением времени пастернаковские персонажи все больше вписываются в исторический процесс, действительность предстает в ее реальных противоречиях и незавершенности, вследствие чего прозаические произведения Б. Пастернака представляют собой открытый тип структуры, что также характерно для романских форм. Вместе с тем в прозаических произведениях Б. Пастернака наряду с эпическим сюжетом разворачивается лирический сюжет — движение впечатлений, ощущений, духовных состояний личности. Ракурс субъективного восприятия (автора, персонажа) определяет и формы наррации: гомодиегетическое и гетеродиегетическое повествование с эксплицитным нарратором. Лиризация прозаических форм Б. Пастернака во многом определяется ролью элементов импрессионизма.

В автобиографической прозе («Охранная грамота» и «Люди и положения») автор сделал главным героем самого себя. «Я» автора приобретает не только биографические

черты, но еще и черты лирического героя, ракурс которого является определяющим в изображении событий, явлений и современников художника. Элементы импрессионизма в автобиографической прозе Б. Пастернака выполняют различные функции — конструктивную (соединяют разрозненные фрагменты воспоминаний, раздумий, портреты и т.д.), сюжетную (определяют порядок событий в повествовании), имагогическую (позволяют несколькими штрихами обрисовать тот или иной образ, выхватить в нем наиболее существенное) и жанровую (определяют жанр лирической биографии).

Роман «Доктор Живаго» стал итогом идейных и эстетических исканий Б. Пастернака. Это произведение, которое вобрало в себя достижения художника в области лирики и прозы, свидетельствует о новаторстве писателя в области романной формы. Уже в «Спекторском» Б. Пастернак опирался на опыт «субъективной эпопеи» М. Пруста («В поисках утраченного времени»), а в романе «Доктор Живаго» признаки этой жанровой формы стали еще более выразительными.

В романе «Доктор Живаго» проявились различные потоки художественного времени, которые накладываются и пересекаются между собой. Среди них важнейшую роль играет субъективное время, достаточно плотно насыщенное впечатлениями, ощущениями, эмоциями персонажей от увиденного и пережитого. Контрапунктная структура дала возможность Б. Пастернаку в значительной мере лиризировать повествование, а также осуществлять свободные переходы от одного объекта к другому, сдвигать (а нередко и расщеплять) границы между разными видами художественного пространства, состояниями человека и общества.

В романе «Доктор Живаго» нашли развитие ключевые концепты пастернаковского творчества, которые имели импрессионистическую окраску в более ранних произведениях (поэзии и прозе) — сад, свет, дорога, окно, поезд, ветер и др. В итоговом романе писатель наполнил эти концепты новыми

смыслами (философскими, социальными, эстетическими, культурными и др.), в том числе и за счет интертекстуальности. В романе «Доктор Живаго» элементы импрессионизма проявляются в обрисовке художественного образа (образ порой возникает из света или из тьмы, он органично вписан в окружающую среду), в течении художественного времени (замедление или ускорение времени в зависимости от субъективного впечатления и переживания того или иного временного отрезка), в изображении художественного пространства (массовые сцены, городские и природные динамические пейзажи и др.), в развитии сюжета (подчинение сюжетных коллизий раскрытию духовного состояния личности на фоне исторической эпохи). Возможности импрессионизма использованы также в цикле «Стихотворения Юрия Живаго», в котором лирический сюжет коррелирует с сюжетом эпическим, утверждая победу личности над миром насилия. Центральным в этом цикле является образ света, который по-разному высвечивает художественные образы и воплощает мысль о торжестве человеческого духа и искусства.

Благодаря поэтике импрессионизма в художественном творчестве Б. Пастернака произошли существенные изменения в жанровом содержании некоторых жанров, что привело к формированию развитию таких жанров, как лирическая баллада, импровизация (и цикл импровизаций), психологическая новелла (новелла-эскиз), психологический очерк, психологическая повесть, лирический роман (роман-дневник) в стихах, романизованная повесть, лиро-эпическая автобиография (с элементами автобиографии, дневника, очерка, мемуаров, публицистики, работ по эстетике и философии), роман как «субъективная эпопея».

Импрессионизм в творчестве Б. Пастернака имеет такие признаки, как интегративность (способность к взаимодействию с элементами других художественных систем, в том числе и других видов искусства — живописи, музыки), динамизм (изменение форм и функций в различные периоды

деятельности художника), открытость (создание разомкнутых, открытых художественных структур, в том числе жанровых).

Элементы импрессионизма в лирике и прозе Б. Пастернака проявляются на разных уровнях текста: сюжетном и внесюжетном, композиционном, образном, мотивном, пространственно-временном, нарративном, жанровом, стилевом. Функции импрессионизма в произведениях Б. Пастернака довольно разнообразны: имагогическая (как один из способов создания художественного образа), конструктивная (ослабление фабулы, фрагментарность композиции, ссредоточенность сюжетных коллизий на субъективных ощущениях, рефлексиях, воспоминаниях и др.), динамическая (обеспечение движения лирического сюжета, субъективного времени), жанрообразующая (лиризация и романизация, формирование жанровой структуры произведений), стилевая (как составляющая индивидуального стиля писателя).

Художественное наследие Б. Пастернака является весомым вкладом в развитие теории и практики литературного импрессионизма и отражает важнейшие тенденции в парадигме Серебряного века. Импрессионизм как проблема требует дальнейшего исследования в творчестве писателей конца XIX — начала XX веков, что даст возможность углубить представления о литературном процессе этой эпохи.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абашев В. Урал как предчувствие: заметки о геопоэтике Бориса Пастернака / Владимир Абашев // Вопросы литературы. — 2008. — № 4. — С.125–144.
2. Агеева В. П. Стильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. П. Агеева. — К., 1995. — 40 с.
3. Алексеева М. А. Творчество Пастернака 1910–20-х гг. : (Формирование органической поэтики): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алексеева Марина Александровна. — Екатеринбург, 1997. — 196 с.
4. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака / Владимир Николаевич Альфонсов. — Л. : Советский писатель, 1990. — 366 [2] с.
5. Андреев В. Л. История одного путешествия / Андреев В. Л. — М.: Советский писатель, 1974. — 376 с.
6. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Андреев Л. Г. — М. : МГУ, 1980. — 260 с.
7. Андреев Л. Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выразить / Андреев Л. Г. — М. : Гелеос, 2005. — 314 с.
8. Анисова А. Н. Особенности художественного пространства и проблема эволюции поэтического мира: (на материале лирики Пастернака): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анисова Анна Николаевна. — М., 2002. — 130 с.
9. Аннинский Л. Пастернак: «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей» / Лев Аннинский // Серебро и чернь: Русское, советско-славянское, всемирное в поэзии Серебряного века— М. : Книжный сад, 1997. — С. 116–131.
10. Архангельский А. ...И только в том моя победа / Александр Архангельский // Дружба народов.— 1987.— № 4.— С. 263–266.
11. Асеев Н. О Б. Пастернаке / Н. Асеев // Красная новь. — 1922. — № 3. — С. 17–18.
12. Асмус В. Ф. Творческая эстетика Пастернака / В. Ф. Асмус // Б. Пастернак об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / [сост. и коммент. Е. Б. и Е. В. Пастернак].— М. : Искусство, 1990. — С. 8–35.
13. Баевский В. С. Идеология этатизма как структурный элемент русского романа / В. С. Баевский // Филологические науки. — 2000. — № 20.— С. 12–22.
14. Баевский В. С. Пушкин и Пастернак: К постановке проблемы / В. С. Баевский // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1989. — Т. 48, № 23. — С. 231–243.
15. Баевский В. С. Темы и вариации: Об историко-культурном контексте поэзии Б. Пастернака / В. С. Баевский // Вопросы литературы. — 1987. — № 2 (10). — С. 30–59.
16. Баевский В. С. Б. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы / Вадим Соломонович Баевский. — Смоленск: Трастимаком, 1993. — 240 с.
17. Баевский В. С. История русской поэзии 1730–1980: Компендиум / Вадим Соломонович Баевский. — М. : Интерпракс, 1994. — 296 с.
18. Баевский В. С. Лирика Пастернака в историко-культурном контексте / В. С. Баевский // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка.— 1988. — Т. 47, № 2. — С. 130–141.
19. Баевский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (опыт прочтения) / В. С. Баевский // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1980. — Т. 39, № 2. — С. 116–127.
20. Беленчиков В. Я. Реминисценции теории относительности Эйнштейна в романе Б.Л.Пастернака «Доктор Живаго» / В. Я. Беленчиков // Pasternak — Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak — Kongress, 1991 in Marburg / Herausgegeben von S.Dorzweiler: Verlag Otto Sagner. — München, 1993. — S. 13 — 25.
21. Борис Пастернак. 4-я книга стихов // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов : Новые материалы и исследования.— М. : Наука, 1983. — С. 680–700. — (Лит. наследство; Т. 93).
22. Борисов В. М. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / В. М. Борисов, Е. Б. Пастернак // Новый мир. — 1988. — № 4. — С. 214–238.
23. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии / В. Брюсов // Печать и революция. — 1922. — № 7. — С. 2-5.
24. Бухштаб Б. Я. Лирика Пастернака / Б. Я. Бухштаб // Литературное обозрение. — 1987. — № 9. — С. 106–112.
25. Быков Д. Л. Борис Пастернак / Дмитрий Львович Быков. — М. : Молодая гвардия, 2006. — 893 с. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).
26. Вейдле В. В. Пастернак и модернизм / В. В. Вейдле // Умирание искусства. — М. : Республика, 2001. — С. 242–250.
27. Вигилянская А. Второе рождение: об одном философском источнике творчества Бориса Пастернака / А. Вигилянская // Вопросы литературы. — 2007. — № 6. — С. 131–146.
28. Вильмонт Н. Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли / Николай Николаевич Вильмонт. — М. : Советский писатель, 1989. — 222, [1] с.
29. Власов А. С. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тема и вариации) / А. С. Власов // Вопросы литературы. — 2006. — № 3. — С. 87–104.

30. Власов А. С. Дар живого духа (стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») / А. С. Власов // Вопросы литературы. — № 5.— 2004. — С. 216–238.
31. Власов А. С. Синтез поэзии и прозы в романе Пастернака «Доктор Живаго»: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Власов Александр Станиславович. — Кострома, 2002. — 200 с.
32. Воспоминания о Борисе Пастернаке: сборник / [сост., подгот. текста, коммент. Е. В. Пастернака, М. И. Фейнберг]. — М.: Слово, 1993. — 750 с.
33. Гаев А. Б. Л. Пастернак и его роман «Доктор Живаго» / А. Гаев. // Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. — Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1959. — С. 20–44.
34. Гаспаров Б. М. «Временной контрапункт» как формообразующий фактор романа Пастернака «Доктор Живаго» / Б. М. Гаспаров // Дружба народов. — 1990. — № 3. — С. 223–242.
35. Гаспаров М. Л. Быт как категория поэтики Пастернака (к интерпретации стихотворения «Зеркало») / М. Л. Гаспаров // Темы и вариации: сборник статей и материалов к 50-летию Л. Флейшмана. — Стенфорд, 1994. — С. 56–69.
36. Гаспаров М. Л. Пастернак в пересказе: сверка понимания / М. Л. Гаспаров, И. Ю. Подгаецкая // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 46. — С. 163–177.
37. Герштейн Э. Г. О Пастернаке и об Ахматовой / Э. Г. Герштейн // Литературное обозрение. — 1990. — № 22. — С. 100–104.
38. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Яковлевна Гинзбург. — Л.: Советский писатель, 1974. — 408 с.
39. Гинзбург Л. Я. О раннем Пастернаке / Л. Я. Гинзбург // Мир Пастернака / [сост. Е. С. Левитин и др.]. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 41–45.
40. Гиржева Г. Н. Некоторые особенности поздней лирики Бориса Пастернака / Г. Н. Гиржева // Русский язык в школе. — 1990. — № 1. — С. 54–59.
41. Глебов Ю. «Свеча горела на столе» (Юрий Андреевич Живаго как поэтическая индивидуальность: заметки к теме) / Ю. Глебов // Russian Studies. — 1994. — № 21. — С. 228–234.
42. Гонкуры Э. и Ж. Дневник: Записки о литературной жизни / Гонкуры Э. и Ж. — М.: Художественная литература, 1964. — Т. 1. — 1964. — 710 с. Т. 2. — 1964. — 767 с.
43. Гудов В. Принцип «растворения» как формообразующее начало в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / В. Гудов, Т. Мартюшева // XX век. Литература. — Вып. 2 — Екатеринбург: Стиль, 1996. — С. 108–115.
44. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси [сост., пер., вст. статьи и комм. А. С. Розанова]. — М.: Музыка, 1986. — 286 с.
45. Дегтярева Т. О. Языковые средства выражения импрессионизма в художественном тексте (на материале творчества А. С. Грина): дис. . канд. филол. наук: 10.02.02 / Дегтярева Татьяна Олеговна. — К., 2002. — 189 с.
46. Джуманиязова Н. С. Генезис русского импрессионизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Джуманиязова Наталия Степановна. — М., 2007. — 174 с.
47. Дозорец Ж. А. Б. Л. Пастернак. Когда разгуляется (книга стихов как целое) / Ж. А. Дозорец // Русский язык в школе. — 1990. — № 1. — С. 60–66.
48. Дубровина И. М. С верой в мировую гармонию: образная система романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / И. М. Дубровина // Вестник Московского университета. — Серия 9: Филология. — 1996. — № 1. — С. 56–64.
49. Дурьлин С. Н. Земной простор / С. Н. Дурьлин // Литературная учеба. — 1988. — № 6. — С. 110–114.
50. Елисова М. О. Диапазон смыслового варьирования ключевых слов «дождь» и «ливень» в поэзии Б. Пастернака / М. О. Елисова // Русский язык и литература. — 1998. — № 5–6. — С. 34–37.
51. Елисова М. О. Мифопоэтическая ипостась дождя в поэзии Бориса Пастернака / М. О. Елисова // Вісник Харківського університету. — Серія «Філологія». — Випуск 448: Міф і мифопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. — Харків, 1999. — С. 223–226.
52. Елисова М. О. Универсальный символ «мировое древо» как основа мифопоэтической картины мира Б. Пастернака / М. О. Елисова // Русский язык и литература. — 2000. — № 3. — С. 35–37.
53. Елисова М. О. Универсальный символ «мировое древо» как основа мифопоэтической картины мира Б. Пастернака / М. О. Елисова // Русский язык и литература. — 2000. — № 3. — С. 35–37.
54. Жолковский А. К. К переосмыслению канона: Советские классиконконформисты в постсоветской перспективе / А. К. Жолковский // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 29. — С. 55–68.
55. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст: сборник статей. — М.: Прогресс-Универс, 1996. — С. 209–239.
56. Жолковский А. К. «Мне хочется домой в огромность...» Б. Пастернака: «социальный заказ», тематика, структура / А. К. Жолковский // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1991. — Т. 50, № 1. — С. 20–34.

57. Жолковский А. К. Механизмы второго рождения: О стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность...» / А. К. Жолковский // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 35–41.
58. Жолковский А. К. Ранний Пастернак: Актеон или Геракл / А. К. Жолковский // Литературное обозрение. — 1991. — № 11. — С. 87–90.
59. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Захарова Виктория Трофимовна. — М., 1995. — 363 с.
60. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм / Ирина Сергеевна Заярная. — К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. — 405 с.
61. Зверев А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. — 1992. — № 2. — С. 3-56.
62. Иванова Н. Б. Пастернак и другие / Наталия Борисовна Иванова. — М. : Эксмо, 2003. — 608 с.
63. Иванова Е. А. Особенности художественного мира в лирике и поэзии Б. Пастернака / Е. А. Иванова // Роды и жанры литературы: збірник наукових праць за матеріалами конференції, присвяченої пам'яті професора Г. А. В'язовського. — Одеса, 1997. — С. 162–166.
64. Иванова Е. А. Художественный мир Пастернака-лирика: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.02 / Иванова Елена Андреевна. — Одесса, 2000. — 230 с.
65. Импрессионизм: Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / [общ. ред. А. Н. Изергиной]. — Л.: Искусство, 1969. — 387 с.
66. Исаев С. Г. Композиция текста в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / С. Г. Исаев // Филологические науки. — 2005. — № 3. — С. 3–15.
67. Казмирчук О. Ю. Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / Казмирчук Ольга Юрьевна. — М., 2003. — 355 с.
68. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания — М. : Наука, 1994. — С. 3–38.
69. Киселева Л. Сестра жизнь и ее брат (Борис Леонидович Пастернак: 10.02.1890, Москва — 30.05.1960, Переделкино) / Людмила Киселева // Зарубежная литература. — 2000. — № 18. — С. 7–8.
70. Клинг О. Борис Пастернак и символизм / Олег Клинг // Вопросы литературы. — 2002. — № 2. — С. 25–59.
71. Ковалев В. А. Лирика Бориса Пастернака / В. А. Ковалев // Русская литература. — 1980. — № 4. — С. 59–70.
72. Ковсан М. Л. Время Пастернака / М. Л. Ковсан // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. — 1990. — № 5. — С. 49–55.
73. Коллингвуд Р. Принципы искусства / Р. Коллингвуд. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 328 с.
74. Колобаева Л. А. «Живая жизнь» в образной структуре романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака / Л. А. Колобаева // Русская словесность. — 1999. — № 3. — С. 9–15.
75. Корнилов В. Борис Пастернак: (Воспоминания) / В. Корнилов // Смена. — 1990. — № 4. — С. 97–111.
76. Кочетова С. А. Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль / Кочетова С. А. — Донецк: Норд-Пресс, 2006. — 240 с.
77. Красильников В. «Спекторский» Б. Пастернака / В. Красильников // Печать и революция. — 1927. — № 8. — С. 89–90.
78. Крашенинникова Е. А. Крупицы о Пастернаке / Е. А. Крашенинникова // Новый мир. — 1997. — № 1. — С. 204–213.
79. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго» / М. Крепс. — Л. : Эрмитаж, 1984. — 138 с.
80. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве / М. Кузмин. — Петербург : Полярная звезда, 1923. — 188 с.
81. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) : автореф. дис... на здобуття ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»; спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю.Б. Кузнецов. — К., 2004. — 40 с.
82. Куликова С. А. «Полудискурсивность романа «Доктор Живаго» / С. А. Куликова, Л. Е. Герасимова // В кругу Живаго: Пастернаковский сборник. — Volume 22. — Standford, 2000. — P. 123–154.
83. Куликова С. А. Тип героя в прозе Б.Л. Пастернака: автореф. дис. на соискание степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. А. Куликова. — М. : РГБ, 1998. — 20 с.
84. Лазебник Ю. С. Б. Пастернак: Делокализованная предметность // Поэзия XX века: Слово, текст, мир / Ю. С. Лазебник, В. И. Ярмач. — К. : Наукова думка, 1992. — С. 124–132.
85. Лазебник Ю. С. Поет і світ (спроба інтерпретації картини світу в ліриці Б. Пастернака) / Ю. С. Лазебник // Слово і час. — 1991. — № 12. — С. 63–67.
86. Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Левин Ю. И. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 822 с.

87. Левина Т. «Страдательное богатство». Пастернак и русская живопись 1910-х — начала 1940-х гг. / Т. Левина // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 84–89.
88. Лежнев А. О литературе / А. Лежнев. — М.: Наука, 1987. — 352 с.
89. Лилеева А. Г. Поэзия и проза в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Интерпретация стихотворения «Зимняя ночь» / А. Г. Лилеева // Русская словесность. — 1997. — № 4. — С. 33–40.
90. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред. и сост. А.Н. Николюкин]. — М.: НПКи Интелвак, 2001. — 1600 с.
91. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 750, [1] с.
92. Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература / Дмитрий Сергеевич Лихачев. — Л.: Советский писатель, 1984. — 272 с.
93. Лихачев Д. С. Несколько слов о романе «Доктор Живаго» / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Огонек. — 1987. — № 50. — С. 10–17.
94. Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Дмитрий Сергеевич Лихачев. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Наука, 1991. — 370, [1] с. — (АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом)).
95. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства // Избранные работы: в 3 т. / Дмитрий Сергеевич Лихачев. — Л.: Художественная литература, 1987–. — Т. 1. — 1987. — 656 с.
96. Лихачев Д. С. Несколько слов о романе «Доктор Живаго» / Д. С. Лихачев // Огонек. — 1987. — № 50. — С. 10–17.
97. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — К.: Академія, 2006. — 752 с. — (Nota bene).
98. Локс К. Г. Рецензия (Б. Л. Пастернак. Рассказы. — М.; Л., 1921) / К. Г. Локс // Красная новь. — 1925. — № 8. — С. 286–287.
99. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста: статьи, исследования, заметки, рецензии, выступления / Лотман Ю. М. — СПб.: Искусство-СПб, 2001. — 846 с.
100. Магомедова Д. М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака / Д. М. Магомедова // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1990. — Т. 49, № 45. — С. 414–419.
101. Манделъштам Н. Я. Воспоминания / Манделъштам Н. Я. — Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1970. — 236 с.
102. Манделъштам О. Борис Пастернак. Заметки о поэзии / О. Манделъштам // Россия. — 1923. — № 6. — С. 29.
103. Маркович Я. С. Время и пространство в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Маркович Я. С. — Полтава: ПДПУ, 2006. — 166 с.
104. Маркович Я. С. Категорії часу та простору в романі Б. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02. «Російська література» / Я. С. Маркович. — Сімферополь, 2006. — 20 с.
105. Марченко А. «... Все чаще, восприимчивый, верней»: Поэтическое зрение Б. Пастернака / А. Марченко // Литературная учеба. — 1983. — № 1. — С. 148–157.
106. Масленникова З. А. Портрет Бориса Пастернака: Записки скульптора / Масленникова З. А. — М.: Советский писатель, 1989. — 685 с.
107. Мир Пастернака / [сост. Е. С. Левитин и др.]. — М.: Советский писатель, 1989. — 205 с.
108. Мирошникова Н. Л. «Когда строку диктует чувство». Стихи Б. Пастернака как жанр сугестивной лирики / Н. Л. Мирошникова // Русская словесность в школах Украины. — 2004. — № 1. — С. 32–34.
109. Михайловский Б. В. Декадентство. Импрессионизм / Б. В. Михайловский // Михайловский Б. В. Русская литература XX века с девяностых годов XIX в. до 1917 г.: к изучению дисциплины. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1938. — С. 64–101.
110. Моклер К. Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера / Камилл Моклер; [пер. с фр.]. — М.: Лепковский, 1908. — 157 с.
111. Муляр С. Колористична лексика у метафористиці ранньої лірики Б. Пастернака / С. Муляр // Науковий вісник ВДУ. — 1999. — № 13. — С. 87–90.
112. Мусатов В. В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака / В. В. Мусатов // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1990. — Т. 49, № 5. — С. 403–413.
113. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века / Владимир Васильевич Мусатов. — М.: Прометей, 1998. — 484 с.
114. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века / Мусатов В.В. — М.: Прометей, 1998. — 484 с.
115. Наливайко Д. Суб'єктивна епопея М. Пруста / Д. Наливайко // Пруст М. У пошуках утраченого часу: в 7 т. — К.: Юніверс, 2002. — Т. 7. — С. 331–350
116. Наливайко Д. С. Загадка Малларме / Д. С. Наливайко // Малларме С. Вірші та проза [упоряд., пер. М. Москаленко]. — К.: Юніверс, 2001. — С. 3–14.
117. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Наливайко Д. С. — К.: Мистецтво, 1981. — 287 с.

118. Некрасова Е. А. Олицетворение (Фет и Пастернак) / Е. А. Некрасова // А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. — М.: Наука, 1991. — С. 74–54.
119. Ніколенко О. М. Від Різдва до Воскресіння. Гуманістичний смисл циклу «Вірші Юрія Живаго» з роману Б. Пастернака «Доктор Живаго» / О. М. Ніколенко, С. В. Стеценко // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 5. — С. 33–39.
120. Ніколенко О. М. Від Флобера до Аполлінера : французька література другої половини ХІХ — початку ХХ століття / О. М. Ніколенко // Тема. — 2005. — 3-4. — С. 2–232.
121. Оболенский Д. Д. Стихи доктора Живаго / Д. Д. Оболенский // Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. — Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962. — 252 с.
122. Озеров Л. А. О Борисе Пастернаке / Лев Адольфович Озеров. — М.: Знание, 1990. — 64 с. — (Серия: Знание. Подписная научно-популярная серия. Литература. — № 1).
123. Озеров Л. А. От метафоры к эпитету: (О творчестве Б. Пастернака) / Л. А. Озеров // Необходимость прекрасного: книга статей — М.: Советский писатель, 1983. — С. 267–282.
124. Озеров Л. А. Язык поэзии Пастернака / Л. А. Озеров // Русский язык. — 1996. — № 22. — С. 11.
125. Пастернак Б. Л. Воздушные пути: Проза разных лет / Борис Леонидович Пастернак. — М.: Советский писатель, 1982. — 496 с.
126. Пастернак Б. Л. Мой взгляд на искусство: сборник / Борис Леонидович Пастернак. — Саратов: Издательство университета, 1990. — 283, [3] с.
127. Пастернак Б. Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Борис Леонидович Пастернак. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
128. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. / Б. Л. Пастернак. — М.: Слово, 2003. — Т. 1. — Стихотворения и поэмы 1912 — 1931. — 2003. — 576 с.
Т. 2.: — Спекторский. Стихотворения 1930 — 1959. — 2004. — 525 с.
Т. 3.: — Проза. — 2004. — 632 с.
Т. 4.: Доктор Живаго, 1945 — 1955. — 2004. — 760 с.
Т. 5.: Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. — 2004. — 760 с.
Т. 6.: Стихотворенные переводы. — 2005. — 672 с.
Т. 7.: Письма 1905–1926. — 2005. — 672 с.
Т. 8.: Письма 1927–1934. — 2005. — 672 с.
Т. 9.: Письма 1935–1953. — 2005. — 784 с.
Т. 10.: Письма 1954–1960. — 2005. — 680 с.
- Т. 11: Борис Пастернак в воспоминаниях современников. — 2005. — 824 с.
129. Пастернак Б. Советские писатели о писателях и читателях / Б. Пастернак // Читатель и писатель. — 1928. — № 4–5. — С. 5.
130. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография / Е. Б. Пастернак. — М.: Цитадель, 1997. — 728 с.
131. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии / Евгений Борисович Пастернак. — М.: Советский писатель, 1989. — 685 с.
132. Пастернак Е. Верность Христу / Евгений Пастернак // Русская мысль. — 1999. — 14–20 января. — С. 16–17.
133. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма: Акмеистическая составляющая современной русской поэзии / Пахарева Т. А. — К.: Парламентское издательство, 2004. — 312 с.
134. Пащук Н. «И образ мира, в слове явленный...». Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» в контексте «Стихотворений Юрия Живаго» / Н. Пащук // Литература (приложение к газете «Первое сентября»). — 2001. — 1–7 июня (№ 21). — С. 2–4.
135. Пикач А. Фрагменты о Борисе Пастернаке / А. Пикач // Звезда. — 1990. — № 2. — С. 166–182.
136. Писарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников / Камилль Писсаро. — М.: Искусство, 1974. — 352 с.
137. Поливанов К. М. «Хор» Пастернака. Опыт комментария / К. М. Поливанов // Литературное обозрение. — 1994. — № 24. — С. 50–55.
138. Померанц Г. Неслышанная простота: (О поэзии Бориса Пастернака) Григорий Померанц // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 19–24.
139. Пруст М. Обретенное время / Марсель Пруст; [пер. А. И. Кондратьев; ред. О. И. Язикова]. — М.: Наталис, 1999. — 351 с.
140. «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: [сб. литературных, музыкальных и изобразительных материалов / сост., вступ., ст. и комм. Б. Каца]. — Л.: Советский композитор, 1991. — 328 с.
141. Рашковский Е. Б. История и эсхатология в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»: философский комментарий / Е. Б. Рашковский // Вопросы философии. — 2000. — № 8. — С. 51–61.
142. Ревалд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд; [пер. П. В. Мелкова; вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессонова]. — М.: Республика, 1999. — 415 с.
143. Ревалд Дж. Постимпрессионизм — Post-Impressionism / Дж. Ревалд. — М.: Республика, 2002. — 464 с.

144. Резниченко Н. «Ирпень — это память о людях и лете», или «второе рождение» Бориса Пастернака / Наум Резниченко // Зарубежная литература. — 1997. — № 23. — С. 2–3.
145. Резниченко Н. «Как птице, мне ответит эхо, мне целый мир дорогу даст» (мир поэзии Бориса Пастернака) / Наум Резниченко // Зарубіжна література. — 1997. — № 23 (39). — С. 4–7.
146. Ро Чжи Юн Поэтическая образность в ранней лирике Б. Пастернака / Ро Чжи Юн // Литературная учеба. — 2002. — Книга 1. — С. 99–102.
147. Роден О. Сборник статей о творчестве / Огюст Роден. — М.: Издательство иностранной литературы, 1960. — 194 с.
148. Романова И. В. Идея и образ единства в творчестве Пастернака: «Существованья ткань сквозная» / И. В. Романова // Филологические науки. — 2003. — № 25. — С. 3–14.
149. Романова И. В. Семантическая структура «Стихотворений Юрия Живаго» в контексте романа и лирики Пастернака: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Романова Ирина Викторовна. — Смоленск, 1997. — 275 с.
150. Ростовцева И. Муза и собеседница: (Природа в поэзии Пастернака и Заболоцкого) / И. Ростовцева // Вопросы литературы. — 2002. — № 1. — С. 123–138.
151. Седакова О. А. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака / О. А. Седакова // Философская и социологическая мысль. — 1991. — № 8. — С. 139–144.
152. Селивановский А. Поэзия опасна? / А. Селивановский // Литературная газета. — 1931. — 15 августа. — С. 3–4.
153. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / Силантьева В. И. — Одесса: Астропринт, 2000. — 352 с.
154. Симпличчио Д. Б. Пастернак и живопись / Д. Симпличчио // Boris Pasternak and His Times: Selected papers from the Second International Symposium on Pasternak / [ed. by L. Fleishman: Berkley Slavic Specialties]. — Berkley, 1989. — С. 195–211.
155. Симпличчио Д. Гений и другие. К генеалогии понятия творческой личности у Пастернака / Д. Симпличчио // Pasternak — Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak. — Kongress, 1991 in Marburg / [Herausgegeben von S. Dorzweiler: Verlag Otto Sagner]. — München, 1993. — S. 147–155.
156. Синявский А. Один день с Пастернаком / А. Синявский // Синтаксис. — 1980. — № 6. — С. 131–139.
157. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго» / Смирнов И. П. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 208 с.
158. Смолицкий В. Г. «Рождественская звезда» Б. Пастернака и духовные стихи / В. Г. Смолицкий // Русская словесность. — 1997. — № 24. — С. 26–29.
159. Смолицкий В. Язык улицы в поэзии Б. Пастернака / В. Смолицкий // Язык и стиль произведений фольклора и литературы. — Воронеж: Воронежский университет, 1986. — 124 с.
160. Соколова Л. В. Природа — искусство — человек в романе «Доктор Живаго»: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Соколова Людмила Владимировна. — Чебоксары, 2000. — 229 с.
161. Солнцева Н. М. Б. Л. Пастернак / Н. М. Солнцева // Русская литература XIX — XX веков: в 2-х т. — М.: МГУ, 2001. — Т. 2. — С. 152–165.
162. Степанян Е. В. Категории поэтического мышления Б. Пастернака / Е. В. Степанян // Вопросы философии. — 2000. — № 8. — С. 62–78.
163. Степун Ф. Борис Леонидович Пастернак / Федор Степун // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 65–71.
164. Тагільцева Я. М. Своєрідність та роль пейзажу в ліриці Бориса Пастернака: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. / Тагільцева Яніна Михайлівна. — Полтава, 2009. — 198 с.
165. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Терехина Вера Николаевна. — М., 2005. — 398 с.
166. Тун Ф. О «Непоправимой чужеродности» Бориса Пастернака / Франциска Тун // Новое литературное обозрение. — № 2. — 1997. — С. 126–133.
167. Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак / Франциска Тун // Логос. — 2001. — № 3 (29). — С. 102–115.
168. Тюленева Е. М. Творчество Пастернака 1910–20-х гг.: Мифо-мышление и поэтика текста: дис. ... канд. филол. наук / Тюленева Елена Михайловна. — Иваново, 1997. — 196 с.
169. Тюпа В. И. Эстетика Б. Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго») / В. И. Тюпа // Пастернаковские чтения: Материалы межвузовской конференции. — Пермь: Пермский гос. университет, 1990. — 107 с.
170. Фатеева Н. А. «Весной я болен...» (заметки о поэтическом мире Бориса Пастернака) / Н. А. Фатеева // Русский язык в школе. — 2004. — № 4. — С. 64–69.
171. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Наталья Александровна Фатеева. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 400 с.

172. Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи / Вячеслав Филиппов. — М. : Белый город, 2003. — 320 с.
173. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы / Лазарь Флейшман. — СПб.: Академический проект, 2003. — 464 с.
174. Флейшман Л. От «Записок Патрика» к «Доктору Живаго» / Лазарь Флейшман // Известие АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1991. — Т. 50, № 2. — С. 114–123.
175. Флейшман Л. Статьи о Пастернаке / Лазарь Флейшман. — Времен: К-Press, 1977 — 150 с.
176. Франк В. С. Водяной знак: Поэтическое мировоззрение Пастернака / В. С. Франк // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 72–77.
177. Хелемский Я. Русское поклонение волхвов. Перечитывая «Рождественскую звезду» Бориса Пастернака / Яков Хелемский // Вопросы литературы. — 2000. — № 1. — С. 95–107.
178. Чегодаев А.Д. Импрессионисты / Андрей Дмитриевич Чегодаев. — М. : Искусство, 1971. — 156 с.
179. Энциклопедия импрессионизма / [пер. Н. Матяш ; ред. М. Серюль, А. Серюль]. — М. : Республика, 2005. — 295 с.
180. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. — М. : Высшая школа, 1990. — 304 с.
181. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон. — М. : Прогресс, 1987. — 464 с. — (Языковеды мира).
182. Bethea M. Devis The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction / Bethea M. Devis. — NY.: Princeton University Press, 1988. — 348 p.
183. Bodin P. A. Pasternak and Christian Art / Per Arne Bodin // Boris Pasternak: Essays (Stockholm Studies in Russian Literature) / [ed. by N. A. Nilsson]. — Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976. — P. 203–215 p.
184. Börling F. Aspects of Poetic Syntax. Analysis of the poem “Sestra moja žizn’ i segodnja v razlive” by Boris Pasternak / Fiona Börling // Boris Pasternak: Essays (Stockholm Studies in Russian Literature) / [ed. by N. A. Nilsson]. — Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976. — P. 169–202.
185. Fleishman L. Boris Pasternak: The Poet and His Politics / Lazar Fleishman. — Cambridge, London: Harvard University Press, 1990. — 359 p.
186. Freeborn Richard. The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak / Richard Freeborn. — Cambridge: Cambridge University Press, 1982. — 302 p.
187. Garrard John. The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / John Garrard. — Yale : Yale University Press, 1983. — 300 p.
188. Gifford H. Pasternak. A Critical Study / Henry Gifford. — Cambridge : Cambridge University Press, 1977. — 280 p.
189. Hingley R. Pasternak / Ronald Hingley. — London: Unwin Paperbacks, 1985. — 294 p.
190. Lezhnev A. The Poetry of Boris Pasternak / A. Lezhnev // Pasternak / [ed. by D. Donavie and A. Livingstone]. — London: Macmillan, 1969. — P. 99–107.
191. Livingstone A. Pasternak’s Last Poetry / Angela Livingstone // Pasternak: A Collection of Critical Essays / [ed. by V. Erlich]. — Engwood Cliffs: Prentice-Hall, 1978. — P. 166–175.
192. Lotman Y. Language and Reality in the Early Pasternak / Yury Lotman // Pasternak: A Collection of Critical Essays / [ed. by V. Erlich]. — Engwood Cliffs: Prentice-Hall, 1978. — P. 21–38.
193. Mallarme S. Correspondance / S. Mallarme. — P. : Gallimard, 1959. — 325 p.
194. Monet / [ed. by John House]. — London: Phaidon, 2010. — 205 p.
195. Obolensky D. The poems of Doctor Zhivago / Dimitry Obolensky // Pasternak: A Collection of Critical Essays / [ed. by V. Erlich]. — Engwood Cliffs: Prentice-Hall, 1978. — P. 151–165.
196. Rowland Mary F. Pasternak’s Doktor Zhivago / Mary F. Rowland, Paul Rowland. — Southern Illinois University Press: Arcturus Books Edition, 1968. — 216 p.
197. Sinyavsky A. Pasternak’s Poetry / Andrey Sinyavsky // Pasternak : A Collection of Critical Essays / [ed. by V. Erlich]. — Engwood Cliffs: Prentice-Hall, 1978. — P.70–85.
198. Walzel O. Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod / Oskar Franz Walzel. — Berlin : Askaniisch, 1920. — 252 s.
199. Weisbach W. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit: 2 bnd. / Werner Weisbach. — Berlin: G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung, 1910–. — Bnd. 1. — 1910. — 252 s.

Литературно-художественное издание

НИКОЛЕНКО Ольга Николаевна
МЕЛАЩЕНКО Марина Петровна



**ИМПРЕССИОНИЗМ
В ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ПАСТЕРНАКА**

Ответственный за выпуск

Юрий Ковальский

Художественное оформление, верстка

Оксана Здор

Художественно-технический редактор

Любовь Ильченко

Корректор

Подписано в печать 14.04.2014.

Формат 60×90 ¹/₁₆. Гарнитура Peterburg.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. . Усл. кр.-отт. .

Зак. №

ООО «Журнал «Радуга»

01030, г. Киев, ул. Б. Хмельницкого, 51-А.

Свидетельство о внесении в Государственный реестр издателей:

серия ДК № 1209 от 27.03.2003.

Отпечатано в типографии ООО «Бизнесполиграф»,

02094, г. Киев, ул. Вискозная, 8.