

тору сформировать пафос осознания краткости жизни собственной. За восемнадцать лет, отделяющих это стихотворение от «Большой элегии Джону Донну», акцент в эмоциональном воплощении идеи конечности бытия смещается с отстраненных, отчужденных сожалений о жизни другого человека к осмыслению конечности, обычности и одновременно уникальности жизни собственной.

«Постоянство суть эволюция принципа
помещения...» (1989 г.)

«Постоянство суть эволюция принципа помещения // в сторону мысли. Продолжение квадрата или // параллелепипеда средствами, как сказал бы // тот же самый Клаузевиц, голоса или извилин ...» В данном случае вещный мир начинает преобладать над человеком и жизнью во всех её проявлениях. Его достоверность: «...О, сжавшаяся до размеров клетки // мозга комната с абажуром, // шкаф типа «гей славяне», четыре стула, // козетка, кровать, туалетный столик // с лекарствами, расставленными наподобье // кремля или лучше сказать, нью-йорка ...» превращается в некое самоотрицание, в иронически реализуемую идею «понимания» вещами, предметами своей бессмысленности вне человеческой жизни, но поскольку последняя слишком быстротечна, предметному миру передана функция наблюдения за происходящим. В этом наблюдении ирония соединяется с абсурдом, трагизм с обычностью: «... — тем громче пыльное помещение // настаивает на факте существования ...». По нашему мнению, в поздней элегии И. Бродского пафос сожаления о жизни и осознание её преходящего характера доводится до абсурда и превращается в пафос сомнения в её уникальности и способности к саморазвитию вне тотального движения времени и всеобщей эволюции.

© **Хакимова Ж. Ф.**
г. Казань

СИМВОЛИЗАЦИЯ ПРИРОДНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО БЫТИЯ В РОМАНЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Природное и историческое бытие представляют собой коррелирующие основы пастернаковского романного мифомира. Казалось бы, заданная природе и истории оппозиционность в категориальных характеристиках вечного — временного, космического -хаотического во многом оборачивается здесь сдвигом оппозиции.

Выделяются три составляющих романного исторического бытия.

Во-первых, история в традиционном представлении как линейный диахронический процесс у Пастернака получает воплощение в образах «книги по истории» / «библиотеки» (ср. постмодернистский постулат «мир (сознание) как текст / книга / энциклопедия / библиотека») и через локус юртинской читальни характеризуются признаками болезни и смерти («кожа, землистая с празеленью», «всеобщая мертвенная одутловатость» (287)¹⁾).

Во-вторых, это идеальное представление об истории (истории от Христа) как устремленной в бессмертие вертикали.

В-третьих, это события не-истории или «конца истории» — эсхатологические события современности. В тех случаях, когда они точно фиксируются в романе как миг бытия («величие и вековечность минуты» (192), «первый день провозг-

лашения» (241), они получают вертикальную устремленность. В романном пространстве такое преодоление профанной горизонтальности современного мира материализуется в мифологемах «стоящего поезда», «перекрестка», «столба» и «дома на горе». К примеру, мифологема «поезда» обнаруживает в романе связь с мифологемой «часов» — остановившихся и внезапно пошедших курантов и будильника, зловеще предрекших «смертный час», «тифозный час». Символическая семантика (на —)разрушения времени (н-р, растягивания, ускорения) придана идущему поезду, тогда как стоящий поезд несет идею преодоления времени, рубежности, «окна», «выхода» в вечность, что совершается через обнаружение ландшафтных вертикалей (дом на горе, водопад и т. д.) и на событийном уровне через смерть ряда героев.

Изменчивость и неустойчивость человеческого мира определяет осмысление современности в категориях «свихнувшегося пространства», «безумия», «переделки жизни», «игры» и «*deja vu*» как хаотичного перелистывания «книги по истории». Современные события революций и войн отбрасывают идеальную христианскую историю, получая черты пугачевской смуты, монгольского ига, древнеримского дохристианства² средневекового иезуитства, первобытности и даже внеземной инаковости³. Христоцентричный Живаго на протяжении жизни остается верен учению Веденияпина о христианской истории даже тогда, когда, казалось бы, кончается жизнь личностей с их устремленностью к вечности как к бессмертию через «жизнь в потомстве» (14), когда начинается жизнь толп и коллективов (толпы дезертиров, митинги, вокзальные толпы, партизанский отряд, лагеря и т. д.) и устанавливается власть берущих на себя эсхатологические права⁴. На фоне картин эсхатологического распада городов и железных дорог природа пребывает в неизменной целостности, прежней ипостаси бессмертной жизни: «И только природа оставалась верна истории <в ее идеальной ипостаси — Ж. Х. > и рисовалась взору такую, какой изображали ее художники новейшего времени» (373). У природы, современных социальных катаклизмов и человека разное течение времени. Как показал Б. Гаспаров, в романе «огромная скорость революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневной жизни полностью прекратилось — «ничего на свете больше не происходит»; лишь впоследствии, когда минует это наложение более интенсивного исторического ритма, герои обнаружат, «что за пять или десять лет пережили больше, чем иные за целое столетие»⁵. События «конца истории» и жизнь человека вписываются в романе в природу как в вечное основание. Огромность и величие мира природы, его провиденциальность и сдвинутость в нем оппозиции «жизнь — смерть» сообщают человечеству надежду на возрождение. Мгновению социально — исторического или личностного бытия обеспечивается в романе смысл «величия и вековечности минутой» обязательным присутствием природного явления или космического объекта.

Принципиальной характеристикой образов природы у Пастернака является наличие символического кода, как правило, открывающего феноменальное в нуминальном мире. Пастернаку не свойственны откровенно космогонические формы воплощения природных образов в духах огня, воды и т. д. Его герой философ Веденияпин говорит об их анахронизме и о завершенности еще в древнем Риме: «Эти космогонии были естественны на старой земле, заселенной человеком так редко, что он не заслонял еще природы. По ней еще бродили мамонты и свежи были воспоминания о динозаврах и драконах. Природа так явно бросалась в

глаза человеку и так хищно и ощутительно -ему в заговор, что, может быть, в самом деле все было еще полно богов» (45). Символическое у Пастернака осмысляется через категорию значительного («...жизнь символична, потому что она значительна» (там же)) и смыкается с искусством как «таинственной и скрытой частью содержания» (279). В этом смысле символическое начало объединяет «искусство первобытное, египетское, греческое, наше» как «какая — то мысль, какое — то утверждение о жизни» (там же).

Мифомиру природы сообщены в романе комплекс идей единения и целостности, проникаемости, наблюдательности, памяти и театральности. Все они отвечают общей пастернаковской концепции единства и контакта всего сущего.⁶

Свойственные пастернаковскому природному миру единение и целостность проявляют себя через мотивы сквозной проницаемости, тотального цветового единообразия и мимикрии, густоты/вязкости и стянутости/склеенности светом природной картины, а также через акцентирование вертикальной пространственной оси.

Жизнь, по Пастернаку, понимается как рост, движение, «непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало» (334). «Общий поток жизни» (16) связывает не только «человеческие существования» (там же), но и пронизывает все предметы мира: «Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло не разбирая куда по земле и городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге» (140). Такое сквозное прохождение границ говорит об их размытости и создает эффект сплошной проницаемости, прозрачности пространства. Так, прозрачность становится одномоментной характеристикой листвы («Листья пропускали свет и горели с изнанки зеленым огнем прозрачного бутылочного стекла»), пламени партизанского костра («Оно < солнце — Ж. Х. > просвечивало сквозь прозрачное пламя, как сквозз зелень леса»), стрекоз («Позванивая стеклянными крылышками, медленно проплывали по воздуху рябые и прозрачные, как огонь и лес, стрекозы») и человека («В такие минуты точно и он < Живаго — Ж. Х. > пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из — под лопаток наружу» (339). Свет здесь не является эманацией солнца, а символизирует божественность, напоминая о духе, пронизавшем мировое пространство с его первозданным хаосом тьмы. Традиционно понимаемый также как символ бессмертия, вечности, рая, чистоты, свободы, свет здесь сообщает свою семантику земной природе и человеку в ней, восстанавливая у Живаго способность к архетипике пробуждением его «юношеского первообраза» и преобразованием природы в «первоначальное и всеохватывающее подобие девочки» (339).

С мотивом розрачности функционально схож мотив цветового единообразия и мимикрии. Так, мысли доктора о мимикрии, «о выживании наиболее приспособленных, <...> о творении, твари, творчестве и притворстве» (342) вызываются созерцанием бабочки, слившейся с цветом сосновой коры, и его собственным исчезновением в «пестроте солнечных пятен <...> точно он надел шапку — невидимку» (341).

Голубой и розовый цвет пасхальных яиц (яйцо — эмблема бессмертия — в пасхальных церемониях символизирует возрождение) становится тотальным, при этом мир не только вбирает два цвета с их значениями весны и юности, но и сакральную семантику яйца: «Голубого и розового были высовывавшиеся из — под пиджаков рубашки на парнях. Голубого и розового цвета — платья девушек.

Голубого цвета было небо. Розового — облака, плывшие по небу так медленно и стройно, словно небо плыло вместе с ними» (319). Амбивалентную символику победы смерти и торжества жизни несет лиловый цвет, распространяющийся на разразившуюся грозой черно — лиловую тучу⁷ и даму в лиловом, которая «обогнала Живаго и пережила его» (485).

Густота/вязкость сообщены у Пастернака зимнему свету. Зима разрушительна для пространства: «Но зверинный мороз с туманом разобщал отдельные куски свихнувшегося пространства, точно оно было не одинаковое везде на свете» (60), «Разорванные звуки и формы без видимой связи появлялись в морозном тумане, стояли, двигались, исчезали» (366). Если солнечный свет оказывается не способным соединить разорванный мир, несмотря на характеристику густоты («Не то солнце, к которому привыкли на земле, а какое — то другое, подмененное, багровым шаром висело в лесу. От него туго и медленно, как во сне или в сказке, растекались лучи густого, как мед, янтарно — желтого света и по дороге застывали в воздухе и примерзали к деревьям» (366)), то лунный свет восстанавливает мировую гармонию своей функцией стягивания/склеивания («Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема» (430))⁸.

В результате современных катаклизмов жизнь человечества получает больше природное, нежели божественное основание: «...со всей России сорвало крышу, и мы со всем народом очутились под открытым небом. И некому за нами подглядывать» (145). Ощущение открытого пространства, более свойственное древним, пробуждает в человеке «космическую память <...> память о своих предсуществованиях»⁹. Акцентирование в романе вертикальной пространственной оси (сдвиг оппозиции «верх — низ») происходит через все случаи соединения либо взаимоотражения земли и неба (метели, ливни, лужи, тучи, возвышенности, деревья и т.д.)¹⁰.

Проницаемость сообщена природному миру как прохождение за границы природного в область человека (заглядывание в окно снежной бури, деревьев, кукурузы, стук в окно ветки липы и т. д.); соотносимость природного образа с предметами мира цивилизации и культуры (река/железо; река/нож; хвощи/египетские жезлы и посохи; луна/мельница и т. д.); разрушение границы растительного и животного миров (листья тропического великана/слоновые уши; листья клёна/птицы; сердцевина кувшинки/желток с кровью; кровь/ягоды мёрзлой рябины).

Взгляд в художественном мире Пастернака встречает противонаправленный взгляд. Человек в романе ощущает на себе сознательные взгляды природного и вещного мира с их значением участия, сочувствия, приглашения, любопытства. Человек, находящийся под пристальным наблюдением мира, фиксируется его памятью и остаётся в ней в качестве следа (призрак маминго голоса, «водяной знак» Лары).

Установка на урбанистический взгляд, педалирование ощущения театрально-сти происходящего и размышление Живаго в дневнике «Игра в людей» о том, что «половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгрывает» (183) соотносимы в романе с декоративностью и зрелищностью природных объектов. Подобная театральность реализуется через мотив внезапного возникновения («...у всех было такое чувство, что местность возникла только благодаря остановке» (19)) и образы солнца — осветителя сцены и театрального занавеса (туман на

станции Развилье).

Герои, обладающие космической памятью и настроенной на природу сенсорикой (Живаго и Лара) имеют в романе природный образ — прототип в качестве заместителя/двойника (Живаго — быстрая реченька, Лара — море, рябинушка). Они подчиняют свою судьбу вечностному/природному закону и не приемлют позиции хозяина в природе.

Примечания:

1. Здесь и далее ссылки на роман «Доктор Живаго» в издании: Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1989 — 1992. Т. 3.

2. Ключом к такому толкованию истории в романе являются убеждения Веденяпина, что «человек живет не в природе, а в истории», и что христианская история — «это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, осною изрыгнутых Калигул <намеки на Сталина, у которого лицо было со следами оспы — Ж. Х. >, не подозревавших, как бездарен всякий поработитель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн» (14). Революционная современность в романе накладывается на античную историю и трактуется в тех же категориях жестокости, поработительства, бездарности, мертвизны, звероподобия. Такая диахронная трансляция античности в современность символически поддерживается и фамилией антипода Живаго Павла Антипова, а также его классическим университетским образованием и преподаваемыми им предметами (мертвая латынь, античная история и самые древние из наук — математика и физика).

3. На пути из партизанского отряда в Юрятин Живаго видит погребенные под снегом поезда и следы страшных зверств: «Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные. Человеку снились доисторические сны пещерного века. <...> Эти картины и зрелища производили впечатление чего — то нездешнего, трансцендентного. Они представлялись частицами каких — то неведомых, инопланетных существований, по ошибке занесенных на землю» (372 — 373).

4. «... по логике Пастернака, если человек — конфликтное, ограниченное, но и сопротивляющееся всей невыразимой громадности Бытия существо — самочинно берет на себя эсхатологические права, т. е. права существа бесконечного права последней инстанции, — такая мирская эсхатология обречена обернуться психологическим и душевным крахом.

Такого рода эсхатологическая узурпация, связанная с идейным абсолютизмом, эсхатология навыворот, эсхатология самобожия — одна из важнейших тем романа...» — Рашковский Е. Б. История и эсхатология в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»: философский комментарий // Вопросы философии. 2000. № 8. С. 58.

5. Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 227.

6. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 215.

7. «...гроза является повсеместно распространенным в мифологии архетипическим символом поединка сакрального героя (Персея, Перуна, Георгия) со змеем — драконом — тучей, то есть соответствует образу, появляющемуся и в стихах Живаго, и в целом ряде моментов, описывающих взаимоотношения героя и Лары» — Гаспаров Б., 226.

8. О способности/неспособности к слиянию: «Полное отсутствие соприкосновения нескольких бытий говорит об отсутствии жизни, но и тесное, «каменное» слияние двух или более объектов в один в еще большей мере свидетельствует об отсутствии жизни» — Лихачев Д. С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999. С. 170.

9. Бахтин М. М. <О Флоре> // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7-ми тт. М., 1996. Т. 5. С. 131 — 132.

10. В лирике Пастернака «огромная пропасть между небом и землей преодолевается

с помощью ветра («Как у них») или снега («Снег идет»). <...> Дождь способствует тому, чтобы лирический герой мог олицетворять предметы нижнего пространства. <...> водное зеркало меняет местами верх и низ, высоту и глубину, как бы нейтрализуя соответствующую оппозицию, совмещает ее полюсы, вследствие чего происходит расширение и соединение разных пространств («Ева»» — Ким Ен Сук. Художественное пространство в лирике Б. Пастернака: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. — М., 2001. С. 13.

© Харитоновa Е. В.
г. Екатеринбург

РУССКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ И ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ П. П. БАЖОВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Первая и главная проблема, встающая перед исследователем, изучающим специфику русской ментальности, заключается в особенностях самого объекта рассмотрения: русская ментальность — понятие, с трудом поддающееся определению. Анализ рассматриваемого явления с учетом философских, психологических, культурологических, социологических, этнографических источников и приемов исследования позволил установить, что этот термин используется современной гуманитаристикой для обозначения надиндивидуальных составляющих массового сознания, определяемых культурой и транслирующихся из поколения в поколение. Ментальность, являясь исторически обусловленным феноменом, отражает специфические особенности определенного типа культуры, определенный образ мыслей и мироощущения, который складывается у носителей этой культуры. Таким образом, ментальность является неким общим «умственным инструментарием», который наличествует у людей, принадлежащих к одной культуре, что дает им возможность по-своему воспринимать и осознавать свое природное и социокультурное окружение и себя в нем.

В этом случае следующей, пожалуй, наиболее существенной проблемой окажется поиск методологических основ для выявления сущности русского ментального пространства (термин А. В. Бабаеваой).

Концепция ключевых слов — понятий культуры предлагает относительно разработанную методику анализа ментального пространства (А. Вежбицкая, Ю. С. Степанов) посредством работы с вербальными текстами. Трудно не согласиться с тем, что «родной язык очевидным образом оказывает влияние на концептуальный взгляд на жизнь отдельного индивида» [2: 20]. В данном случае лингвистические методы исследования не являются самоцелью. Собственно филологическое изучение «культуроспецифичных слов» — «констант русской культуры» — создает основу для размышлений о сущности русской ментальности. На сегодняшний день остается открытым вопрос об адекватности предлагаемого метода литературному материалу.

На наш взгляд, попытка выявить культурные константы в художественном мире П. П. Бажова все же может оказаться продуктивной. Так, можно утверждать, что в ценностной системе П. П. Бажова семья является неким структурообразующим центром. Мотив семьи репрезентируется, в частности, в сказах «детского тона». По нашему мнению, принципиально важно то, что главные герои сказов «Огневушка — Поскакушка» и «Серебряное копытце» — Федюнька и Да-