

ФОРМА СНА И ЕЕ ФУНКЦИИ В РОМАННОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена анализу снов персонажей в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». При этом все онирические формы в романе рассматриваются как элементы единой системы, и выявляются основные закономерности ее развития. Определяются основные функции формы сна в романе: выход в иную реальность (наравне с творчеством), связь с моделью *жизнь-смерть-воскресение*.

Ключевые слова: сон; бред; граница; точка зрения; смерть; воскресение; Б. Пастернак; «Доктор Живаго».

Избранный аспект (поэтика и функции формы сна в произведении) представляется на первый взгляд не слишком значительным для исследования структуры «Доктора Живаго». Однако специфика изображения снов персонажей и – шире – вообще онирического оказывается тесно связанной с основными узловыми моментами в романе Б. Пастернака. Прежде всего, необходимо оговорить, что литературный сон рассматривается нами как особая композиционно-речевая форма, обладающая повторяющейся структурой. В ее состав входят: 1) границы сна и яви, хотя бы одна из которых обязательно фиксируется в тексте. Характер этих границ обычно напрямую связан с соотношением условно-реальной и потусторонней сфер в художественном мире произведения. 2) Определенный комплекс мотивов, с помощью которого передается содержание сна (в частности, особые *пространство и время; типические мотивы* болезни и смерти; *детали*, которые подчеркивают нереальность событий, происходящих во сне). 3) *Субъектная структура*, основная особенность которой – преобладание точки зрения персонажа при возможном несовпадении субъекта речи и носителя точки зрения. В каждом конкретном случае эта структура варьируется в зависимости от авторских задач.

Такой подход дает, прежде всего, критерии для выделения в тексте именно *снов* героев, позволяя отличить их от других нетождественных художественных форм, которые нередко смешиваются со снами. В частности, такой близкой, но все же иной по своей природе формой является *бред* героев, более тесно слитый с «явью». Кроме того, рассмотрев особенности структуры снов в конкретном произведении, мы можем увидеть, какие ее элементы акцентирует автор, и задаться вопросом, для чего это делается. Конечной целью, таким образом, будет попытка выявить специфику формы сна в «Докторе Живаго» и, исходя из этого, определить ее функции в художественном целом, сделав акцент на прозаической части романа.

Поскольку в романе «Доктор Живаго» не один сон, а несколько, будет целесообразно рассматривать их не изолированно, а как элементы *единой системы*, выявляя в ней закономерности. В систему снов в «Докторе Живаго» входят:

- сон Лары (ч. II, гл. 16);
- сон Юрия во время похорон Анны Ивановны (ч. III, гл. 16);
- сон из записей Юрия Живаго в Варыкино, а именно «сумбурный сон», который герой забывает, помня лишь женский голос – причину пробуждения (ч. IX, гл. 5);
- два сна, которые Живаго видит, ночуя в доме Лары в Юрятино после бегства из партизанского плена (ч. XIII, гл. 8);
- сон Юрия о драконьем логое после отъезда Лары из Варыкино (ч. XIV, гл. 14);
- сны Живаго, в которых он как бы возвращается в детство, перед самоубийством Стрельникова (ч. XIV, гл. 18).

Кроме того, необходимо подробно остановиться на изображении бреда Живаго во время болезни, перед отъездом в Варыкино (ч. VI, гл. 15).

Из приведенного перечисления уже видны некоторые особенности системы снов в «Докторе Живаго». Прежде всего, в романе *два героя-*

сновидца – Лара и Живаго; но при этом представлен только один сон Лары. Таким образом, выход в иную, сновидную реальность оказывается доступным в основном самому Юрию Живаго. Более того, в системе персонажей романа намечается отчетливое противопоставление по способности / неспособности видеть сны. В оппозиции по этому признаку находятся, прежде всего, Живаго и Стрельников. Так, постоянно подчеркивается, что Живаго пребывает в «сонливом» состоянии: во время пребывания в госпитале: «Была поздняя ночь. *Юрия Андреевича* одолевала страшная сонливость. (Здесь и далее курсив наш.– О.Ф.) Он дремал с перерывами и воображал, что, наволновавшись за день, он не может уснуть, что он не спит. За окном позевывал и ворочался сонный, сонно дышащий ветер» (IV, 14, с. 128¹); во время переезда с первой семьей в Варыкино: «*На Юрия Андреевича* напала сонливость. Все эти дни он пролеживал у себя наверху, спал, просыпался, размышлял и прислушивался» (VII, 18, с. 231); в плену, в партизанском лагере герой «не мог победить сонливости, следствия накопленного за несколько ночей недосыпания» (XI, 8, с. 340).

Так же настойчиво подчеркивается, что Антипов-Стрельников все время пребывает во власти бессонницы: перед уходом на войну «усиленные ночные занятия расшатали здоровье Павла Павловича. У него появилась бессонница» (IV, 6, с. 107); при посещении Живаго в Варыкино Стрельников сам признается, что «давно уже потерял сон. Вы знаете, какая это мука» (XIV, 16, с. 452).

Возникает закономерный вопрос о причинах такого постоянного подчеркивания сонливого состояния одного героя и неспособности не только видеть сны, но и вообще спать – у другого. Очевидно, это как-то связано с другим важным отличием между этими героями: Живаго дан дар творчества, Стрельников же, по мнению доктора, обладает «каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть *даром подражания*» (VII, 29, с. 247). Между тем, сон

понимается Юрием Живаго если не прямо как творчество, то уж во всяком случае в одном ряду с искусством, с музыкой – в противовес окружающей действительности: «О, как хочется иногда из бездарно-возвышенного, беспросветного человеческого словоговора в кажущееся безмолвие природы, в каторжное беззвучие долгого, упорного труда, в бессловесность крепкого *сна*, истинной *музыки* и немеющего от полноты души тихого сердечного прикосновения!» (V, 5, с. 139). Таким образом, сон и искусство предстают в романе как возможный выход в иную, отличную от окружающей героев наяву реальность. Стрельникову же этот выход доступен, очевидно, лишь через смерть, «действительность раскрывается ему в односторонности, одномерности»².

Еще одно замечание общего характера, относящееся к системе снов в романе. Наряду с более-менее развернутыми снами героев, постоянно присутствуют сны не изображенные, но лишь упомянутые. Так, во время первого переезда в Варыкино говорится, что «ближе к утру Юрий Андреевич проснулся в другой раз. Опять ему снилось что-то приятное. Чувство блаженства и освобождения, преисполнившее его, не прекращалось» (VII, 21, с. 233). Упоминается дававшая герою ощущение счастья близость водопада и угаданный во сне запах черемухи. Но сам сон подробно не изображается. Схожим образом возникает упоминание о сне Лары в Варыкино, о котором она обещает рассказать Живаго (XIV, 8). Однако затем вместо ожидаемого читателем рассказа об этом сне следует начало новой главки и повествование о следующем дне, прошедшем «в помешательстве тихом» (XIV, 9, с. 432). Постоянное использование здесь такого приема, очевидная цель которого обман читательского ожидания, акцентирует те моменты, когда сны все же вводятся в качестве «полноценной» вставной формы. Поэтому необходимо обращать внимание не только на их мотивную структуру, но и на то, как они связаны с общим сюжетом и условно-реальным планом романа.

Явно маркированное положение в системе снов занимает открывающий ее единственный сон Лары. По своей мотивной структуре этот сон совершенно очевидно связан с развитием ее отношений с Комаровским: «Однажды ей снилось. Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы, а на земле поют “Черные очи да белая грудь” и “Не велят Маше за реченьку ходить”» (II, 16, с. 50). При явной четкости границ³, обозначенных началом нового абзаца и концом главки, особое значение приобретает мотивный состав, передающий собственно содержание сна. Здесь выделяются четыре основных момента.

1) Не только отсутствует указание на конкретное время, когда героиня видела этот сон, но подчеркивается его неопределенность: «Однажды ей снилось».

2) При этом, напротив, делается акцент на положении героини в пространстве: «Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня». Совершенно очевидно это отсылает нас к гл. 4, до «падения» Лары, когда, размышляя о начале своих отношений с Комаровским, она лежит именно в таком положении: «Свой рост и положение в постели Лара ощущала сейчас двумя точками – выступом левого плеча и большим пальцем правой ноги. Это были плечо и нога, а все остальное – более или менее она сама, ее душа или сущность, стройно вложенная в очертания и отзывчиво рвущаяся в будущее» (II, 4, с. 28). Таким образом, возникает эффект временного сдвига, смыкающего начало истории с Комаровским и близящуюся развязку, что соотносится с ее оценкой как «заколдованного круга» (II, 14, с. 49).

Важно также, что во сне Лара находится «под землей», но не полностью; таким образом, возникает ассоциация с неокончательной, временной смертью, через которую проходит героиня (ср. также с традиционной сим-

воликой сна вообще как временной смерти, которая, по словам С.М. Толстой, «относится к универсальным стереотипам культуры»⁴).

3) Ларе снится, что из нее «растет пучок травы», т.е. из ее смерти рождается новая жизнь. Этот же мотив прослеживается в «лекции», которую Живаго читает больной Анне Ивановне: «Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили» (III, 3, с. 69). Гибельный «заколдованный круг» соотносится с круговоротом жизни, смерти и воскресения.

4) Наконец, при изображении этого сна происходит переход с внутренней точки зрения героини на внешнюю, и связано это с тем, каким образом говорится о песнях, которые поют над Ларой вместо отходной молитвы: «на земле поют “Черные очи да белая грудь” и “Не велят Маше за реченьку ходить”». Психологически неправдоподобно, чтобы эти песни воспринимались в самый момент *сновидения* в такой форме, только как заковыченные названия, а не какие-то конкретные слова, услышанные героиней. Значит, перед нами не «синхронное» воспроизведение сна Лары по мере того, как она его видит, но или результат рефлексии героини с некоторой дистанцией по отношению ко времени самого сна, или смена (возможно, слияние) носителей точек зрения при передаче сновидения – т.е. показывается он, возможно, не полностью с позиции героини, а происходит вмешательство повествователя. Точнее сказать сложно, хотя если учесть неопределенность времени, когда Лара видела этот сон, первое объяснение как будто имеет под собой больше оснований.

Несколько слов о «музыкальном сопровождении» этого сна. «Черные очи да белая грудь» – не что иное, как цыганский романс «Распошел»⁵ из репертуара известной цыганской певицы предвоенного периода Вари Паниной, прозванной «курским соловьем». И отсюда, вероятно, тянется ни-

точка к стихотворению «Белая ночь», где есть и Курск, и соловьи (причем явно «курского» происхождения). Песню «Не велят Маше за реченьку ходить» исполнял Ф. Шаляпин; параллели с линией Лара – Комаровский и восприятием Ларой их отношений очевидны:

Не велят Маше за ре...
За реченьку ходить,
Не велят Маше моло...
Ах, молодчика любить.
А молодчик-то люби...
Любитель дорогой,
Он не чувствует любо...
Любви никакой <...>.
Знать, на Машеньку побе...
Ох, победушка была.
Знать, на Машеньку побе...
Победушка была⁶.

Во сне происходит подмена отходной молитвы цыганским романсом и народной песней⁷. «Музыкальное сопровождение» из сна Лары, возможно, отсылает к актуальной для нее связи религии и «внутренней музыки», о которой говорится сразу после этого сна, в следующей главке: «Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. Таковую музыку нельзя было сочинять для каждого раза самой. Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь» (II, 17, с. 50).

Таким образом, здесь налицо такие структурные особенности, как четкие границы сна (показывающие возможность для героини выйти в иной мир лишь временно, что соотносится и с мотивом временной смерти, определяющим содержание сна); акцент на категории пространства; соче-

тание визуального и звукового рядов. Некоторые из этих особенностей прослеживаются и в других снах, изображенных в романе, при смене героя-сновидца.

После сна Лары эта форма сна встречается в ч. III, гл. 16 (похороны Анны Ивановны), причем здесь начальная граница сна несколько размывается: «“Святой Боже, святой крепкий, святой бессмертный, помилуй нас”. Что это? Где он? Вынос. Выносят. Надо проснуться. Он в шестом часу утра повалился одетый на этот диван. Наверное, у него жар. Сейчас его ищут по всему дому, и никто не догадается, что он в библиотеке спит не проснется в дальнем углу, за высокими книжными полками, достигающими до потолка» (с. 88–89). Размытая начальная граница, близость пространства сна к условно-реальному, в котором герой находится наяву (библиотека), наконец, практически полная замена визуального ряда звуковым (молитвой и окликами Маркела) – все это сближает сон Живаго с бредом. Однако в то же время это событие определяется автором как *сон* неоднократным лексическим повтором «надо проснуться», «спит не проснется», «проснись, пожалуйста».

Любопытны еще два момента. Здесь, как и во сне Лары, происходит овнешнение позиции наблюдающего субъекта: «Начался вынос, Маркелу надо тащить вниз на улицу венки, а он не может доискаться Юры да вдобавок еще застрял в спальне, где венки сложены горою, потому что дверь из нее придерживает открывшаяся дверца гардероба и не дает Маркелу выйти» (III, гл. 16, с. 89). Похоже, здесь дается точка зрения Маркела, поскольку спящий Юрий никак не может видеть мешающие дворнику венки и дверцу гардероба. Кроме того, интересно, что сны героя в романе выстраиваются, начиная с такой смешанной формы сна-бреда, тогда как значимый, казалось бы, бред Лары после елки у Свентицких подробно не изображается, лишь упоминается в тексте.

Если здесь сон сближался по форме с бредом, то в ч. VI, гл. 15 происходит инверсия этого приема. При изображении бреда болеющего тифом Живаго, напротив, границы становятся подчеркнуто точными, в конце же это сближается со сном на лексическом уровне: «У него был бред две недели с перерывами. Ему грезилось, что на его письменный стол Тоня поставила две Садовые: слева Садовую-Каретную, а справа Садовую-Триумфальную – и придвинула близко к ним его настольную лампу, жаркую, вникающую, оранжевую. <...> Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (с. 204–205). Совершенно очевидно здесь присутствие мотива воскресения через смерть, объединяющего бред Живаго со сном Лары, а также связанного с ним в романе мотива творчества: в бреду Живаго «пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму “Смятение”» (с. 204). Пройдя через болезнь и временную смерть, герой действительно «воскресает» (переживая при этом «блаженное» состояние), причем в его жизни происходит важное изменение и на внешнем уровне: отъезд с семьей в Варыкино.

Сон, который герой записывает уже после переезда в Варыкино, также связан с его болезнью и предчувствием ранней смерти: «Немного простужен, кашель и, наверное, небольшой жар. Весь день перехватывает дыхание где-то у гортани, комком подкатывая к горлу. Плохо мое дело. Это аорта. <...> Неужели правда? Так рано? Не долгий я в таком случае жилец на белом свете» (IX, 5, с. 279). Здесь также звуковой ряд подменяет собой визуальный – Живаго не запоминает собственно сна, но лишь причину своего пробуждения: «Я видел сумбурный сон, один из тех, которые забываются тут же на месте по пробуждении. Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух» (с. 280). Этот сон можно рассматривать как вещий: впоследствии герой, пораженный своим открытием, осознает, что это был голос Лары⁸.

В этой же дневниковой записи видна рефлексия героя над своим сном и природой сновидений вообще: «Кстати, о снах. Принято думать, что ночью снится обыкновенно то, что днем, в бодрствовании, произвело сильнейшее впечатление. У меня как раз обратные наблюдения.

Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, мысли, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмещение за дневное к ним пренебрежение» (с. 280).

Форма сна снова появляется в романе в переломный момент развития сюжета, когда герой должен сделать окончательный выбор между семьей и Ларой, которая, по выражению С.Г. Бурова, «появляется в жизни Юрия Живаго в “пограничных” ситуациях, в моменты ломки личной судьбы и / или социального порядка»⁹. Когда Живаго ночевал в доме Лары в Юрятино, «два тяжелых сна приснились ему подряд, один вслед за другим» (XIII, 8, с. 386). Душевному состоянию Живаго соответствует физическое, которое он сам осознает как болезненное и *кризисное*: «Это какая-то тяжкая, опасная, форму нездоровья принявшая усталость, какая-то *болезнь с кризисом*, как при всех серьезных инфекциях, и весь вопрос в том, что возьмет верх, жизнь или смерть» (XIII, 8, с. 387). Маркированное положение этих сновидений в общей системе снов – два сна подряд, то, что они сопровождают судьбоносный для героя выбор, наконец, их достаточно сложный мотивный состав, постоянно отсылающий к условно-реальному плану романа, не вполне исчерпываются интерпретацией А.С. Власова, данной в статье «Дар Живого духа (Стихотворения Б. Пастернака “Август” и “Разлука” в контексте романа “Доктор Живаго”»): «...первый сон является лишь искаженно-гротескным отражением трагического, мучительного противоречия между все возрастающей любовью к Ларе и долгом по отношению к жене и сыну; во втором – доминирует подсознательный страх

потерять Лару и остаться в полном одиночестве»¹⁰. Рассмотрим эти сновидения подробнее.

В первом из этих снов Живаго видит своего сына, который бьется в дверь, напуганный «обвалом и грохотом низвергающейся воды» (XIII, 8, с. 386). Во сне Живаго должен совершить мучительный выбор между сыном и Ларой – и совершает его в итоге в пользу последней: «...обливаясь слезами, он тянул на себя ручку запертой двери и не пускал мальчика, принося его в жертву ложно понятым чувствам чести и долга перед другой женщиной, которая не была матерью мальчика и с минуты на минуту могла войти с другой стороны в комнату» (XIII, 8, с. 387). Пространство этого сна изображается подчеркнуто подробно, символизируя состояние Живаго «на распутье»: комната, в которой герой находится во сне, расположена как бы между двумя дверями – в одну из них бьется Шурочка, с другой стороны может войти Лара¹¹.

Что касается появления здесь мотива *водного потока* как явно враждебной силы, то это очень любопытно, поскольку раньше он возникал скорее с положительными коннотациями. Так, он появляется при упоминании снов героя при переезде с первой семьей в Варыкино, хотя сами эти сны не присутствуют в романе как вставная форма: «...в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веяньем свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала царил над всеми звуками на разъезде и придавал им обманчивую видимость тишины» (VII, 21, с. 233). Интересно, что в этом случае испытываемое героем «чувство счастья во сне» связано с *обманчивым* приглушением всех других звуков, кроме водопада, тогда как вообще в романе сны, как мы видели, все время имеют довольно насыщенный звуковой ряд. Б.М. Гаспаров пишет о том, что «подобно тому как шум водопада превращает все остальные звуки в тишину, огромная скорость

революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневной жизни полностью прекратилось...»¹².

Далее, в 24 главке водопад упоминается уже как *страшный* и связанный со сказочным чудовищем, *драконом*: «Водопаду не было кругом ничего равного, ничего под парю. Он был страшен в этой единственности, превращавшей его в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность» (VII, 24, с. 237). Очевидно, этой двойственностью уже закладывается то «враждебное» значение, которое водный поток приобретает в сне Живаго из ч. 13; вспомним также описание в гл. 19: «По лесу змеями расплзались потоки...» (VII, 19, с. 232). Связь мотивов воды и змеи акцентируется также отмечаемой С.Г. Буровым отсылкой от образа Лары (воплощающей в романе стихию воды) к средневековой легенде о змеедеве Мелюзине¹³.

В следующем сновидении выделяется не только пространство («длинная вытянувшаяся квартира во много окон, вся на одну сторону, невысоко над улицей, вероятно, во втором этаже, с низко спущенными до полу гардинами»), но и время, отличное от времени наяву («Ему приснилось темное зимнее утро при огнях на какой-то людной улице в Москве, по всем признакам, до революции...», XIII, 8, с. 387)¹⁴. «Вагонный беспорядок», очевидно, отсылает к дороге с первой семьей в Варыкино, но показывает также и неустойчивость положения Живаго и Лары, что реализуется потом в рассказе об их недолгой совместной жизни в Варыкино. Ср.: «По квартире вся в хлопотах торопливо и бесшумно носилась из конца в конец хозяйка, Лара, в наскоро подпоясанном утреннем халате, и по пятам за ней надоедливо ходил он, что-то все время бездарно и некстати выясняя, а у нее уже не было для него ни минуты, и на его объяснения она на ходу отзывалась только поворотами головы в его сторону, тихими недоумевающими взглядами и невинными взрывами своего бесподобного серебри-

стого смеха, единственными видами близости, которые для них еще остались»; «Они суетились, бросаясь туда и сюда по комнатам, с несвободными, занятыми руками, и на бегу натыкались друг на друга или налетали на Катеньку, которая торчала поперек дороги и вертелась под ногами» (XIV, 6, с. 425). Примечательно, что здесь ребенок так же, как и в только что рассмотренном сне, воспринимается как невольная помеха.

После расставания с Ларой в Варыкино, т.е. снова в переломный момент развития сюжета очень сжато передается еще один сон героя: «Бывали с ним случаи и другого обмана чувств за эту неделю. В конце ее, ночью, он вдруг проснулся после тяжелой привидевшейся ему нелепицы о драконьем логое под домом. Он открыл глаза. Вдруг дно оврага озарилось огнем и огласилось треском и гулом сделанного кем-то выстрела. Удивительно, что спустя минуту после такого необыкновенного происшествия доктор опять уснул, а утром решил, что все это ему приснилось» (XIV, 14, с. 447–448). При очень четко очерченных границах сна приведенная оценка его самим героем этому противоречит: Живаго принимает за сон услышанный *наяву* выстрел (впоследствии выясняется, что это стрелял в волков Стрельников). И снова здесь, возможно, происходит кратковременная смена субъекта, с точки зрения которого показывается событие: *удивительно* едва ли самому герою, на что косвенно указывает его номинация как *доктора*, т.е. с внешней точки зрения. Скорее всего, здесь представлена позиция повествователя.

Драконий лог отсылает нас, прежде всего, к предшествующим разлуке с Ларой размышлениям героя: «Волки, о которых он вспоминал весь день, уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказоч-

ный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» (XIV, 9, с. 433). С этим связано создание стихотворения, передающего «легенду о Егории Храбром» («Сказка»), причем при работе Живаго над ним возникает такая картинка: «Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь» (с. 434). И сразу же после этого упоминания об удаляющемся от героя «защитника» следует испуг Лары из-за волков и впервые принятое ею решение об отъезде.

Итак, появление во сне Живаго драконьего лога оказывается связанным с его осмыслением легенды о Георгии Победоносце, но также и со Стрельниковым. Неудивительно поэтому, что сны Живаго, замыкающие систему сновидений в романе, отсылают к этому персонажу еще более определенно: звук разбившегося стекла, который доктор слышит во сне, оказывается на самом деле выстрелом покончившего с собой Стрельникова. Как и сон-бред, который Живаго видел во время похорон Анны Ивановны, последние сновидения героя, связанные со смертью Стрельникова, теряют четкость границ, что соответствует вторжению иной реальности в окружающую его действительность: «Во второй половине ночи ему стали являться короткие, быстро сменяющиеся сновидения из времен детства, толковые и богатые подробностями, которые легко было принять за правду. <...> Он проснулся с головною болью оттого, что спал слишком долго. Он не сразу сообразил, кто он и где, *на каком он свете*» (XIV, 18, с. 456). Именно этот момент – неспособность героя отделить свои сны от яви – акцентируется при передаче их содержания, причем череда этих снов показывается в их совокупности, а не по отдельности: «Так, например, висевшая во сне на стене мамина акварель итальянского взморья вдруг оборвалась, упала на пол и звоном разбившегося стекла разбудила Юрия Андреевича. Он открыл глаза. Нет, это что-то другое. Это, наверное, Антипов, муж Лары, Павел Павлович, по фамилии Стрельников, опять, как говорит

Вакх, в Шутьме волков пужая. Да нет, что за вздор. Конечно, картина со- рвалась со стены. Вот она в осколках на полу, удостоверил он в вернув- шемся и продолжающемся сновидении» (с. 456).

Как и при изображении сновидений, связанных с выбором героя ме- жду Ларой и прежней жизнью, здесь происходит возврат Живаго в про- шлое, причем даже не просто «до революции», но во времена детства. Единый сновидный сюжет (в той мере, в какой можно о нем говорить при- менительно к этому роману) как бы обращается вспять, возвращая героя от близящегося конца к истокам. Таким образом, проявляется связь с посто- янно возникающей в «Докторе Живаго» моделью *жизнь-смерть- воскресение (как новое рождение)*.

Итак, все сны, изображенные в романе, так или иначе связаны с мо- тивами болезни, смерти, открывающими вход в иной мир, а также с опре- деленным переломом, происходящим в героях-сновидцах. Это позволяет говорить о том, что в «Докторе Живаго» сны совершенно особого типа, а именно *кризисные* (в терминологии М.М. Бахтина¹⁵). При этом характер их границ с условно-реальным миром романа соответствует степени вторже- ния иного мира: более четкие в болезненных снах, они размываются, когда сновидения оказываются связанными со смертью. Несколько особняком здесь стоит единственный сон Лары, символизирующий временную смерть героини. В случаях, когда нет какого-то перелома, кризиса, сны или бред героев могут упоминаться, но не изображаться с помощью полноценной вставной формы. Таким образом, основная функция снов здесь достаточно традиционна для этой вставной формы: открывать героям выход в иную действительность и сопутствовать внутреннему перелому в них. Но при этом есть ряд весьма интересных особенностей.

Онирические формы в романе Пастернака оказываются тесно свя- занными с развитием *мотива творчества*. Сон и способность творить предстают как два альтернативных выхода в иную реальность. Именно с

этим, видимо, соотносится постоянное присутствие в снах героев звукового ряда вместе с визуальным (а иногда и заменяя его). Это свойство, наравне с уже перечисленными, совершенно очевидно является объединяющим для системы снов в романе. Лара, выступающая посредницей между Живаго и жизнью, к которой он не может обратиться напрямую (ч. XIII, гл. 7), также наделена возможностью выхода в сновидный мир; но она не творит сама, вероятно, поэтому развернуто изображается лишь один ее сон, об остальных лишь упоминается. Примечательно, что в эпилоге внешне деградирующий герой лишается способности видеть сны, но при этом предается «пожирающей» (XV, 10, с. 479) творческой деятельности. Однако затем мотивы сна и творчества вновь объединяются в стихотворении «Август», образуя своего рода «замок» сновидного сюжета в «Докторе Живаго».

Еще одна общая особенность системы онирических форм в романе – близость снов между собой скорее по формальным и общим функциональным признакам, нежели по мотивной структуре. Гораздо более тесна их связь с условно-реальным планом романа, что заставляет при рассмотрении снов постоянно выходить за пределы посвященных им фрагментов. Такая двойственность, относительная раздробленность при связности на каком-то другом, менее заметном на первый взгляд уровне, соответствует общей структуре романа, в которой происходит, по выражению С.В. Лялева, «ослабление причинных, логических связей между событиями»¹⁶.

¹ Роман цитируется по изданию: *Пастернак Б. Доктор Живаго*. М., 2010. (Русская классика).

Roman citiruetjsa po izdaniju: *Pasternak B. Doktor Zhivago*. М., 2010. (Russkaja klassika).

² *Бондарчук Е.М.* Своеобразие завязки романного действия как внесубъектной формы выражения авторского сознания в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // Психология творчества и восприятия искусства: межвуз. сб. науч. тр. Самара, 2011. С. 73. С.Г. Бузов определяет отношения Живаго и Стрельникова как «дружбу-вражду двойников, которая представляет собой трагически противоречивую духовную близость

(“притяжение” к Ларе, символизирующей Россию) и в то же время отталкивание (социально-политический план)». См.: Буров С.Г. Полигенетичность художественного мира романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Ставрополь, 2011. С. 37.

Bondarchuk E.M. Svoeobrazie zavjazki romannogo dejstvija kak vnesubjektnoj formy vyrazhenija avtorskogo soznanija v «Doktore Zhivago» B. Pasternaka // Psihologija tvorcestva i vosprijatija iskusstva: mezhvuz. sb. nauch. tr. Samara, 2011. S. 73. S.G. Burov opredeljaet otnoshenija Zhivago i Strel'nikova kak «druzhu-vrazhdu dvojnikov, kotoraja predstavljaet soboj tragicheski protivorechivuju duhovnuju blizost' (“pritjazhenie” k Lare, simbolizirujuschej Rossiju) i v to zhe vremja ottalkivanie (social'no-politicheskij plan)». См.: Буров С.Г. Полигенетичность художественного мира романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Ставрополь, 2011. С. 37.

³ Значимость для формирования художественного пространства романа в целом «лексических единиц со значением границы» отмечает Е.Н. Смирнова: *Смирнова Е.Н.* Языковые средства выражения пространственных отношений в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2009. С. 12.

Znachimost' dlja formirovanija hudozhestvennogo prostranstva romana v celom «leksicheskikh edinic so znacheniem granicy» otmechaet E.N. Smirnova: *Smirnova E.N.* Jazykovye sredstva vyrazhenija prostranstvennyh otnoshenij v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago»: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Jaroslavl', 2009. S. 12.

⁴ *Толстая С.М.* Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М., 2001. С. 198. Об особенностях трансформации этого мотива Пастернаком пишет А.С. Власов, анализируя стихотворение «Август»: «Здесь проясняется значение мотива сон – пробуждение. Из, условно говоря, “двухмерной” системы координат (фабула, сюжет) он переходит в несколько иную сферу, обретая смысловую “трехмерность” концепта-символа: сон – смерть / преобразование → пробуждение – воскресение / (новая) жизнь». См.: Власов А.С. Дар Живого духа (Стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 216–238. URL: <http://alstvlasov.narod.ru/articles/002.html#endn3> (дата обращения 7.12.2010).

Tolstaja S.M. Inomirnoe prostranstvo sna // Sny i videnija v narodnoj kul'ture. Mifologicheskij, religiozno-misticheskij i kul'turno-psihologicheskij aspektu. M., 2001. S. 198. Ob osobennostjah transformacii jetogo motiva Pasternakom pishet A.S. Vlasov, analiziruja stihotvorenije «Avgust»: «Zdes' projasnjaetsja znachenie motiva son – probuzhdenie. Iz, uslovno govorja, “dvuhmernoj” sistemy koordinat (fabula, sjuzhet) on perehodit v neskol'ko inuju sferu, obretaja smyslovuju “trehmernost” koncepta-simvola: son – smert' / preobrazhenie → probuzhdenie – voskresenie / (novaja) zhizn'». См.: Власов А.С. Дар Живого духа (Стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 216–238. URL: <http://alstvlasov.narod.ru/articles/002.html#endn3> (дата обращения 7.12.2010).

⁵ Распошел (Цыганский романс). URL: <http://www.a-pesni.golosa.info/romans/raspochel.htm> (дата обращения 29.06.2011).

Rasposhel (Cyganskij romans). URL: <http://www.a-pesni.golosa.info/romans/raspochel.htm> (дата обращения 29.06.2011).

⁶ Не велят Маше за реченьку ходить // Антология русской песни. URL: http://eslivamnrvitsa.narod.ru/chansone/Narodnye/ne_velyat_mashe.html (дата обращения 29.06.2011).

Ne veljat Mashe za rechen'ku hodit' // Antologija ruskoj pesni. URL: http://eslivamnrvavitsa.narod.ru/chansone/Narodnye/ne_velyat_mashe.html (data obraschenija 29.06.2011).

⁷ Об отсылках к сентиментальному городскому романсу и «жестокой» лубочной мелодраме как элементах контрапунктной структуры романа пишет Б.М. Гаспаров: *Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго»* // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 266. Однако конкретно этот пример исследователем не рассматривается.

Ob otsylkah k sentimental'nomu gorodskomu romansu i «zhestokoj» lubochnoj melo-drame kak jelementah kontrapunktnoj struktury romana pishet B.M. Gasparov: *Gasparov B.M. Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujujij princip romana Pasternaka «Doktor Zhivago»* // Gasparov B.M. Literaturnye lejtmotivy. M., 1994. S. 266. Odnako konkretno jetot primer issledovatelem ne rassmatrivaetsja.

⁸ Пророческую функцию этого сна отмечает А.С. Власов. См.: *Власов А.С. Указ. соч. Б.М. Гаспаров трактует появляющийся здесь «зов во сне» как классический образ «ангела смерти»*: *Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 256.*

Prorocheskuju funkciju jetogo sna otmechaet A.S. Vlasov. Sm.: Vlasov A.S. Ukaz. soch. B.M. Gasparov traktuet pojavljajuvijsja zdes' «zov vo sne» kak klassicheskij obraz «angela smerti»: *Gasparov B.M. Ukaz. soch. S. 256.*

⁹ *Буров С.Г. Указ. соч. С. 43.*

Burov S.G. Ukaz. soch. S. 43.

¹⁰ *Власов А.С. Указ. соч.*

Vlasov A.S. Ukaz. soch.

¹¹ Б.М. Гаспаров считает, что «"две любви" Живаго, к которым впоследствии добавляется еще третья женитьба, существуют в симультанном наложении, не отменяя и не сменяя одна другую...» (*Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 248*). Однако особенности поэтики этого сна все же указывают и на сам факт совершаемого героем выбора, и на его значимость.

B.M. Gasparov schitaet, chto «"dve ljubvi" Zhivago, k kotorym vposledstvii dobavljaetsja ewe tret'ja zhenit'ba, suschestvujut v simul'tannom nalozhenii, ne otmenjaja i ne smenjaja odna druguju...» (*Gasparov B.M. Ukaz. soch. S. 248*). Odnako osobennosti pojetiki jetogo sna vse zhe ukazyvajut i na sam fakt sovershaemogo geroem vybora, i na ego znachimost'.

¹² Там же. С. 247.

Tam zhe. S. 247.

¹³ См. об этом: *Буров С.Г. Указ. соч. С. 43–44.*

Sm. ob jetom: *Burov S.G. Ukaz. soch. S. 43–44.*

¹⁴ Помимо характерного для сна как художественной формы отличия пространственно-временных координат от тех, в которых герой находится «наяву», здесь, очевидно, сказывается и общая «неоднородность течения времени» в романе Пастернака. См.: *Вигилянская А. Хронотоп дороги в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»* // Вторая навигация: альманах. Вып. 8. Запорожье, 2008. С. 218–219.

Pomimo harakternogo dlja sna kak hudozhestvennoj formy otlichija prostranstvenno-vremennyh koordinat ot teh, v kotoryh geroy nahoditsja «najavu», zdes', ochevidno, skazyvaetsja i obschaja «neodnorodnost' techenija vremeni» v romane Pasternaka. Sm.: *Vigiljanskaja A. Hronotop dorogi v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago»* // Vtoraja navigacija: al'manah. Vyp. 8. Zaporozh'e, 2008. S. 218–219.

¹⁵ *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 171.*

Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo. M., 1979. S. 171.

¹⁶ *Ляляев С.В.* Роль ментативных компонентов в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12). С. 111.

Ljaljaev S.V. Rol' mentativnyh komponentov v romane B.L. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Novyj filologicheskij vestnik. 2010. № 1 (12). S. 111.