

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ Б. ПАСТЕРНАКА

В статье рассматриваются особенности моделирования пространства в прозе Б. Пастернака. Особенность пространственно-временной организации заключается в ее субъективности, нелинейности. Это приводит к неоднозначности восприятия и искажению исходного объекта. Читательское восприятие текста переходит от рационального на подсознательный, где позиции автора, героя и читателя сливаются.

Перцептуализация, восприятие, моделирование, модуль перцепции.

The article discusses the features of the modeling space in the prose of Boris Pasternak.

The peculiarity of the space-time organization lies in its subjectivity, nonlinearity. This leads to ambiguity of the original object. The reader's perception of the text goes from the rational to the subconscious, where the author's position, character and reader are merged

Perceptualization, perception, modeling, perception module.

Введение

Пространство и время являются основным атрибутом материи, формой бытия. Релятивистская концепция А. Эйнштейна, ставшая синтезом ряда предшествующих философских прозрений, физических и математических исследований, оказала важное воздействие как на науку, так и на всю культуру XX века. Согласно Эйнштейну пространство и время имеют относительный характер: они рассматриваются в неразрывной связи между собой и, самое главное, с системой материальных тел. Физические явления и процессы формируют свои пространственные и временные отношения; пространственно-временные характеристики зависят от системы объектов как предмета физического исследования. Примерно в этот же период начало формироваться и представление о своеобразном художественном пространстве.

Основная часть

Время и пространство в литературе – формы существования образа реальности в художественном произведении. Однако их характеристики в условном мире произведения отличаются от философской трактовки. Так, большие временные промежутки свободно и естественно укладываются в рамках одного художественного текста, события в произведении могут одновременно развиваться в нескольких временных пластах. Кроме того в литературе время и пространство всегда индивидуализированы: с одной стороны, они определяются индивидуально-авторскими особенностями стиля, с другой – индивидуальными чертами персонажа или лирического героя [6, с. 25].

Категория пространства в художественной картине мира Б. Пастернака имеет свое выражение и тесно взаимодействует с категорией времени. Своеобразие авторского стиля, принадлежность на определенном этапе творчества к модернистским течениям стимулировали оригинальность видения мира и его отражения. Значительная опора на символизм была чутко подмечена Р. Якобсоном, который писал:

«...новаторский взгляд Пастернака <...> фрагментарен в сравнении с тем, что связывает его <...> с предшествующей культурой». Признанная сложность символистской прозы Пастернака заключается в том, что мотивы и образы являются в его прозе носителями вторичных смыслов, выявить которые не всегда легко. Сюжетные мотивы повестей, внешне составляя второй план, часто содержат важные эстетико-философские размышления, а образы могут раскрываться как символы. Поэтому фабула в прозе Пастернака часто вызывает трудности в понимании.

Для творчества Пастернака свойственна усложненная структура художественного времени и пространства. Ее особенность заключается в том, что с одной стороны они характеризуются отсутствием объективности, с другой – субъективностью, тесной связью с внутренним миром героя; и наконец, – нелинейность и непоследовательность временного движения, нарушение его традиционного хода (от прошлого к будущему).

Время в прозе Б. Пастернака неравномерно. Оно то расширяется, охватывая большие отрезки времени, то сужается, и наше внимание сосредотачивается на одном совершенно случайном эпизоде. При этом темп повествования замедляется, и это мимолетное событие, представленное нам в мельчайших подробностях, вдруг оборачивает случайность в важнейшую деталь, меняющую текстовую стратегию повествования. Временные перебои случаются довольно часто, подобно тому, как работает человеческая память или воображение. Пространственная отстраненность автора и его временная дистанция делает его всеведущим и дает ему возможность проводить различные манипуляции со временем и пространством внутри повести. Например, в произведении «Повесть» автор использует сон главного героя для перемещения во времени и пространстве. В результате временное пространство ощущается читателем как некоторое взаимообусловленное целое, где все взаимосвязано и нет ничего случайного. «Случайность» у Пастернака – категория совершенно особого порядка. По логике поэта, ничего не может быть

более преднамеренным, чем случайное. Все то, что, на первый взгляд, кажется случайным (например, две встречи главного героя «Повести», которые произошли с ним в прошлом), на самом деле, наполнено глубоким смыслом.

Пространственный опыт – основа всякого знания человека о мире, ибо взаимодействие человека и мира всегда протекает в системе некоторых пространственных координат, точкой отсчета которой является человек. Отражение «пропущенной» окружающей действительности через сознание индивидуума – перцептуальность [1, с. 455].

Процесс восприятия и обработки зрительной информации связан с функционированием двух модулей перцепции: один обеспечивает восприятие предметов; другой служит восприятию мест. Два типа зрительных систем в психологии получили название «где – системы» и «что – системы». Благодаря первой из названных систем складывается понятие предмета как фигуры, выделенной в силу своих физических свойств, и ее компактности на определенном фоне, при противопоставлении «пустых» промежутков среды ее «заполнителям», телам и людям. Благодаря второй системе складываются ориентационные концепты, концепты удаленности и близости объекта, конкретного его местонахождения по отношению к наблюдателю, изменения в облике объекта при его созерцании во время движения – вплоть до его превращения в точку. Здесь ключевое понятие – понятие протяженности того, что простирается перед человеком и вокруг человека, и понятие места как представления о том, что мы называем скорее местоположением объекта.

Зрительное восприятие пространства тесно связано со слуховым, особенности которого заключаются в том, что человек способен оценивать звуки как самостоятельное явление материального мира и приписывать им определенные оценки. Одновременное воздействие на органы зрения и слуха дает возможное целостного восприятия пространства.

Пастернак писал: «Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность» [4, с. 302]. Глубина биографического отпечатка предполагает высокую степень интравертивности, направленности на собственный внутренний мир.

Отношение субъект – адресат приобретает особый ракурс, если поставить вопрос о степени включенности того и другого в процесс словесной обработки картины мира.

«Над пастернаковской строкой густейшая и тройная аура – пастернаковских, читательских и самой вещи – возможностей...Чтение Пастернака надстроечное, параллельное и перпендикулярное. Меньше читаешь, чем глядишь (думаешь, идешь) от... можно сказать, что Пастернака читатель пишет сам» [7, с. 413]. Здесь поставлен один из ключевых вопросов о принципах координации трех программ: субъективной программы производителя текста, программы объект (картина мира, которую он означает), и программы воспринимающего текст (адресата).

В рамках типологии оценочных ситуаций, по мнению М.В. Ляпон, пастернаковский тип может быть охарактеризован такими признаками:

- 1) информация о субъективных ощущениях субъекта (производителя текста) редуцирована;
- 2) в фокусе внимания – вещь, предмет;
- 3) Воображение адресата, дорисовывающего картину мира, домысливающего изображаемую ситуацию – в состоянии максимальной творческой активности [2, с. 31].

Опираясь на сказанное, попытаемся представить основные принципы пространственного моделирования в прозе Пастернака.

Ситуация постижения пространства – это ситуация вживания в пространство и его переживания. В нее вовлечены автор, герой, читатель. Поэтому значимым является оппозиция «здесь – там». Там – это пространство неопределенности, создающее почву для интимизации позиции героя и автора и являющееся полем для полета творческой активности читателя. Мы не видим того, что видит герой, мы только слышим, представляем, моделируем и, в конечном итоге, становимся соавторами. Читательское восприятие текста переходит на иной уровень: с сознательного, рационального на чувственный, подсознательный, где позиции автора, героя и читателя сливаются воедино. Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины – дали или отдаленности. ...Глубина представляет выражение, природу; с нее и начинается «мир». Глубина кроется в противопоставлении понятий «ощущение» и «созерцание». Растягивание вглубь есть действительное измерение в буквальном смысле, нечто протягивающее» [8, с. 329].

Глубина рождается во взгляде, поскольку он стремится что-то увидеть.

Женя потревожила поленницу. Сажень пробудилась и задвигалась, как живая. Несколько поленьев съехало вниз и упало на дерн с легким стуком. Это послужило знаком, как Сторожев удар в колотушку. Родился вечер. Родилось множество звуков, тихих, туманных. Воздух принялся насвистывать что-то старинное, заречное.

«Двор был пуст. Прохор отработал. Он вышел за ворота. Там низко-низко, над самой травой, струнчато и грустно стлалось бренчанье солдатской балалайки. Над ней вился и плясал, обрывался и падал, замирая в воздухе, и падал, и замирал, и потом, не достигнув земли, подымался ввысь тонкий рой мошкар. Но бренчанье балалайки было еще тоньше и тише. Оно опускалось ниже мошек к земле и, не заплясав, лучше и воздушней, чем рой, пускалось назад в высоту, мерцая и обрываясь, с припадками, не спеша.

Женя возвращалась домой.... [5, с. 101]

Перед нами процесс рождения нового звучащего пространства – пространства вечера. Структура звучания выписана очень четко, до осязаемости. Звук практически материализуется, проникая в субъективную сферу читателя. Определяются и две темы звучания: рой и балалайка. Вся мелодия – их вариации.

Значимой является пространственная координата *Там*. Это даль, глубина, пустота, наполненная звуками. Звуки становятся чем-то протяженным, ограниченным, почти как линии и краски. Пространство звучаний бесконечно и имеет свою перспективу, которая описывается в учении о гармонии. *Там* – это место, где рождается пространственная метафора, где рефлексия детского и взрослого сознания становится максимальной. Направление от себя в «туда» – истинное измерение пространства. Переживание глубины растягивает ощущение до мира [8, с. 335]. Создается оппозиция «здесь – там». Известное не вызывает игры воображения в силу своей неоспоримости. Поэтому не нуждается в поиске причинно-следственных отношений. Пустота, заполненная звуками и игрой света и тени.

«...*Та-а-ам вон*» [5, с. 92], – это и есть звук.

Шпенглер называл глубину пространства «застывшим временем»: «...время рождает пространство, пространство же убивает время» [8, с. 335].

Звук воспринимается как знак чего-то нового, неизвестного. «*Вдруг она услышала за портьерой хохот Лизы.... Женя поразились, как она могла раньше думать, что любит девочку, смех которой раздавался рядом и так не нужен ей*» [5, с. 122]. Звук – сигнал вторжения в субъектосферу чего-то чужого, другого. Одновременно это прозрачная граница, за которой моделируется ассоциативное пространство.

Свет и цвет становятся тем особым измерением, которое «творит из самого себя и для самого себя тождества и различия, текстуру, материальность, нечто сущее» [3, с. 42]. Тень – единственный способ в живописи изображения объемного пространства.

По кустам, воронам в подмогу, ковырялась оттепель. В воде черных зажор стояли одинокие звуки. Свистки маневренного паровика на Веретях сменялись голосами играющих детей. Таратор топоров с ближайшего эксплуатационного квартала мешал вслушаться в смутную органную возню далекого завода. Она скорее воображалась, внушенная видом его пяти дымовых шапок, нежели действительно могла быть слышима. Ржали лошади, лаяли собаки. Щепотинкой на нитке повисал, оборвавшись, крик сиплого петушка.

А с далекого притока, где из-под сугробов торчали сонные кусты спеленутого лозняка, исподволь набегала задорная скоропалка динамомашины. Звуки были скудные, и казались пьяными, потому что плавали по колеям. Между ними торжественно и разгульно разверзались умолчания зимней равнины. [5, с. 140].

Живая картинка в оконной раме. Одновременно это взгляд внутрь самого себя, создающий почву для самоанализа, рефлексии.

Чаще всего процесс постижения пространства происходит или во сне, или в бреду, или сквозь туман, или сквозь замерзшее окно. Пространство дре-

моты, нечеткости изображения, размытости палитры... Оно близко к состоянию полуобморока. Оно интуитивно и иллюзорно, поэтому не сводимо к геометрическому пространству.

Выводы

Видимое и реальное остаются двусмысленными как в субъекте, так и в объекте. Это приводит к неоднозначности восприятия, предполагающей искажение исходного объекта. В то же время мы не видим того, что видит герой, мы только слышим, представляем, моделируем и, в конечном итоге, становимся соавторами. Читательское восприятие текста переходит на другой уровень: с сознательного, рационального, на чувственный, подсознательный, где позиции автора, героя и читателя сливаются воедино.

Процесс восприятия художественного текста требует от читателя максимальной творческой активности. Организуя особым образом читательское восприятие, Пастернак делает его не только полноценным соавтором, но и движущей силой, участвующей в порождении смысла произведения. В результате чего возникает ощущение имитации диалога.

Литература

1. Ильенко С.Г. Русистика. СПб., 2003.
2. Ляпон М.В. Оценочная ситуация и словесное само-моделирование // Язык и личность. М., 1989. С. 31–32.
3. Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 42.
4. Пастернак Б. Избранное. М., 1985.
5. Пастернак Б. Сочинения: в 2 т. Тула, 1993. Т. 2.
6. Сулова Н.В., Усольцева Т.Н. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя. Мозырь, 2003.
7. Цветаева М. Сочинения: в 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 413.
8. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 329–335.

References

1. Il'enko S.G. *Rusistika* [Russian philology]. St-Peterburg, 2003.
2. Liapon M.V. *Otsenochnaia situatsiia i slovesnoe samodelirovanie* [Estimated situation and verbal self-modeling]. *Iazyk i lichnost'* [Language and identity]. Moscow, 1989, pp. 31–32.
3. Merlo-Ponti M. *Oko i dukh* [Oko and spirit]. Moscow, 1992, p. 42.
4. Pasternak B. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, 1985.
5. Pasternak B. *Sochineniia: v 2 t.* [Works: in 2 v.]. Tula, 1993. T. 2.
6. Suslova N.V., Usol'tseva T.N. *Noveishii literaturovedcheskii slovar'-spravochnik dlia uchenika i uchitelia* [Newest for student and teacher literary dictionary catalog]. Mozyr', 2003.
7. Tsvetaeva M. *Sochineniia: v 2 t.* [Works: in 2 v.]. Moscow, 1984. T. 2, pp. 413.
8. Shpengler O. *Zakat Evropy* [Decline of the West]. Moscow, 1993. T. 1, pp. 329–335.