

ПОЭТИКА ГОРОДСКИХ ЛОКУСОВ

Статья посвящена исследованию городских локусов в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». В ней контурно набрасываются основные аспекты изучения данной проблемы.

Ключевые слова: литературоведение; теория литературы; Пастернак; «Доктор Живаго»; локус; городской текст.

Роман Пастернака богат разнообразными, не только городскими локусами, поэтому чтобы сконцентрироваться на одной проблеме, нам пришлось ограничить поле деятельности только городом. Тем более что тому есть причины – удалившийся в конце жизни доктор в последнем порыве творчества пишет какие-то статьи и стихи, о которых говорится следующее: «Статьи и стихотворения были на одну тему. Их предметом был город»¹ (XI, 2). В следующей главе уточняется, что появление города как предмета творчества, неслучайно, потому что «живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык – язык урбанизма» (XI, 2). И хотя в «Докторе Живаго» упоминаются как минимум три города (Москва, Юрятин и Петербург, четвертому – Риму будет посвящено отдельное исследование), особое внимание уделено именно Москве. Собственно, в этом исследовании мы попробуем сделать первый шаг к ответу на вопрос, почему именно Москва стала главным городом романа.

В сознании героя она предстает как квинтэссенция современности с ее «вагонами городских, электрических и подземных железных дорог». Доктор прямо говорит: «Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне го-

лову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство» (XV, 11). И в финале прозаической части романа эта мысль повторяется, правда, в несколько измененном виде: «И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главной героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадью в руках в этот вечер» (XVI, 5). Возникает парадоксальная ситуация взаимного отражения героя в городе и города в герое. Живаго призван быть поэтом Москвы, которая незримо присутствует в его стихах («В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение «Гамлет» относилось к этому разряду?», XI, 2), а Москва становится главной героиней романа о докторе Живаго, утрачивая свои чисто пространственные характеристики. (Москва подготавливает встречу Живаго и Лары, подводит их друг к другу – и не соединяет. Живаго и Лара никогда не встречались в Москве.) Отметим, что подобным образом завершается роман К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»: в последней главе главный герой превращается в героя собственного повествования.

Москва четырежды появляется на страницах романа. Сначала это относительно безмятежный город детства и юности Живаго. Потом – страшный лабиринт, созданный революцией («Бывало, я с завязанными глазами мог по этому району пройти. Каждый камушек знал. Пречистенский уроженец. А стали заборы валить, и с открытыми глазами ничего не узнаю, как в чужом городе», V, 6). В третий раз это та Москва, в которую после долгих скитаний возвращается Живаго, – царство торжествующего урбанизма. И, наконец, это город, в котором после войны выжившие друзья Живаго читают его стихи. Ряд принципов, выявленных при исследовании городских локусов, может быть распространен на весь текст романа, однако некоторые выводы будут индивидуальны для каждой из частей (так, от-

дельного, более глубокого исследования заслуживают локусы революционной Москвы, поскольку в ее изображении сложились определенные традиции). В данной работе мы будем рассматривать только первый период пребывания Живаго в Москве.

Сразу оговоримся, что под локусом мы понимаем локализацию сюжетных ситуаций в некоторых границах, имеющих социально-символическое значение. Оно может быть сформировано многочисленными литературными прецедентами, а может быть окказиональным. Ю.М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» цитирует С.Ю. Неклюдова: «Места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в бытине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти “места” являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у»².

В первой части выделяются следующие локусы: дом, депо, номера, мастерская, ресторан, больница, монастырь. Отдельно стоит выделить улицу («дорогу») и железнодорожные пути. Напрямую железнодорожные пути практически не встречаются в этой части, за исключением одного фрагмента, где упоминается чернеющий «поворотный круг с расходящимися путями в паровозное депо» (I, 6), зато на протяжении пятой главы второй части Антипов-старший несколько раз упоминает рельсы. Также говорится о прибывающих и отправляющихся поездах.

Используя в качестве основания положение В.И. Тюпы об основных мотивах круга и стрелы, пронизывающих все уровни строения романа, мы можем предположить, что сочетание точечных и линейных локусов также соответствует этой схеме. С одной стороны, это город (огороженное, окруженное стенами место) и железнодорожные пути, устремленные из этого

круга, имеющие определенное направление. С другой стороны, это как раз внутригородские локусы, главными из которых является дом (замкнутость) и улица (разомкнутость, устремленность).

Четким маркером границы служат окна. Через них в дом проникает уличный шум, они открывают (или не открывают) миру тайны частной жизни. Вот примеры первой группы: «Окно на улицу было отворено» (II, 4), «Николай Николаевич стоял у окна, когда показались бегущие» (II, 9). А вот весьма показательный пример из второй группы: «Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон» (III, 10). Именно в этот момент Юрий становится свидетелем тайного разговора Патули и Лары, с этого случайного соприкосновения с чужой жизнью начинается его призвание. Судьбоносность этого мгновения подчеркивается тем, что во всех остальных случаях граница была замкнута: «Светящиеся изнутри и заиндевелые окна домов походили на драгоценные ларцы из дымчатого слоистого топаза» (III, 10).

С другой стороны, мотив стрелы возникает и в описании интерьеров дома. Это, например, похожий на зимнюю дорогу стол в доме Громеко или длинная анфилада комнат у Свентицких: «Пустой дом Свентицких был погружен во тьму, и только в середине длинной анфилады комнат, в маленькой гостиной, горела на стене тусклая лампа, бросая свет вперед и назад вдоль этого сквозного, в одну линию вытянутого ряда» (IV, 1). А мотив круга внедряется в средоточие стрелчатых локусов (поворотный круг в депо).

Локус «дом» – наименее детерминированный из всех городских локусов, за ним не закреплено каких-либо социально-символических ситуаций. Единственным фактором, объединяющим и центральных героев, и «проходных» персонажей, является «бездомность», отсутствие «своего» пространства. Особенно это касается Лары, несколько раз меняющей место жительства в Москве. Всякий раз подчеркивается необходимость пере-

ехать, переселиться в другое место, найти квартиру. Все начинается с приезда из-за Урала:

«Перед тем как *переселиться* в небольшую квартиру в три комнаты, находившуюся при мастерской, *они около месяца прожили в “Черногории”*» (II, 2).

«*Больше трех лет Лара прожила у Кологривовых как за каменной стеной. Ниоткуда на нее не покушались, и даже мать и брат, к которым она чувствовала большое отчуждение, не напоминали ей о себе*» (III, 6).

«Она [Руфина Онисимовна Войт-Войтковская] *сдавала* внаймы две комнаты. Одну из них, недавно освободившуюся, Комаровский *снял* для Лары» (IV, 1).

Аналогично складывается и ситуация с Юрием Живаго, с той лишь разницей, что его судьбой занимаются не посторонние, враждебно или дружественно настроенные люди, а его дядя Николай Николаевич Веденяпин. Если Лара принимала или отклоняла чьи-то предложения помощи и в целом проявляла активность, то Юрию была уготована скорее пассивная роль. Николай Николаевич *«привез Юру в Москву в родственный круг Веденяпиных, Остромысленских, Селявиных, Михаелисов, Свентицких и Громеко»*; *«для начала Юру водворили к безалаберному старику и пустомеле Остромысленскому»*; *«Юру перевели в профессорскую семью Громеко»* (II, 11).

То же, хотя и в редуцированном варианте, происходит и с Антиповым.

Не менее интересны и другие локусы. Для начала хотелось бы остановить внимание на локусе «номера». Предшествующая времени создания «Доктора Живаго» литературная традиция накопила ряд типовых конфликтных ситуаций, связанных с этим местом, точнее, с описанием жизни городских низов. «Черногории» и подобным ей заведениям сразу дается достаточно эмоциональная и при этом стандартная характеристика: «это были самые *ужасные* места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, от-

данные разврату, трущобы “погибших созданий”» (II, 2). Заметим, что эта фраза начинается с литературно-публицистического штампа «самые ужасные места» и таким же штампом-эвфемизмом «погибшие создания» (но уже взятым в кавычки, то есть имеющим отсвет цитатности) оканчивается. Уже исходя из этой фразы, мы можем предполагать, что нам будет представлена история чьего-то падения, вероятнее всего, падения девочки, Лары, «самого чистого существа на свете». И действительно, в дальнейшем развивается сюжет, имеющий отдаленное сходство с историями героинь Достоевского, падшими, но при этом морально чистыми. Есть, впрочем, и другой источник этого сюжета, о нем упоминает сама Лара: «Теперь она, – как это называется, – теперь она – падшая. Она – женщина из французского романа» (II, 12). Эту версию сюжета мы назовем социально-бытовой.

Однако существует и некий параллельный сюжет, на вероятность которого указывают предположения Александра Александровича: «Он представлял себе – виолончелист, трагедия, что-нибудь достойное и чисто-плотное. А это черт знает что. Грязь, скандальное что-то и абсолютно не для детей» (II, 20). Вероятно, в качестве альтернативного здесь представлялся сюжет о любви к бедному художнику, своеобразная вариация на тему «Богемы» Пуччини (романтический сюжет). Очень характерны два определения, стоящие в сильной позиции – в конце фразы: «чисто-плотное» вместо «чистое», то есть нечто, относящееся не к этике, а к общественному мнению; и «абсолютно не для детей», словно бы в этой жизненной коллизии должно быть заложено нечто педагогическое, морализаторское.

Было бы логично предположить, что оба конфликта, возникающие при столкновении героя с локусом «номера», социально-бытовой и романтический, – литературного происхождения, восходящие корнями к разным традициям. Здесь мы как раз и сталкиваемся с интертекстуальными значениями локуса, сложившимися под влиянием многочисленных текстовых прецедентов. Справедливости ради надо добавить, что этими двумя коли-

чество вероятных значений локуса «номера» не исчерпывается. В рассказе Чехова «Дама с собачкой» «номера» как пространство подлинной жизни противопоставляются «дому» как пространству фальшивой близости, фальшивых привязанностей.

То же самое можно сказать еще об одном локусе – о железнодорожном депо, где начинается стачка. Подробное описание стачки можно найти и в первой части «Хождения по мукам» А.Н. Толстого, а демонстрация входит в число топосов производственного романа (ср. финал романа Ф. Гладкова «Цемент»). Но в эпизоде стачки в депо в романе Пастернака преобладают характерные социальные оценки («этот мир подлости и подлога, где *разъевшаяся барынька* смеет так смотреть *на дуралеев-тружеников*, а *спившаяся жертва* этих порядков находит удовольствие в глумлении над себе подобным, этот мир был ему [Тиверзину] сейчас ненавистнее, чем когда-либо», II, 6), потому что точка зрения принадлежит одному из персонажей, революционеру. В эпизоде же демонстрации используется прием остранения, так как в основном используется пространственная точка зрения («Вниз по улице валил народ, сущее столпотворение, лица, лица и лица, зимние пальто на вате и барашковые шапки, старики, курсистки и дети, путейцы в форме, рабочие трамвайного парка и телефонной станции в сапогах выше колен и кожаных куртках, гимназисты и студенты», II, 8). В некоторых случаях, однако же, можно приписать точку зрения и повествователю, и персонажу: «Людам после долгого шагания с пением хотелось посидеть немного молча, и чтобы теперь кто-нибудь другой отдувался за них и драл свою глотку. По сравнению с главным удовольствием отдыха безразличны были ничтожные разногласия говоривших, почти во всем солидарных друг с другом» (II, 8). Здесь точку зрения повествователя сменяет психологическая точка зрения Патули или Марфы Гавриловны, для которых демонстрация была в первую очередь «шаганием с песнями», а не политической акцией.

«Ресторан» представляет собой один из наиболее интересных локусов, потому что входит в число так называемых психологических, существующих только в сознании (воображении, воспоминании) персонажей (таковы, например, швейцарское озеро и Петербург в размышлениях Веденяпина). «Ресторан» появляется только в воспоминаниях Лары о ее падении: «И он продолжал водить ее под длинной вуалью в отдельные кабинеты этого ужасного ресторана, где лакеи и закусывающие провожали ее взглядами и как бы раздевали» (II, 16). Определение «ужасный», однако, в этом контексте уже не имеет той стилистической окраски, которая была у него в прошлом фрагменте. Для Лары, девочки, оказавшейся во власти Комаровского, очаровавшего, обольстившего ее, это место действительно ужасно. Хотя в этом фрагменте упоминаются «отдельные кабинеты», уже встречавшиеся в рассказе Шмелева «Человек из ресторана»: главный герой рассказа вспоминает о неких комнатах, обитых мягкой тканью, чтобы не было слышно криков.

Убегая от обстрела в «Черногорию», труппы «погибших созданий», Лара надеется спастись и от Комаровского. По дороге она вновь обращается к воспоминаниям о падении: «Что она сейчас вспомнила? Как называлась эта страшная картина с толстым римлянином в том первом отдельном кабинете, с которого все началось? Ну как же. Конечно. Известная картина. “Женщина или ваза”. И она еще не была женщиной, чтобы равняться с такой драгоценностью. Это пришло потом. Стол был так роскошно сервирован» (II, 19). Показательно, что из всей обстановки она вспоминает только известную картину Г. Семирадского (известную, вероятнее всего, благодаря сочетанию фривольных и морализаторских мотивов) и роскошно сервированный стол. На картине перед «толстым римлянином», как две равноценные вещи, изображены обнаженная рабыня и тонкой работы ваза, и похоже, что равны они не только по стоимости, но и по ценности. Лара же, «самое чистое существо на свете», ценности не представляет. Но цен-

ность представляет роскошно сервированный стол, за который Лара не может не «заплатить». И героиня романа, и героиня картины оказываются в похожей ситуации – они перестают быть людьми и превращаются в товар. Однако есть и еще один мотив, связывающий роман и картину. На полотне Г. Семирадского изображены мужчины, жадно глядящие на обнаженную рабыню. В воспоминаниях Лары «лакеи и закусывающие провожали ее взглядами и как бы раздевали».

Мы рассмотрели четыре из семи упомянутых в романе локусов, оставшиеся три будут рассмотрены нами в дальнейшем. Особое внимание будет уделено локусу «больница» и «улица». Что же касается уже описанных локусов, то можно предположить, что во всех рассмотренных нами случаях автор ориентировался на определенную традицию изображения тех или иных локусов и связанных с ними конфликтов. Мы считаем, что первая «московская» часть романа представляет собой некий дайджест сюжетов и мотивов, характерных для русской литературы начала XX в.

Стоит отметить, что количество городских локусов в последующих «московских» частях романа уменьшается: во второй части их остается только три (дом, улица, больница), в третьей – два (дом и улица), в четвертой – один (Москва). Во второй, «революционной» части происходит временное разрушение основной системы мотивов: усиливает свою позицию мотив «круга» (в доме законопачивают щели, утепляют всяческими способами квартиру), а мотив «стрелы» сменяется мотивом «блуждания», также связанным с «кругом». Баланс между мотивами будет снова найден в третьей «московской» части, где жизнь возобновляет свое течение после социальной катастрофы.

¹ Здесь и далее текст воспроизводится по изданию: *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго: роман. СПб., 2009.

Zdes' i dalee tekst vosproizvoditsja po izdaniju: *Pasternak B.L.* Doktor Zhivago: roman. SPb., 2009.

² Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–26 августа 1966. Тарту, 1966. С. 42. Цит. по: *Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя* // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogol-space.htm#01> (дата обращения 12.09.201).

Necljudov S.Ju. K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennyh otnoshenij s sjuzhetnoj strukturoj v russkoj byline // Tezisy dokladov vo vtoroj letnej shkole po vtorichnym modelirujuschim sistemam, 16–26 avgusta 1966. Tartu, 1966. S. 42. Cit. po: *Lotman Ju.M. Hudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolja* // Lotman Ju.M. V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'. M., 1988. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogol-space.htm#01> (data obraschenija 12.09.201).