

## СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

### *ПОЭТИКА РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»*

В.И. Тюпа

#### НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ РОМАНА

Сюжетно-повествовательная организация текста «Доктора Живаго» проанализирована под углом зрения инновационных для нарратологии категорий: коммуникативной стратегии, риторической картины мира, риторической модальности, повествовательной интриги. Выявлена специфика инспиративной стратегии наррации.

**Ключевые слова:** нарративная стратегия; нарративная картина мира; нарративная модальность; нарративная интрига.

Нарративным высказыванием – в корректном, не «безбрежном» значении расхожего термина – является такое высказывание, в котором взаимодействуют «два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном собы-

тии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте»<sup>1</sup>. Понятие нарративной стратегии указывает на коммуникативную стратегию «самого рассказывания».

В обычном словоупотреблении термин стратегия применяется для характеристики таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение в качестве некой заданности и во многом определяют конечный результат. Так, в бахтинском понимании, «активная позиция говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере» отнюдь не сводится к «речевой воле говорящего», поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его», а также с интерсубъективной «ситуацией речевого общения»<sup>2</sup>. Она «осуществляется прежде всего в выборе»<sup>3</sup>, ограничивающем произвол повествующего рамками некоторой нарративной компетенции. «Выбор стратегий, – по мысли Мишеля Фуко, созвучной Бахтину, – не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; он совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит»<sup>4</sup>, а также, несомненно, и по отношению к фигуре или кругу адресатов.

Принципиальная неотожждествимость имплицитной фигуры автора (когнитивный субъект наррации) и прямо или косвенно эксплицированной фигуры нарратора (вербально-коммуникативный субъект наррации) является общим местом современной нарратологии. Речевое поведение нарратора может быть ориентировано на условную, внутри-

текстовую фигуру слушающего или читающего «наррататора», однако по существу своему коммуникативное «событие самого рассказывания» связывает не эти эксплицитные инстанции, но имплицитные: автора и потенциального адресата нарративного дискурса<sup>5</sup>.

Мыслимая таким образом нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, взаимно обуславливающих друг друга:

1) той или иной *нарративной картины мира* (референтная компетенция автора);

2) *нарративной модальности* (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);

3) *нарративной интриги* (рецептивная компетенция адресата).

## 1

Авторская (референтная) компетенция наррации состоит в актуальной для нее «картине мира, дающей масштабы того, что является событием»<sup>6</sup>. Будучи комплексом исходных допущений о самых общих предпосылках и обстоятельствах нашего присутствия в бытии, нарративная картина мира обуславливает событийный или процессуальный (природно-естественный, социально-ритуальный) статус переходов от ситуации к ситуации, составляющих предмет рассказывания. Подобно условному математическому времени и пространству, о которых размышлял Бахтин, нарративная картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений»<sup>7</sup> о событийности бытия.

По рассуждению Умберто Эко, «воспринимая объекты опыта, я могу видеть их в разных ракурсах. Установить определенный ракурс — это и значит установить определенный текстовый топик»<sup>8</sup>. Интерсубъективный «топос согласия» (Хаим Перельман<sup>9</sup>) ограничивает возмож-

ную широту мировидения некоторым кругозором и предлагает адресату картину мира, активируемую в его сознании в качестве обобщенного референтного пространства коммуникативного взаимодействия.

Мифологическая картина мира, в ракурсе которой излагаются события, например, «Илиады», являет собой готовый и «цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие»<sup>10</sup>. Вследствие события, повествуемого Гомером, такой мир не преобразуется, он лишь раскрывается в своей истинности<sup>11</sup>. Здесь каждый актанта свершает именно то, что он может и должен, поскольку «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы»<sup>12</sup>.

В референтном поле пастернаковского романа есть немало сокрытого от персонажей в качестве их судьбы, но очевидного для повествователя. Таково, например, следующее «скрещение жизненных путей», по выражению И.П. Смирнова, «возведенное автором на метасюжетный уровень»<sup>13</sup>:

«Скончавшийся изуродованный был рядовой запаса Гимазетдин, кричавший в лесу офицер – его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго – свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждаться обнаружения до следующего случая» (IV,10).

Однако об однозначной фатальности сверхличных судеб героев произведения говорить не приходится: в романном катастрофическом образе общенациональной жизни слишком велика роль противоборст-

вующих субъективных амбиций, инициатив, противоречащих один другому декретов.

Опираясь на средневековые тексты, Ю.М. Лотман характеризовал событие «как то, что произошло, хотя могло и не произойти»<sup>14</sup>, и даже видел в нем преодоление запрета: «пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура»<sup>15</sup> нормализованного мира. Под такое определение подпадают как преступление, так и подвиг или чудесное претворение. В повествованиях средневекового типа всякое субъективное побуждение ложно. Оставляя сколь угодно обширное пространство для свободы заблуждений и ошибок, повествование притчевого типа предполагает наличие единственного верного пути. Нарративная картина мира, пронизанная дидактическим светом нравственного абсолюта, вслед за Х. Перельманом может именоваться императивной. Здесь актант всегда совершает выбор, ведущий к ценностно однозначному событию.

Актуальность житийной повествовательной традиции с ее императивной картиной мира в романе «Доктор Живаго» достаточно очевидна<sup>16</sup>. Однако перед лицом нравственного императива главные герои произведения (Живаго, Лара, Антипов-Стрельников) ценностно амбивалентны. Завершения их жизненных путей художественно закономерны, но нельзя сказать, что они однозначно мотивированы и с неизбежностью вытекают из всей цепи совершаемых ими поступков. Эти событийные цепи в немалой степени окказиональны.

Исходя из нарративного опыта недидактического романного письма, Н.Д. Тмарченко существенно расширяет гегелевское понятие событийности, исключавшее из этой категории «то, что просто происходит»<sup>17</sup>, и определяет событие как «изменение сюжетной ситуации

<...> в виде замены или преобразования условий для персонажа – в результате ли его собственной активности <...> или “активности” обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)»<sup>18</sup>. Подобная трактовка события, предполагающая наряду с ценностно-целевой также и спонтанную событийность, соотносима, в частности, с окказиональной (по терминологии Перельмана) картиной мира. Здесь авантюрная событийная цепь формируется частной инициативой, изобретательностью или ошибками актантов, которые вольны в своих волеизъявлениях, а также стечением обстоятельств, игрой случая.

К такому роду казусной событийности можно было бы отнести появление в дома Анны Ивановны гардероба-катафалка. Оно предвещает и приближает, как она полусхоту предвидит, ее смерть. Но в этой псевдообреченности нет ничего фатального. Купленный *по случаю* старинный гардероб подарен героине мужем из лучших побуждений; к тому же, при сборке ей самой «вдруг вздумалось помочь Маркелу» (Ш, 1), что и приводит ее к падению с серьезными последствиями для здоровья.

С другой стороны, сближение Юрия Андреевича и Ларисы Федоровны, обеспеченное целым рядом сугубых случайностей, оборачивается абсолютно не случайным:

«Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим. Незнакомым на улице, выстраивающимся на прогулке далям, комнатам, в которых они селились и встречались» (XV, 15).

Ларе возле гроба Живаго открывается, что они любили друг друга *не из неизбежности* (как герои мифа), и не как *опаленные страстью* (авантюрно-оказиональная любовь). Их единение ощущается как «отнесенность ко всей картине, принадлежность к красоте всего зрелища, к общей лепке мира» (XV, 15).

Это принципиально иная картина мира, чем названные выше. Она открывает перед человеком неимперативный спектр потенциальных возможностей, одна из которых в силу его индивидуальных особенностей и обстоятельств может оказаться реализованной. Подобно тому, как при создании стихотворения поэт Живаго ощущает «состояние мировой поэзии», предчувствует «шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии» (XIV, 8) и который призван осуществить именно он. Однако осуществление событийной возможности, как и творческая удача, отнюдь не являются неизбежными. Это **вероятностная** картина мира, не оспаривающая свободу человека, но возлагающая на него ответственность за реализацию открывающихся перспектив. Вероятностное видение событийности коррелирует с определением, принадлежащим Полю Рикеру: «Событие – это то, что могло произойти по-другому»<sup>19</sup>.

Говоря на языке синергетики, естественнонаучно обосновавшей вероятностную картину мира, последняя концентрируется вокруг точек «бифуркации». Это точки ветвления повествуемой истории: такое нестабильное состояние рассказываемого, при котором его дальнейшее событийное преобразование неизбежно. Однако совершающееся изменение могло бы быть и иным, вследствие чего вся последующая история сложилась бы иначе. Здесь событие оказывается реализацией динамического потенциала «неравновесной» (в терминах синергетики)

ситуации. В основе событийности этого рода – ответственность выбора одного из вероятных направлений дальнейшего хода жизни.

Специфическую особенность вероятностной картины мира в произведении Пастернака составляет существенная роль *благословения* для реализации потенциально возможного. «Дар любви, – говорит Лара, – как всякий другой дар. Он может быть и велик, но без благословения он не проявится» (XIV, 7). Фактор благословения в качестве одного из синергетических «аттракторов» в равной степени исключает как окказиональность, так и предопределенность.

Моментом наиболее интенсивной бифуркации в романе оказывается *бивуачная* совместная жизнь Юры и Лары, проникнутая *тихим помешательством* их невероятной близости и одновременно чреватая рядом возможных событийных сценариев последующего существования, поскольку сохранение сложившейся ситуации было принципиально неосуществимым не только по практическим соображениям: «Все претерпевало изменения и принимало другой вид» (XIV, 9).

Можно утверждать, что сюжет романа представляет собой цепь аналогичных, хотя и менее интенсивно прописанных, неравновесных ситуаций. Одна из них локализована в топосе с говорящим названием Развилье, где Антипов решает дальнейшую судьбу Живаго. Не случайно один из лейтмотивов текста – мотив перекрестков, над которыми «небо простиралось шире, чем над вытянутыми в длину улицами» (XVIII, 17).

## 2

Креативная компетенция повествователя (рассказчика, хроникера) является ключевым звеном всякой нарративной стратегии, поскольку «главное действующее лицо события – свидетель и судия»<sup>20</sup>, в соз-



нении которого актуализируется событийная смыслообразность происходящего.

Стратегическое позиционирование нарратора (автором) определяется нарративной модальностью его речевого поведения. Гомер не мог быть прямым свидетелем событий Троянской войны, однако свидетельствует о них в нарративной модальности знания – такого содержания сознания, которое не зависит от самого сознания, не персонифицировано, передаваемо из уст в уста. Подобное «событие рассказывания» (в соответствии с гегелевским пониманием референтной событийности) предстает «исполнением намеченной цели»<sup>21</sup> – очевидной для коллективного адресата, – а нарратор, чья стратегия отвечает мифологической картине мира, аналогичен солисту ритуального хора, который эффективнее других излагает общеизвестное. Стратегию повествовательного всеведения, реализуемую сказителем, можно назвать хоровой.

Рассказывание с явной или скрытой дидактической установкой протекает в модальности убеждения. Такая наррация осуществляется в формах авторитетного слова. В слове убеждения, как писал Бахтин, «может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов»; такое слово «стремится к однозначности: <...> в нем осуществляется прямолинейная оценка <...> В нем звучит один голос <...> Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»<sup>22</sup>, что соответствует нарративной картине мира императивного типа. Здесь нарративность не самоцельна, как в сказке или у Гомера, а служебна по отношению к «жизненному уроку», в ходе изложения которого нарратор осуществляет свою «судейскую» функцию, доминирующую над функцией «свидетельской».

Поскольку верное изложение событий, как и верный (или предопределенный) жизненный путь, при первых двух стратегиях может быть только единственным, принципиального расхождения между инстанциями автора нарративного произведения и его нарратора здесь не обнаруживается. Однако имеется стратегическое различие их совмещенности. В рамках хоровой стратегии фигура нарратора поглощает фигуру автора: легендарный Гомер, можно сказать, присутствует только в своем повествовании. В рамках учительной стратегии, напротив, фигура автора, существующего за пределами своего текста, дезактуализирует инстанцию нарратора, делая ее прозрачной.

Для освещения окказиональной картины мира, по мысли Перельмана, требуется субъект частной коммуникативной инициативы, само повествование которого было бы до известной степени «авантюрным». Ибо для нарративного овладения событийностью столь широкого диапазона и многообразия необходимым оказывается обращение к более эластичной модальности мнения, не претендующего на абсолютную истинность или неоспоримую убедительность. Частное мнение представляет собой сугубо индивидуальное содержание сознания, подлежащее сомнению, но субъективно ценное; оно может обладать также и общественной значимостью – в социуме, где человеческая индивидуальность составляет позитивную ценность.

Чтобы изложение событий приобрело статус мнения, необходима его актуальная или потенциальная соотносимость с некоторым количеством возможных иных, альтернативных впечатлений. Подобно тому, как в азартной игре участники в принципе не могут одинаково оценивать ее перипетии, поскольку «расклад карт» (в широком смысле), благоприятный для одного, будет неблагоприятным для другого. В рамках

данной нарративной стратегии повествователь или рассказчик принципиально не отождествим с автором: он «свидетельствует и судит» (свидетельская функция при этом доминирует) не авторитетно, а в качестве частного субъекта, на основании своей «кажимости». Тем самым этот ненадежный нарратор не отнимает у адресата его относительно самостоятельной свидетельской позиции, а напротив, побуждает, провоцирует к переосмыслению или домысливанию изложенного. Рассказчики такого типа, по мысли выдвинувшего данный термин Уэйна Бута, «предъявляют более серьезные требования к силе умозаключений читателя по сравнению с надежными рассказчиками»<sup>23</sup>.

Так, повествовательная стратегия Набокова, обратившегося к фигуре ненадежного нарратора в «Лолите», «заключается в приобщении читателя посредством самой структуры своего текста к активному домысливанию кроющихся в нем потенциалов, к сотворчеству, к принятию на себя некоторого количества авторских функций (заботливо и ревниво отмеренных имплицитным автором)»<sup>24</sup>.

Активизация читательского сотворчества, ощутимо превышающая норму, сложившуюся в русской дочеховской классике, присуща и романному тексту Пастернака. Однако активность адресата здесь едва ли «заботливо и ревниво отмерена». Нарративная стратегия «Доктора Живаго» имеет более открытый характер и, как кажется, не принадлежит ни к одной из перечисленных выше.

Прежде всего, основной пастернаковский повествователь никоим образом не принадлежит к категории «ненадежных нарраторов». Не являются таковыми даже субъекты вставных сказовых нарративов (бельевщица Танька, например, при всей коммуникативно-речевой отмежеванности ее текста от основного текста романа).

В то же время, повествователь не наделен полнотой знания, необходимой для наиболее архаичной нарративной стратегии. Так, в рассказе о расчистке железнодорожных путей у расстрелянной станции Нижний Кельмес немалое внимание уделено дому, о котором ничего не известно:

«Жил ли кто-нибудь в доме, или он стоял пустым и разрушался <...> Где были его прежние обитатели и что с ними случилось? Скрылись ли они за границу? Погибли ли от руки крестьян? Или заслужили добрую память, пристроились в уезде образованными специалистами? Пощадил ли их Стрельников, если они оставались тут до последнего времени, или их вместе с кулаками затронула его расправа? Дом дразнил с горы любопытство и печально отмалчивался» (VII, 15).

Последняя фраза несомненно свидетельствует, что повествование ведется с позиции героя. Тем более что через несколько фраз мы читаем: «Как напоминало это дни далекого детства, когда <...> маленький Юра...» и т.д. Но уже в следующей главке говорится об уцелевшей внутренней стене разрушенного помещения станции:

«Там все сохранилось <...> Опустившись до земли, солнце точь-в-точь как до несчастья, дотягивалось до печных изразцов, зажигало коричневым жаром кофейные обои и вешало на стену, как женскую шаль, тень березовых ветвей» (VII, 16).

Вполне очевидно, что Живаго не может этого помнить, и повествователь перемещается теперь на позицию работников станции, местных жителей (которым, надо полагать, известна судьба загадочного дома и его прежних обитателей).

В такого рода локализациях угла зрения на повествуемый мир Пастернак-прозаик оказывается продолжателем чеховской традиции. Как справедливо отмечает Петер Йенсен, «толстовское описание времяпрепровождения Наташи Ростовской <...> разбирает происходящее с позиции вне изображаемой ситуации <...> Чехов, напротив, разделяет ситуативные условия осмысления со своими героями», прибегая к «ограниченности чьего-то восприятия и переживания внутри изображаемой серии ситуаций»<sup>25</sup>.

В подобных случаях нельзя сказать, что взгляд повествователя ограничен кругозором одного персонажа. Он может существенно расширяться, вмещая в себя кругозоры многих людей (ср. из того же романного эпизода: «Насколько хватал глаз, в разных местах на рельсах стояли кучки людей с лопатами. Они в первый раз увидели друг друга в полном сборе и удивились своему множеству», VII, 16). В романе Пастернака кругозор нарратора объемлет собой различные точки зрения, но обычно бывает локализован, временно центрирован на той или иной из возможных позиций существования.

Однако потенциальная широта этого кругозора не ведет ко всезнанию. Например, воспроизведя запись Живаго по поводу его желания написать о городе как «необозримо огромном вступлении к жизни каждого из нас», повествователь в некотором неавторском недоумении комментирует: «В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение “Гамлет” относилось к этому разряду?» (XV, 11). Энигматичными для нарратора, как и для самого главного героя, остаются вмешательства в его жизнь брата Евграфа.

Пастернак ведет свое романное повествование не в модальности знания или убеждения, но в модальности *понимания*. Проникновенные характеристики внутренних состояний героев даются не с авторской позиции творца этих персонажей, а с позиции равнодостоинного им свидетеля их жизней. Но для подлинного понимания необходимо отрешиться от собственной субъективности и, согласно формуле Серафимы Тунцевой, смотреть на то, что совершается, «глазами неба <...> в священной раме единственности» (XIII, 17). Это, несомненно, взгляд с позиции вечности, которая у Пастернака отнюдь не предопределяет событийного движения времени (истории), поскольку вероятностное течение жизни в архитектонике романа колеблется между полюсами вечности и смерти<sup>26</sup>, обнаруживая драматическое напряжение их фундаментального противостояния.

Перемещение повествователя на позицию *неба* и создает тот самый «метасюжетный уровень», который отмечал И.П. Смирнов. При взгляде с этого уровня удивительные совпадения и переплетения индивидуальных жизненных путей, которыми изобилует романский сюжет, видятся далеко не случайными узорами общей ткани бытия. Однако это не превращает повествователя в прозрачную маску автора, обладающего всей полнотой знания о повествуемом мире. Можно сказать, что нарратор в своих повествовательных устремлениях и свидетельствах силится постичь недоступно высокий замысел автора-творца.

Понимание отличается от знания (в строгом значении этого слова) своей персональностью: это всегда чье-то понимание, не отделимое от частного понимающего сознания. В противовес эпопейному сказителю нарратор в «Докторе Живаго» отнюдь не протейчен и не беспристрастен. Его симпатии и антипатии не слишком акцентированы, но

несомненны. О старых большевиках Тиверзине и Антипове читаем, например, что «они сидели молчаливыми, строгими истуканами, из которых политическая спесь вытравила все живое, человеческое» (X, 6). А суждение о периоде расчистки пути, что это «было лучшее время их поездки» (как и восхищенное описание «горячего сеяного хлеба свежей выпечки <...> с обливной, лопающейся по бокам вкусною горбушкой и толстой, великолепно пропеченной нижней коркой со впекшимися в нее маленькими угольками») (VII, 15), не столько констатирует объективное положение дел, сколько проявляет умиление со стороны повествователя простыми житейскими радостями бесприютных героев. Обе характеристики манифестируют понимание, но по-разному ценностно окрашенное.

Поэтому в отличие от убеждения понимание всегда относительно: это лишь ситуативная правда о предмете внимания, а не безапелляционный приговор. В начале пятнадцатой части мы узнаем, что в последние годы жизни герой «все больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские» (XV, 1). Однако впоследствии повествователь воодушевленно сообщает нам о «периоде пожирающей деятельности, когда <...> жилая комната доктора была пиршественным залом духа» (XV, 10). Эти разнонаправленные понимания происходящего с героем взаимодополнительны в своей относительной достоверности.

Но в отличие от мнения понимание не субъективно, оно – интерсубъективно: это такое содержание сознания, которое может стать моментом встречи двух и более солидарных сознаний. Проявляется это, прежде всего, в аспекте рецептивных компетенций исследуемого тек-

ста, проектирующих читателя не менее активного, чем в случаях ненадежного нарратора.

### 3

Рецептивная компетенция текста состоит в актуальности для него некоторой коммуникативной нормы. «Понятие нормы текстообразования, – справедливо пишет А.В. Жданова, – имеет выход на реципиента, так как характеризует такие языковые свойства текста, которые способствуют восприятию и оценке его читателем именно в качестве текста»<sup>27</sup> определенного типа, определенной дискурсивной практики и ценностной направленности. «Взаимосвязь между компонентами текста определяется ожиданиями читателя и зависит от них <...> актуализируется и интерпретируется с помощью целостных структур, своего рода матриц»<sup>28</sup>. В частности, нарративная компетенция адресата повествовательного дискурса задается его интригой.

Современная нарратология придает понятию интриги весьма расширительное значение сопряжения событий, связывающего начало истории с ее концом. «В этом смысле Библия, – по рассуждению Поля Рикера, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия»<sup>29</sup>. Нарративная интрига состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения»<sup>30</sup>. Суть такой интриги в «нашей способности прослеживать историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией»<sup>31</sup>, поскольку новизна истории может быть воспринята только на фоне некоторой имплицитной нормы.



Речь идет о норме ожидания, связывающего начало и конец цепи рассказываемых событий. Она задается тем или иным строем (схемой) сюжетосложения. Имеется устойчивая традиция разграничения двух важнейших универсальных схем: «централизующей» и «нанизывающей» (Ф.Ф. Зелинский)<sup>32</sup>, «концентрической» и «хроникальной» (Г.Н. Пospelов и В.Е. Хализев<sup>33</sup>), «циклической» и «кумулятивной» (Н.Д. Тamarченко<sup>34</sup> и С.Н. Бройтман<sup>35</sup>).

Последняя пара категорий разработана наиболее основательно. Кумулятивная «интрига» (в рикеровском значении), состоящая в нанизывании однородной событийности, завершаемом катастрофой, была выявлена и описана В.Я. Проппом<sup>36</sup>. В составе циклической сюжетной схемы обнаруживаются два основных варианта: если «среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть (в том или ином варианте – от буквального до всего лишь иносказательного)», то два обрамляющих звена «представляют собой *либо* отправку в чужой мир и возврат, *либо* смену состояния, предшествующего кризису, последующим возрождением»<sup>37</sup>.

Первая вариация очевидным образом восходит через древний эпос к наиболее архаическим структурам мышления. Трехфазная нарративная последовательность: утрата – поиск – обретение<sup>38</sup> (концентрирующая внимание на подвиге героя, на восстановлении им исходной ситуации или даже общего миропорядка), воспроизводит универсальную мифологему умирающего и воскресающего бога<sup>39</sup>. Тогда как перемена статуса героя (возрождение к новой жизни) через посредство волшебной сказки восходит к обряду инициации. Смерть и воскресение божества явились несомненным прообразом этого «переходного» обряда. Однако в результате прохождения через лиминальную (порого-

вую) фазу символической смерти человек уже не восстанавливался в прежнем своем статусе, как вечный бог, а преображался (или же погибал без воскресения). «Сходство очертаний между сказкой и мифом, – по мысли А.Н. Веселовского, – объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных»<sup>40</sup>. Освоение сказкой «материалов и схем» инициации породило, на мой взгляд, принципиально иную нарративную интригу<sup>41</sup>. Ее интерес не в том, как произойдет восстановление исходной ситуации, а в том, выдержит ли герой испытание смертью.

В сюжете рассматриваемого романа имеют место многочисленные катастрофы (вплоть до самой глубокой – революции), но они не приобретают кумулятивного характера, не осуществляют завершающей сюжетной функции, не оказываются интригообразующими. Обретение утраченного благополучия и восстановление исходного миропорядка в сюжете также не происходит, да и в принципе не ожидается. Оно не может ожидаться читателем в меру его исторической осведомленности, имплицитно предполагаемой текстом, избегающим фактографических разъяснений, присущих историческим романам.

Очертания же *лиминальной* интриги в сюжете явственно проглядываются. Имеются две символические смерти Юрия Живаго: тяжелая болезнь накануне отъезда из Москвы и пребывание в символической стране мертвых (сибирский плен<sup>42</sup> в лагере партизан), с которым смыкается и вторая тяжелая болезнь. Обе предваряют радикальные изменения строя жизни героя.

Но сюжетная функция третьей, действительной смерти героя далеко не очевидна. Нарративная интрига, предельно обострившаяся в

четырнадцатой части<sup>43</sup> романа, далее идет на спад. Пятнадцатая часть под названием «Окончание» открывается конспективной фразой, радикально ослабляющей напряжение читательского ожидания:

«Остается досказать немногосложную повесть Юрия Андреевича, восемь или девять последних лет его жизни перед смертью, в течение которых он все больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские, на короткое время выходил из состояния угнетения и упадка, воодушевлялся, возвращался к действительности, и потом, после недолгой вспышки, снова впадал в затяжное безучастие к себе самому и ко всему на свете» (XV, 1).

Как видим, фабульный интерес последующего повествования самим нарратором явственно дискредитируется.

Следует, однако, существенно дополнить и усложнить само инновационное понятие нарративной интриги. Помимо событийной интриги наррации – конфигурация эпизодов, «эпизодический аспект построения интриги»<sup>44</sup> – в художественном повествовании всегда присутствует еще и интрига дискурсии (или иначе «презентации наррации»<sup>45</sup>). Это интрига самого события рассказывания: конфигурация речевого ряда, которая также создает и поддерживает напряжение читательского ожидания, сопрягающего полюса первого и последнего слов текста (или некоторого отрезка).

Интрига слова связывает, например, *немногосложную повесть* из приведенной выше фразы с рассуждением Серафимы Тунцевой: «Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью» (XIII, 17). Другой пример: от *арестантского халата*, которому уподобляется солдатская шинель доктора в начале пятнадцатой части, нить речевой интриги протягивается к заключительным словам этой части о предполагаемой

пропаже Лары «в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера» (XV, 17).

В романе Пастернака конструктивно доминирующая роль принадлежит именно этой второй интриге. Начавшись словами о нескончаемом похоронном движении («Шли и шли и пели “Вечную память”...»), текст произведения заканчивается словами о нескончаемом движении к воскресению: «Ко мне на суд, как баржи каравана, // Столетия поплывут из темноты» (XVII, 25).

Завершение романного текста стихотворным циклом предполагает со стороны адресата рекуррентную компетенцию «обратного чтения», предполагает соотносимость лирических шедевров с экзистенциальными, не внешесобытийными кульминациями рассказанной жизни. В основе такой организации события рассказывания не биографический дискурс жизнеописания (отступающий на второй план после четырнадцатой части, где пересекаются жизненные пути все трех мужчин Лары), а концептуалистский дискурс непонимания. Он составлял изначальную подоплеку биографии главного героя, просвечивая в декларативных или медитативных откровениях персонажей, чтобы завершиться циклом поэтических откровений самой высокой пробы, питаемых духовной энергией христианского Слова.

Ключ к этой интриге непонимания обнаруживается в речи Николая Николаевича, усматривающего в христианстве «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» (I, 5). В ряду необходимого для этих работ *духовного оборудования* философствующий персонаж называет любовь, личную свободу, а также *идею жизни как жертвы*. В этой тройственной мо-

дальности любви, свободы и жертвы и проживает свою жизнь поэт Живаго.

По мысли Веденяпина, современный «человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме» (I, 5). В качестве сюжетного персонажа, участника событийной интриги Юрий Андреевич умирает именно *на улице*. Но в аспекте композиционно реализуемой интриги слова он оканчивает свое существование, поистине *посвященный этой теме*, поскольку сохранившиеся от его искаленной жизни стихи и тематически, и своей бесспорной эстетической ценностью действительно преодолевают и эту заурядную, негероическую смерть, и безвестную смерть его возлюбленной, инспирировавшей эти стихи, и всякую человеческую смерть вообще, искупаемую смертью и воскресением Христа.

В заключительной части этого единого текста нарративная структура «мимикрирует» (мимикрия – предмет специального интереса доктора) в перформативную, напоминая тем самым притчевую конструкцию с моралью (ср.: «ход веков подобен притче» из стихотворения «Гефсиманский сад»). Рецептивная компетенция адресата в данном случае предполагает в нем человека христианской культуры, а перформативное содержание романного речевого акта заключается в актуализации христианского концепта<sup>46</sup> вечности как «жизни вечной». Это может вызвать мысль об учительной стратегии повествования (какова она, скажем, в «Воскресении» Толстого). Однако, как мы видели, ни референтная, ни креативная компетенции не отвечают этой стратегии.

Пастернаковский нарратив не ведет к монологическому согласию (достигаемому, например, цитированием канонического текста в кон-

цовке «Воскресения»), которое предполагает «доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла»<sup>47</sup>. Роман несет в себе эффект «диалогического согласия», интерпретируемый Бахтиным как «наслаивание смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание»<sup>48</sup>. Таким образом, нарративная стратегия «Доктора Живаго», может быть названа *инспиративной* стратегией, вовлекающей адресата в солидарное разгадывание таинства смерти и солидарный поиск путей ее преодоления.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

*Bahtin M.M. Voprosy literatury i jestetiki. M., 1975. S. 403–404.*

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 263, 256–257.

*Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979. S. 263, 256–257.*

<sup>3</sup> Там же. С. 256–257.

*Tam zhe. S. 256–257.*

<sup>4</sup> Фуко М. Археология знания. Киев, 1996. С. 74.

*Fuko M. Arheologija znanija. Kiev, 1996. S. 74.*

<sup>5</sup> См.: Шмид В. Нарратология. М., 2008 (гл. II. Повествовательные инстанции).

*Sm.: Schmid V. Narratologija. M., 2008 (gl. II. Povestvovatel'nye instancii).*

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

*Lotman Ju.M. Struktura hudozhestvennogo teksta. M., 1970. S. 283.*

<sup>7</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 126.

*Bahtin M.M. K filosofii postupka // Filosofija i sociologija nauki i tehniki. M., 1986. S. 126.*

<sup>8</sup> Эко У. Роль читателя. М., 2005. С. 397.

*Jeko U. Rol' chitatelja. M., 2005. S. 397.*

<sup>9</sup> См.: Перельман Ш., Олбрехтс-Тытека Л. *Rhétorique et philosophie. Paris, 1952; Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. La nouvelle rhétorique. Paris, 1958.*

*Sm.: Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. Rhétorique et philosophie. Paris, 1952; Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. La nouvelle rhétorique. Paris, 1958.*

<sup>10</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 472.

*Gegel' G.V.F. Jestetika: v 4 t. T. 3. M., 1971. S. 472.*

---

<sup>11</sup> Этимологическое значение платоновского понятия истины (aletheia) – «несокрытость».

Jetimologicheskoe znachenie platonovskogo ponjatija istiny (aletheia) – «nesokrytost'».

<sup>12</sup> Гуревич А.Я. О природе героического в поэзии германских народов // Известия АН СССР. 1978. № 2. С. 145. (Сер. лит. и яз.).

Gurevich A.Ja. O prirode geroicheskogo v poezii germanskih narodov // Izvestija AN SSSR. 1978. № 2. S. 145. (Ser. lit. i jaz.).

<sup>13</sup> Смирнов И.П. Текстомания: как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С. 151.

Smirnov I.P. Tekstomanija: kak literatura otzyvaetsja na filosofiju. SPb., 2010. S. 151.

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 285.

Lotman Ju.M. Ukaz. soch. S. 285.

<sup>15</sup> Там же. С. 288.

Tam zhe. S. 288.

<sup>16</sup> См.: Демкова Н.С. Из историко-литературного комментария к роману Б. Пастернака «Доктор Живаго»: древнерусские темы и параллели // Ars philologiae. СПб., 1997.

Sm.: Demkova N.S. Iz istoriko-literaturnogo kommentarija k romanu B. Pasternaka «Doktor Zhivago»: drevnerusskie temy i paralleli // Ars philologiae. SPb., 1997.

<sup>17</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 470.

Gegel' G.V.F. Ukaz. soch. S. 470.

<sup>18</sup> Тмарченко Н.Д. Событие сюжетное // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 239–240.

Tamarchenko N.D. Sobytie sjuzhetnoe // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 239–240.

<sup>19</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М.; СПб., 2000. С. 115.

Riker P. Vremja i rasskaz. T. 1. M.; SPb., 2000. S. 115.

<sup>20</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 341.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. S. 341.

<sup>21</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 471.

Gegel' G.V.F. Ukaz. soch. S. 471.

<sup>22</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.

Bahtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i. M., 1986. S. 513.

<sup>23</sup> Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. Chicago; London, 1968. P. 169.

<sup>24</sup> Жданова А.В. Нарративный лабиринт «Лолиты». (Структура повествования в условиях ненадежного нарратора). Тольятти, 2008. С. 61.

Zhdanova A.V. Narrativnyj labirint «Lolity». (Struktura povestvovanija v uslovijah nenadezhnogo narratora). Tol'jatti, 2008. S. 61.

<sup>25</sup> Йенсен П.А. Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование. М., 2006. С. 207.

Jensen P.A. Problema izmenenija i vremeni u Tolstogo i Chehova. K postanovke voprosa // Istorija i povestvovanie. M., 2006. S. 207.

---

<sup>26</sup> Подробнее см.: *Тюпа В.* «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

Podrobnее sm.: *Tjupa V.* «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. № 1. S. 380–410.

<sup>27</sup> *Жданова А.В.* Указ. соч. С. 103.

*Zhdanova A.V.* Ukaz. soch. С. 103.

<sup>28</sup> Там же. С. 124.

Tam zhe. S. 124.

<sup>29</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 2. М.; СПб., 2000. С. 31.

*Riker P.* Vremja i rasskaz. T. 2. M.; SPb., 2000. S. 31.

<sup>30</sup> Там же. С. 30.

Tam zhe. S. 30.

<sup>31</sup> Там же. С. 63.

Tam zhe. S. 63.

<sup>32</sup> См.: *Зелинский Ф.* Из жизни идей. Пг., 1916. С. 366.

Sm.: *Zelinskij F.* Iz zhizni idej. Pg., 1916. S. 366.

<sup>33</sup> См.: *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2009. С. 227.

Sm.: *Halizev V.E.* Teorija literatury. M., 2009. S. 227.

<sup>34</sup> См.: *Тамарченко Н.Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.

Sm.: *Tamarchenko N.D.* Tipologija realisticheskogo romana. Krasnojarsk, 1988; *Tamarchenko N.D.* Russkij klassicheskij roman XIX veka: problemy pojetiki i tipologii zhanra. M., 1997.

<sup>35</sup> См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001.

Sm.: *Brojtman S.N.* Istoricheskaja pojetika. M., 2001.

<sup>36</sup> См.: *Пропп В.Я.* Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

Sm.: *Propp V.Ja.* Kumuljativnaja skazka // Propp V.Ja. Fol'klor i dejstvitel'nost'. M., 1976.

<sup>37</sup> *Тамарченко Н.Д.* Структура произведения // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 204. Курсив мой – В.Т.

*Tamarchenko N.D.* Struktura proizvedenija // Teorija literatury: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarchenko. T. 1. M., 2004. S. 204. Kursiv moj – V.T.

<sup>38</sup> См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос: генезис и типология. М., 1974. С. 246–279.

Sm.: *Grincer P.A.* Drevneindijskij jepos: genезis i tipologija. M., 1974. S. 246–279.

<sup>39</sup> См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 225–229.

Sm.: *Frejdenberg O.M.* Pojetika sjuzheta i zhanra. M., 1997. S. 225–229.

<sup>40</sup> *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Избранное. Историческая поэтика. М., 2006. С. 539.

*Veselovskij A.N.* Pojetika sjuzhetov // Veselovskij A.N. Izbrannoe. Istoricheskaja pojetika. M., 2006. S. 539.



---

<sup>41</sup> Подробнее см.: *Тюна В.И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996; *Тюна В.И.* Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1. Новосибирск, 2003.

Podrobnее sm.: *Tjupa V.I.* Fazy mirovogo arheosjuzheta kak istoricheskoe jadro slovarja motivov // Ot sjuzheta k motivu. Novosibirsk, 1996; *Tjupa V.I.* Slovar' motivov kak nauchnaja problema (na materiale pushkinskogo tvorcestva) // Slovar'-ukazatel' sjuzhetov i motivov russkoj literatury. Vyp. 1. Novosibirsk, 2003.

<sup>42</sup> О лиминальной символике Сибири см.: *Тюна В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1.

O liminal'noj simvolike Sibiri sm.: *Tjupa V.I.* Mifologema Sibiri: k voprosu o «sibirskom tekste» russkoj literatury // Sibirskij filologičeskij zhurnal. 2002. № 1.

<sup>43</sup> Об исключительной конструктивной значимости числа 14 в тексте и композиции произведения см.: *Тюна В.* «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника.

Ob isključitel'noj konstruktivnoj znachimosti čisla 14 v tekste i kompozicii proizvedenija sm.: *Tjupa V.* «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika.

<sup>44</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. С. 186.

*Riker P.* Vremja i rasskaz. T. 1. S. 186.

<sup>45</sup> См.: *Шмид В.* Указ. соч. С. 155–156, 173–174.

Sm.: *Shtid V.* Ukaz. soch. S. 155–156, 173–174.

<sup>46</sup> В отличие от *концепции*, принадлежащей выдвигающему и/или развивающему ее креативному сознанию говорящего субъекта, *концепт* представляет собой интересубъективный ресурс воспринимающего сознания, необходимый для понимания высказываний.

V otlichie ot koncepcii, prinadlezhaschej vydvigajuschemu i/ili razvivajuschemu ee kreativnomu soznaniju govorjaschego subjekta, koncept predstavljajet soboj intersubjektivnyj resurs vosprinimajuschego soznanija, neobhodimyj dlja ponimanija vyskazyvanij.

<sup>47</sup> *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 332.

*Bahtin M.M.* Sobr. soch.: v 7 t. T. 5. M., 1996. S. 332.

<sup>48</sup> Там же. С. 332.

Tam zhe. S. 332.