

*Анастасия Сергеевна ПУДОВА —  
аспирант кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета  
russlit@utmn.ru*

УДК 821.161.1 (092)

## **ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ ТОПОС В ЛИРИКЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПЕТЕРБУРГ»)**

### **GEOCULTURAL TOPOS IN BORIS PASTERNAK'S LYRIC POETRY (ON THE BASIS OF THE POEM «PETERSBURG»)**

*АННОТАЦИЯ. В статье исследуется лирика известного русского поэта Бориса Пастернака. Основным аспектом изучения является геокультурный топос как важный элемент поэтической системы. Исследовательский потенциал раскрывается на примере анализа стихотворения «Петербург».*

*SUMMARY. The article analyses the lyric poetry of Boris Pasternak, a famous Russian poet. The basic aspect of the study is a geocultural topos as an important element of poetic system. The research potential is revealed by the example of the analysis of Pasternak's poem «Petersburg».*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Геокультурный топос, Борис Пастернак.*

*KEY WORDS. Geocultural topos, Boris Pasternak.*

Категория «геокультурный топос» совсем недавно вошла в научный инструментарий литературоведов. Методологический потенциал этой категории открыл перед исследователями новые перспективы в осмыслении творческих и жизненных доминант таких художников слова, как И. Бродский, М. Цветаева, В. Ходасевич и других.

Проблема геокультурного топоса представляется нам возможной точкой отсчета в анализе и интерпретации поэтического наследия Б. Пастернака, поскольку, во-первых, на значимость геокультурных номинаций указывает сам поэт названиями своих стихотворений (например, «Венеция», «Петербург», «Ивака», «Марбург», «Балашов», «Воробьевы горы», «Спасское», «Матрос в Москве», «Уральские стихи», «Пока мы по Кавказу лазаем» и т.д.); во-вторых, проблема места и даже философия места является, на наш взгляд, основанием творческой рефлексии поэта, отражается в пространственных (по своему происхождению, семантике и т.п.) мотивах и образах, характерных для всего творчества Пастернака.

Напомним, что в современном литературоведении понятие «топос» употребляется в нескольких значениях. Так, *Sachworterbuch der Literatur* предлагает следующие определения этого понятия: «Топос (греч. — место) — 1. Общ.: общее место. 2. Толика — в античной риторике часть «inventio»: искусство находить в конкретных ситуациях общепризнанные точки зрения как основания доказательства в собственных интересах. 3. Новое значение понятие получает благодаря Э.Р. Курциусу: Топосы — «твердые клише или схемы мысли и выражения», запечатленные формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы, технические способы упорядочения и исполнения для определенных задач и требований в типичных ситуациях» [1]. Все указанные значения сводятся к понятию «общее место» и не имеют никакого отношения к исследованию пространственно-временной парадигмы художественного произведения.



В исследованиях последних лет появляется еще одно значение понятия «топос». Оно характеризует, по мнению Н.Е. Разумовой, «пространственный образ, отложившийся в сознании, а точнее в подсознании писателя из впечатлений реального мира и прямо или косвенно, порой с весьма значительной степенью абстрагирования, воплощающийся в произведениях в качестве архитектурной модели» [2]. Таким образом, термин «топос» в интерпретации Разумовой оказывается близок к литературоведческой категории художественного пространства на границе текста и контекста, произведения и творчества, литературы и жизни.

О творческом «переживании» конкретики пространства (места) говорит Х.Г. Гадамер в своей известной работе «Истина и метод». Он, как основоположник герменевтики, делает акцент на том, как меняется «бытийный статус» места (номинализованного как город, регион, страна и т.п.) в результате его творческого освоения. По мнению Гадамера, «место, его содержание (переживаемость) «получает новый бытийный статус, будучи выражено искусством» [3]. Почти следуя за Гадамером, отечественный исследователь К.М. Долгов (в русле философского дискурса) доказательно настаивает на том, что отношения поэта и места (топоса) во многом определяет «биографическая рефлексия», будь то факт рождения, ссылка, путешествие, исполнение должностных обязанностей и т.д. Человек переживает «пространство, находящееся внутри жизненного процесса» [4].

Уже в этих первых высказываниях намечаются некоторые значимые перспективы в исследовании художественных произведений через категорию топоса. Так, во-первых, всякое творческое воплощение знаков конкретного географического места расценивается здесь как событие бытийного плана и как факт искусства. Во-вторых, открывается перспектива интерпретации текста на границе искусства и жизни: «рефлексия места» — «биографическая рефлексия» — творческий акт — конкретные варианты творческого воплощения геокультурного топоса.

В современной литературоведческой практике топос (геокультурный топос) — это специфическая категория, позволяющая исследователю решать разномасштабные проблемы: от анализа отдельного текста до создания дискурсивного ряда. Так, например, анализ топоса Тюменской области представлен в работе Е.Н. Эртнер «Поэтика места в литературе тюменского края XIX — начала XX вв.», где автор обращает наше внимание на некоторые особенности формирования этого образа в художественном тексте (например, на знаковость пейзажа или на то, что природа определенного ландшафта зачастую постигается на уровне чувственного восприятия, без апелляции к аналитическому сознанию), указывает на значимость зрительных, слуховых и других рядов при исследовании топоса [5]. Другой исследователь — И.А. Половодова — говорит, что важным критерием при описании пространства является степень его освоенности главным героем. Она отмечает, что «в процессе освоения сталкивается «свое» и «чужое» в укладе жизни, в отношении к природе, в мировоззрении» [6]. Таким образом, делается акцент на значимости героя, формируется методология изучения литературного произведения через категорию топоса.

К понятию «геокультурный топос» обращается А.С. Сваровская, анализируя книгу стихов В. Ходасевича «Европейская ночь», где «образ города организует пространство текстов». В ходе исследования автор приходит к продуктивным выводам относительно особенностей лирического героя и собственно природы поэтического топоса в книге Ходасевича. Так, например, через анализ семантики главных топосов в лирике Ходасевича (Петербург, Берлин, Италия) при-



ходит к выводу о «тотальной взаимосвязанности разных топосов, в координатах которых пролегал судьба поэта» [7].

Как мы можем заметить, методика анализа геокультурного топоса близка к методике анализа категории «художественное пространство». Это объясняется сосредоточенностью на лирическом герое и его стремлением освоить пространство лирического переживания. Осуществляется поиск знаковых образов и мотивов, по возможности определяется модель художественного мира. Все это иллюстрируется на уровне формы произведения через выявление функциональных значений выразительных средств (графики, фонетики и т. д.). При этом делается значительный акцент на изучении топосов как доминант в поэтике текста, организующих художественное пространство.

Говоря о методологическом потенциале категории «геокультурный топос», мы делаем акцент на следующих, характерных особенностях:

- В геокультурном топосе подчеркивается важность топонимов — конкретных, реально существующих — с учетом семантики, закрепившейся за ними в культуре.

- Геокультурный топос представляет собой мифологию и философию пространства. Это не просто образ определенного географического места в литературном воплощении, это одна из возможных форм бытия лирического героя и его переживаний.

- Изучение геокультурного топоса позволяет выйти к осмыслению важных геокультурных лейтмотивов жизни самого поэта или писателя.

Следует отметить, что иногда эта конкретная географическая координата в лирическом тексте начинает «обрастать» определенными литературными, историко-культурными ассоциациями, влиять на лирического героя, формировать сюжет лирического переживания и даже функционировать как самостоятельный субъект высказывания. При этом мы осознаем, что не всякое произведение, где есть географические номинации, требует анализа через категорию геокультурного топоса, поскольку речь идет о таких ситуациях, где указания на конкретные места выполняют не фоновую функцию, а структурообразующую и даже реализуются как субъекты лирического переживания.

Одна из особенностей лирики Б. Пастернака — это не только олицетворение пространственных образов, но и включение их в систему субъектных отношений. Кроме того, конкретизируя пространство лирического переживания, поэт указывает на связь поэтического образа с реальным топосом, а топос города вообще является значимой координатой как в жизни самого поэта-человека Бориса Пастернака, так и в переживаниях его лирического героя. Примечательно и то, что Петербург — излюбленный город всех русских поэтов и художников — у Пастернака представлен только одним текстом, где этот город становится пространством лирического переживания, а название города вынесено в заглавие стихотворения.

Стихотворение Б. Пастернака «Петербург» (1915) состоит из четырех частей, образуя некий мини-цикл, ряд ярких образных переживаний, связанных между собой единством места — топосом города Петербурга, известного в русской культуре своим постоянством мифологем и призрачностью их толкований.

Определяя путь исследования поэтического текста, построенного на топосе города (в нашем случае — Петербурга), следует вспомнить одного из классиков. Лев Николаевич Толстой в эпосе «Война и мир» подсказывает путь нахождения целостного образа города: созерцание его с высокой точки при подходящем освещении. Следуя за Л. Толстым, профессор И.М. Гревс рекомендует начинать



«завоевание» города с посещения какой-нибудь вышки [8]. Пастернак идет дальше — он смотрит на Петербург как на чертеж: «Чертежный рейсфедер // Всадника медного ...»<sup>\*</sup>.

Делая акцент на рукотворности, спланированности, задуманности, умышленности города, поэт пытается постичь его всеми возможными путями: выстраивает систему зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных образов. Эти попытки разгадать тайну Петербурга представлены как отдельные части (всего 4), и у каждой из них своя тональность.

В первой части стихотворения топос города формально реализуется в череде сравнений (внутренняя структура стихотворения «держится» на повторении союза «как»). Среди этих сравнений можно условно выделить два потока образов, постоянно сопряженных друг с другом. Через образы ружья, пули, раската воплощается само событие рождения города уже не как строительства, а как спора, дуэли. Другой ряд образов — конвульсии, слезы, комья тоски, забвенья, ярость и др. — указывает на трагическую судьбу и города, и его создателя. Возникает некое противоречие между легкостью случая, капризом, безрассудством, азартом, муками творчества и неотвратимостью последствий, которое кажется неразрешимым как в пространстве исторического прошлого, так и в пространстве лирического героя. Именно эта неразрешимость противоречий определяет природу топоса Петербурга как кризисного пространства.

Мы видим, что на устройстве Петербурга у Пастернака лежит печать сознательного творчества человека (трамваи здесь нанесены «северным грифелем», а сам город раскинут «как план, как ландкарта на плотном папирусе»), но город у Пастернака становится субъектом переживания: наряду с его создателем и лирическим героем, он участник некой истории, которая способна объяснить многое как в жизни поэта, так и в судьбах города и страны. Первый поток образов и мотивов связан непосредственно с топосом Петербурга («Нева», «балтийские волны», «заливы», «болота», «таежные топи», «тучи», «ненастье»), второй — с образом Петра («раскат берегов и улиц», «сетка конвульсий», «железные щеки»; «балтийские волны» сравниваются с «комьями тоски»; «заливы в осоке» наворачиваются Петру на глаза; тучами Петр «завален», как делами). Таким образом, мотивы, связанные с Петром как создателем города, пересекаются с мотивами Петербурга, и подчас их невозможно отделить друг от друга. Эта связка может показаться традиционной, как традиционна и установка, что Петр — создатель Петербурга. Именно в этой ситуации складываются сюжеты жизни Петра и жизни города. Сюжеты эти невозможно представить как цепочки событий. Какой субъект характеризуется строчкой «Забвенья овладело им» — Петербург или Петр? Уйти в забытие — возможный итог истории того и другого. Строка «О, как он велик был!» в равной степени может быть отнесена и к Петру и к Петербургу.

Следует обратить внимание на категории времени глаголов, относящихся к Петру и его городу — это глаголы в прошедшем времени («велик БЫЛ», «покрылись», «навернулись», «подкатили» и т.д.), тогда как временное пространство лирического героя более гибкое («Мне здесь сновиденье явилось» — прошедшее время; «счета сведу с ним ...» — будущее время). Подчеркивается величие города и его создателя, но величие былое. Но рассуждения о временной органи-

\* Текст стихотворения «Петербург» цитируется по книге: Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912-1931. М., 1989. С. 68-70.



зации стихотворения становятся несостоятельными за счет фразы «нет времени у вдохновения». Город БЫЛ создан, БЫЛ велик, но это неважно, потому что герой находится в этом пространстве сейчас, сейчас пытается постичь его. Хронотоп предельно прост: здесь и сейчас («сейчас же и тут же»), но ощущение надрыва, порывистости не дает обмануться этой кажущейся простотой. Уже в первой части стихотворения пространство города не поддается конкретному определению — «болото, земля ли, иль море, иль лужа». Причем попытки дать определения городу изначально несостоятельны, противоречивы (тому подтверждение — контекстуальные антонимы «болото — земля», «море — лужа»). Сам герой как бы иронизирует, сравнивая море с лужей. Именно ирония позволяет герою на время оказаться вне этого кризисного пространства, что дает ему шанс посмотреть со стороны, понять и на миг освободиться от чар города. И все же ирония не спасает лирического героя от мучительных переживаний и от неизбежного общения с непонятной стихией, и постижение города тем сложнее, чем все менее ясными становятся его границы. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что на реальные наслаиваются события несколько иного плана — это сны («Мне здесь сновиденье явилось, и счесть / Сведу с ним сейчас же и тут же»). Герой растворяется в пространстве города, где бессонница соседствует со сновиденьем, а сон с явью.

Герой не может определить не только пространство, но и себя в этом пространстве, оказывается не в состоянии провести границы между городом, Петром и собой; прошлым и настоящим; между реальным городом и его проектом, чертежами. В некоторой степени насыщенность текста местоимениями ставит описываемые образы в один ряд друг с другом, делает их малоразличимыми, создает некую путаницу. Получается средний, размытый образ, имеющий приметы бреда, сновидения, галлюцинации и одновременно реального города. Например, комментируя строчку «раскат берегов», можно говорить о существовании ассоциативной связи между этим образом и выстрелами пушек Петропавловской крепости. Или строку «...он знакомил // С империей царство, край — с краем» можно расшифровать в контексте формулы «Петербург — окно в Европу». В этом плане Петербург становится связующим звеном между целыми культурами). Таким образом топос становится точкой пересечения и времен (Петр в прошлом, лирический герой — в настоящем; но отсутствует перспектива в будущее: «И знали: не будет приема»), и пространств.

Вторая часть стихотворения представляет собой своеобразный поток сознания, состоящий из зрительных образов. Мы ощущаем заикленность на небесном пространстве (анафорически повторяемое «облачно»; «небо», «мартовская туча»), которое сменяется пространством водным и его атрибутами («волны толкнутся», «мостики», «катера», «снасти», «доки», «баркасы», «паруса», «каналы», «пристани», дважды употреблено прилагательное «мокрый»), и наоборот. Но граница между стихиями размыта. Так паруса «летят с тучи», и непонятно, сравнивает ли поэт паруса с тучами или тучи с парусами, что является метафорой, а что реальным образом. А образ ненастья относится скорее к стихии неба, так как с ним сопряжены образы туч, облачности. Но в контексте стихотворения оно стоит рядом с глаголом «пахнет», что делает ненастье не эфемерным, не призрачным изъяснением небесной воли, а по-земному ощутимым явлением и сближающимся по этому признаку с водной стихией. Еще один образ такого рода — «пасмурный день растерял катера»: водный атрибут — катер — соотнесен с пасмурным днем, с погодным явлением, с облачностью. Или: «Небо ... мешает с толченым графитом ... паровые клубы». Лирический



герой пытается найти пристань, найти что-нибудь устойчивое. Но образы реального мира растворяются на фоне воды и неба («небо над буюм, залитым мутью»), которые подчас неразличимы. В отличие от предыдущих, построенных на зрительных образах, последнее четверостишие организуется за счет звуковых. И только звуки дают возможность ощутить границу между водой и небом: «Щелкает лодочный блок. Пристани бьют в ледяные ладоши». Это город, где трудно отделить одну стихию от другой, город, где все смешивается (в этом смысле Петербург сближается с Венецией, при воссоздании образа которой также значим звуковой ряд образов).

В третьем стихотворении, как уже упоминалось выше, город ярче всего представлен как чертеж (упоминание чертежного инструмента — рейсфедера) появляется образ некоего со-творца — это ветер. Он создается с помощью мотива ненастья и преодоление границ города становится барьером. Здание города — тоже барьеры, отделяющие одну стихию от другой, но поскольку здания воспринимаются как нарисованные, появляется надежда, что их можно преодолеть. Наряду с материальными образами (ветер, ненастье, облака) поэт создает образы осязательные. Предметы проходят испытание на плотность (медный всадник — плотный папирус) — это тоже попытка освоить, познать город.

В заключительной части этого мини-цикла лирический герой переходит к почти отчаянной попытке понять город (он уже попробовал город на вкус, на нюх, на ощупь) — теперь он пытается с ним заговорить. Но слова, обращенные то ли к городу, то ли к Петру, характеризуют теперь и его собственное состояние — это он «бредит невменяемый», это он «бормочет вслух», это он «не нашел себе места...» Эти строки демонстрируют несостоятельность попытки лирического героя вступить в диалог с городом и его создателем. «Это ведь бредишь ты, невменяемый, // Быстро бормочешь вслух» — заключительные строки, свидетельствующие о разрушении иллюзии диалога, невозможности построить отношения с пространством города.

Пастернак не пытается описать город, скорее стремится понять его через наблюдение, сопереживание, подобно тому, как мы узнаем людей. Может быть, потому Петербург Пастернака так удивительно похож на живое существо и так мучительно неотделимо связан с человеком, создавшим его. Но лирический герой вынужден отказаться от всяких попыток освоить пространство этого города, сделать его своим. Возможно, поэтому топоним Петербурга представлен у Пастернака только одним стихотворением, написанным в 1915 году.

Примечательно, что именно через поэтические (геокультурные) топонимы мы выходим к исследованию ранее не изученных граней лирики Пастернака и одновременно на значимый мотив в жизни самого поэта: город (место) является не только пространством переживаний лирического героя, но и своеобразным знаком и формой существования человека в мире.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 1968, С. 109.
2. Разумова Н.Е. «Степь» Чехова: вариант интерпретации повести // Вестник ТГУ, Т. 266, Томск, 1998. С. 48.
3. Гадамер Х.Г. Истина и метод. М., 1988, С. 105.
4. Долгов К.М. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера и искусство // Феноменология искусства. М., 1996, С. 34.
5. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX-XX вв. Тюмень, 2005, С. 108.



6. Половодова И.А. География критики: тюменская региональная пресса о творчестве Е. Айпина // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Тюмень, 2004, С. 110.

7. Сваровская А.С. Геокультурные топосы в книге стихов В. Ходасевича «Европейская ночь» // От текста к контексту. Ишим, 2006. С. 126-134.

8. Анциферов Н.П. «Непостижимый город ...». СПб., 1991, С. 32.

9. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912-1931. М., 1989.

*Елизавета Викторовна БАРНЁВА —  
аспирант кафедры русской литературы,  
ассистент кафедры истории  
и теории журналистики  
Тюменского государственного университета  
barneva82@mail.ru*

УДК 070. 41

## **РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ЮНОСТЬ» В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ ИЗДАНИЯ**

### **EDITORIAL POLICY OF THE «YOUTH» MAGAZINE IN THE FIRST YEARS OF ITS EXISTENCE**

*АННОТАЦИЯ. На основе материалов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) в статье рассматривается влияние литературной критики, читательских писем и читательских конференций на редакционную политику журнала «Юность» и содержание издания в первые годы его существования.*

*SUMMARY. The article is devoted to the influence of literary criticism, readers' letters and conferences on the editorial policy of the «Youth» magazine as well as its contents in the first years of its existence (on the basis of the materials taken from the Russian State Archive of Literature and Art).*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Редакционная политика, журнал «Юность».*

*KEY WORDS. Editorial policy, the «Youth» magazine.*

В июне 1955 года в Москве на волне «оттепельных» настроений выходит «Юность» — новый журнал для молодежи. Журнал с первого номера вызвал массу откликов в прессе, тысячи читательских писем, в клубах и библиотеках прошли обсуждения, и, как следует из писем читателей, у «Юности» сразу же возник высокий процент вторичного чтения [1]. Этот феномен нельзя объяснить только тем, что журнал являлся единственным в своем роде изданием для молодежи (художественно-публицистический, общественно-политический ежемесячник). Залогом быстрого роста популярности издания стала редакционная политика «Юности». Редакционная коллегия выбрала для журнала роль «задушевного друга» юного читателя; возникающая в «разговоре по душам» близость своей откровенностью привлекала читателя.

«Журнал на стадии становления» — за такой формулировкой скрывались первые суждения об издании как профессионалов, например, журналистов «Литературной газеты», так и непрофессионалов — учителей, библиотекарей и т. д. «Юности» ставились в вину отсутствие критико-библиографического отдела, недостаточная эстетическая требовательность к публикуемой прозе и