

ПОЭТИКА ИНТЕРЬЕРА

Данная статья посвящена анализу описаний интерьера в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». В ней рассматриваются функции литературного интерьера, реализованные в романе, а также связь этой композиционной формы речи с другими уровнями организации целого.

Ключевые слова: Пастернак; поэтика литературного интерьера; «Доктор Живаго».

В романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» описаний жилых пространств не так много. Часто это лишь одно предложение, которое не является полноценным фрагментом, выделенным из основного массива текста, однако участвует в общем строе детализации интерьеров романного мира. Остановимся на наиболее обширных фрагментах такой детализации. Они обладают рядом особенностей.

1. Нередко описания бывают разрозненными, т.е. описание одного пространства «дополняется» по ходу повествования, в зависимости от важности тех или иных.

2. Разные пространства (или разные случаи описания одного и того же пространства) можно условно разделить на 2 типа (по степени преобладания одного из двух ключевых элементов):

А) описания собственно обустройства комнаты (мебель, цвет, детали);

Б) описание расположения комнаты, ее освещения. В ряде описаний единственно присутствующим (и важным для нарратора) является: количество окон в комнате и их расположение, вид из них, степень освещенности комнаты (с помощью свечей, ламп).

3. Постепенное сужение пространства, в котором проживает Юрий Андреевич (от большого количества комнат в доме Громеко до одной в Камергерском переулке).

Все эти особенности реализуют возможность таких функций описания интерьера, как дополнительная характеристика героя и создание квазиисторического времени в романе. Но кроме этого нас интересует соотношение данной композиционной формы речи с целым произведением, интегрированность эпизодов с описанием интерьера в текст. Речь идет не о механическом, нарратологическом аспекте, а скорее о смысловом, о дублировании на этом уровне архитектурного устройства всего романа.

Литературный интерьер как разновидность описания можно рассматривать, используя фразу М.М. Бахтина, как самый очевидный пример «ценностного уплотнения мира» вокруг героя как его «ценностного центра»¹. Таким образом, интерьером может считаться не только непосредственно мебель, но и все то, что входит в «круг уплотнения пространства» вокруг героя.

Главным героем и «ценностным центром» рассматриваемого произведения является доктор Юрий Андреевич Живаго. На протяжении почти всего романа мы наблюдаем совпадение точки зрения повествователя с точкой зрения самого Юрия (повествователь психологически – в своем кругозоре относительно описываемых пространств – и идеологически – давая оценку помещений в соответствии с точкой зрения Живаго – сближается с доктором). Большинство описаний интерьера выражают «способ видения» пространства Живаго, но даны устами повествователя. Вот фраза самого Юрия Андреевича: «Очень хорошо, что уступили комнаты. <...> Я хочу сказать, что в жизни состоятельных было, правда, что-то нездоровое. Бездна лишнего. Лишняя мебель и лишние комнаты в доме. Очень хорошо сделали, что потеснились. Но еще мало, надо больше» (VI, 2, с. 168)². Все пространства, в которых побывал доктор, даны в соответствии с этой его

позицией, минимальное внимание уделяется мебели, как чему-то лишнему, взгляд сосредотачивается на степени освещенности помещения: «когда свет ее [луны] упал внутрь чемодана <...> комната озарилась как-то по-другому и доктор узнал ее. Это была *освобожденная* [здесь и далее курсив мой. – И.С.] кладовая покойной Анны Ивановны. <...> При жизни покойной углы комнаты были загромождены до потолка, и обыкновенно в нее не пускали <...>» (VI, 3); «духом враждебности пахло на него от аляповатой мебелировки» (XIII, 7, с. 388); «Не смотря на свои *четыре окна*, кабинет был *темноват*. Его загромождали книги, бумаги, ковры и гравюры <...> В два *окна кабинета* и стекла балконной двери переулок был виден в длину» (II, 9, с. 40); «они стояли *в темной* прихожей, на пороге неотгороженной части номера и, так как им некуда было девать глаза, смотрели в его глубину, откуда *унесена была лампа*» (II, 21, с. 62); «внутренние комнаты Свентицких были загромождены *лишними* вещами» (III, 12, с. 83); «купе, куда вошел Живаго, *ярко освещалось* оплывшею свечей на столике, пламя которой колыхала струя воздуха из приспущенного *окна*» (V, 14, с. 157).

Повествователь солидаризируется с Юрием Андреевичем, по всей вероятности, ввиду очевидного наличия таланта у доктора и его стремления к творческой самоотдаче. Но подобное совпадение происходит не на всем протяжении романа. Так, в начале романа, вплоть до «Елки у Свентицких», в структуру описаний интерьеров еще часто входят такие элементы, как мебель, цвет стен и гардин (первый этаж в доме Громеко). В конце романа описания внутренних пространств почти пропадают из повествования. Отсутствие солидарности с Живаго в начале, возможно, свидетельствует о молодости героя, о том, что вышеуказанная точка зрения еще не была сформирована. Что касается окончания романа, то стоит привести слова повествователя: «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 позна-

ния и *навыки писательские*, на короткое время выходил из *состояния угнетения и упадка* <...>» (XV, 1, 463). Живаго «опустился», потерял писательские навыки и именно поэтому более не близок повествователю, история доктора просто «*досказывается*». При этом, потеряв столь близкое ранее существо, повествователь не находит другого, роман не заканчивается смертью Юрия, но подобного сближения героев с повествователем уже не происходит.

Отсутствие таких деталей описания, как мебель, цвет и прочее, как уже говорилось, являет собой лишь их незначительность для субъекта (или его негативное отношение к ним). В таком случае никаких фактических ошибок в описании не допускается, а то, что все-таки присутствует, имеет особое значение. Из ранее приведенных цитат вполне очевидно особое внимание Живаго к освещенности и количеству окон в жилых пространствах. Кроме того, важным элементом описаний является стол (особое место он занимает в Варыкино, появляется этот элемент и в бреде доктора). Подобная детерминация к свету и особое внимание к рабочим поверхностям еще раз подчеркивает семему «поэта», лежащую в основе образа Живаго.

Можно предположить, что в романе Пастернака комната, кабинет являются поэтическими локусами и, соответственно, эксплицитно дублируют сознание «поэта». В подавляющем большинстве случаев читатель вместе с героем оказывается на позиции человека, находящегося внутри помещения, следовательно, наблюдая пространство комнаты изнутри. Таким образом, взгляд направлен через окна наружу. Это объясняется тем, что творческая потенция такого замкнутого локуса не представляется возможной без вида на улицу (непосредственная тема творчества доктора, город находится за окном). Окно в этом качестве является порталом, обеспечивающим предельную замкнутость, отделенность пространства, в котором происходит творческий акт (синонимичный самому сознанию поэта-творца), и в то же время дает возможность видеть то, что вне этого про-

странства. Таким образом, подчеркивается предельная индивидуализация сознания поэта вместе с потенциальной открытостью сознания для вмещения образов и чувств, с целью дальнейшей творческой переработки. То есть окна предстают не только как источник света, нужного для работы, но и обеспечивают необходимое в данном случае общение с внешним миром. Последнее жилое пространство в романе вообще не описано как комната, от нее остается только раскрытое окно – «где-то высоко у раскрытого окна над необозримую вечернею Москвой» (XVI, 5, с. 512). Обстановку комнаты как бы заменяет собой Юрина тетрадь, которая «как бы знала все это» (там же). Такое исчезновение описания комнаты оказывается вполне логичным с точки зрения тождественности комнаты/кабинета с поэтическим началом, комната и стала тетрадью со стихами, потому что сам поэт стал этой тетрадью.

Кроме того, в статье Ежи Фарыно³ выделяет еще одно семантическое поле присущее виду из окон. Несколько раз Юрий Андреевич, находясь в разных местах, из окон видит столб с надписью «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки». В образе этого столба Фарыно видит напоминание о Голгофе, «о пути спасения и преображения мира». Столб и люди рядом с ним, воспоминания о елке у Свентицких навевают Юрию мысль о русском поклонении волхвов, они же воплощают смысл Рождества как искупительной жертвы и пути как реализации этого искупления. На елке стихи еще не готовы были родиться (вспомним, как мучается Юрий по дороге на елку, когда они пришли в голову, но продолжения не последовало), теперь же (подсознательно благодаря увиденному через окно, своего рода прозрение, если продолжить соотношение комнаты с сознанием Живаго) они могут сложиться, если автор их готов «претерпеть» за них, выстрадать их⁴.

Эпизодов, когда взгляд направлен снаружи внутрь, гораздо меньше. И связаны они с Ларой: «Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из

окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущим и кого-то поджидало» (III, 10, с. 82); после побега от партизан Юрий смотрит на окна Лары в Юрятине – «мороз подернул низы оконниц тонкой хрустальной коркой», «окна теперь прозрачны и отмыты от мела» (XIII, 2, с. 376). Возможно, подобный взгляд в «чужие» окна олицетворяет желание приобщиться к «чужому» сознанию, поиск наиболее «открытого» и «незамутненного» окна/души. И таким сознанием обладает именно Лара, окна, за которыми она находится (даже когда Живаго об этом не подозревает), привлекают к себе внимание Юрия Андреевича.

Соотнесенность других персонажей с образом Юрия Живаго также может служить определенной характеристикой. Такое соотношение можно выявить и на уровне описаний интерьера. Здесь нас больше всего интересуют четверо – Лара, Стрельников, Маркел и Николай Николаевич Веденяпин. Описание интерьера в данных случаях будет выполнять несколько важных функций: характеристика персонажей, эти характеристики в свою очередь разносят героев на разные «уровни» архитектурного образа мирового дерева, лежащего в основе романа.

В рамках данной статьи нет смысла углубляться в рассуждения об архитектонике романа, скажем лишь, что мы склонны согласиться с выводом о том, что в ее основе лежит образ мирового дерева, прежде всего потому что наше исследование описаний интерьера не опровергает такого вывода. «В археопозитической глубине сложносоставного художественного целого обнаруживается более архаичная трехъярусная архитектоника мирового дерева <...> Мифопоэтическая парадигма нижнего, среднего и верхнего миров, воплощаемая мировым деревом (в 15 гл. пятнадцатой части говорится: *Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья*), предстает у Пастернака как соотнесенность СМЕРТИ (земли и *мертвой вечности*), ЖИЗНИ (при-

роды и истории) и ВЕЧНОСТИ (неба и *жизни вечной*). Повседневная жизнь *человеческого существования* в этой архитектонике располагается между смертью и вечностью»⁵. В соответствии с подобным подходом к архитектонике романа интересующие нас персонажи располагаются в следующем порядке: сам Живаго – крона, небо, жизнь вечная, свет и творчество, Лара – жизнь земная, ствол. Стрельников – земля, смерть. Маркел – земля, смерть, почти в буквальном смысле.

Николай Николаевич Веденяпин – дядя, брат покойной матери Юры, расстриженный по собственному желанию священник. Дядя Живаго – философ. Человек, один из самых близких и интересных Юрию, и вот его кабинет (у Свентицких): «Не смотря на свои четыре окна, кабинет был темноват. Его загромождали книги, бумаги, ковры и гравюры. К кабинету снаружи примыкал балкон, полукругом охватывавший угол здания. Двойная стеклянная дверь на балкон была наглухо заделана на зиму. В два окна кабинета и стекла балконной двери переулок был виден в длину» (II, 9, с. 40). В этом интерьере соединяются и свет, и окна, книги и бумаги также являются признаками писательской деятельности Николая Николаевича. Этот интерьер хоть и «темноват», но во многом сходен с той комнатой в Варыкино, где так много и успешно писал Юрий. Таким образом, с помощью сходных элементов (детали, мотивы света, беспорядок в обстановке), лежащих в основе описаний этих двух помещений, они сопоставляются и их можно найти во многом похожими. Это еще раз подчеркивает духовную близость героев, их любовь к творчеству и вдумчивому существованию.

Тогда как два помещения, связанные со Стрельниковым (вагон-штаб и Варыкино по возвращении туда Юрия с Ларой), отмечены – «печатью порядка», об обстановке окружающей Живаго не раз говорится, что там беспорядок (его рабочая комната в Варыкино с семьей, дом Лары, в Варыкино с Ларой). Появляется хаос, противопоставленный порядку и четкости. Описания жилых пространств характеризуют Антипова, именно когда он

стал Стрельниковым, – Патуля и Антипов-учитель не интересуют повествователя в такой степени, что еще раз доказывает важность именно этих черт его характера. Представляется, что все вышесказанное, связанное с Юрием (и отчасти с Ларой) – детерминация к свету, беспорядок (хаос), отсутствие четкой организации (исходящей от самого доктора, по крайней мере), противопоставляется так или иначе порядку и организованности жизни Антипова⁶. Порядок в данном случае является аналогией неподвижности (в частности, самой души), смерти; хаос и беспорядок – вечное движение, творческие искания, жизнь.

Что касается Маркела, то о его принадлежности к нижнему миру смерти говорит, прежде всего, эпизод со шкафом. Именно он собирает «Аскольдову могилу», которая стала косвенной причиной смерти Анны Ивановны, вещь, явно имеющая отрицательную семантику. В конце романа нам становится известно последнее место жительства Маркела: «Он пошел в гору <...> перевелся комендантом в Мучной городок, где ему с семьей полагалась квартира управляющего <...>, однако он предпочел жить в *старой дворницкой с земляным полом*, проведенную водой и огромной русской печью во все помещение» (XV, 5, с. 472). «Земляной пол» уже напрямую связывает дворника с полюсом смерти.

Лару мы впервые встречаем в меблированных номерах гостинцы «Черногория», отмечается темнота помещения, лампу унесли (в жизни Лары это действительно можно назвать своего рода «темным» моментом). Дальше мы встречаем ее уже как сестру Антипову, работающую в одном полевом госпитале с Юрием Андреевичем. Но именно дом Антиповой в Юрятине и его посещения доктором, описанные в 13 главке 9 части «Варыкино» и в 7 главке 13 части «Против дома с фигурами», являются самыми важными как с точки зрения сюжета, так и относительно функций выбранной нами для анализа композиционной формы речи. Первый раз Живаго входит в дом двором с переулка. В доме сразу видно, Антипова обра-

щает на это внимание: «Чугунные ступени с узором. Сверху вниз все видно. Старый дом. Между кирпичами дыра и отверстия» (IX, 13, с. 294); примечателен диалог между героями:

«– Правда, лабиринт какой-то. Я не нашел бы дороги. Почему это? – Квартира чужая. Здесь была обстановка старых хозяев. *Много мебели. Я в чужом добре не нуждаюсь. Я вещи составила в эти две комнаты, а окна забелила. Не выпускайте моей руки, а то заблудитесь*» (IX, 14, с. 294).

К тому же, дабы пройти в дом, доктору пришлось пройти под низким сводом. С этого события Живаго как бы с помощью Лары и ее дома приобщается к земле (как к источнику жизни), а потом и к свету. Дом с мифологическими кариатидами, спуск под свод, земляной пол в «черных сенях нижнего этажа», хтонический образ крыс, всюду кишаших, – все это напоминает некое испытание (возможно, спуск в иной мир?), после которого герой преобразится. А близость Лары, ее обстановки, к Живаго – мало мебели, отношение к ней вообще сближает этих двух персонажей. Природность и естественность Лары (очевидная в отношениях с Живаго) еще раз подчеркивается той обстановкой, в которой она живет (в дополнение к этому метафорично показано и развитие ее судьбы – из темноты она выходит к свету, а с уходом от Юрия она сама исчезает из поля зрения нарратора).

Уже в следующий визит Юрия появляется свет – «Миновав темную проходную комнату, он очутился в светлой, двумя окнами выходящей на улицу. Прямо против окон на другой стороне темнел дом с фигурами. Свет в комнате и снаружи был один и тот же, молодой, невыстоявшийся вечерний свет ранней весны» (XIII, 4); «Пустая квартира снова встретила его содомом скачущих, падающих, разбегающихся крыс. В кухне на столе его ждала, может быть, в расчете на его приход, снятая со стены и наполовину заправленная лампа, и около нее в незадвинутом спичечном коробке лежало несколько спичек, счетом *десять*, как насчитал Юрий Андреевич. Но и

то и другое, спички и керосин, лучше следовало беречь. В спальне еще обнаружилась ночная плошка со светильней и следами лампадного масла. Угол спальни скрашивала кафельная печь с изразцовым, до потолка не достигающим карнизом. В кухне припасены были дрова, вязанок *десять*» (XIII, 7, с. 385–386). Интересно, что и спичек и дров именно десять.

О совместном приезде в Варыкино уже говорилось, но в подтверждение намеченной детерминации к свету приведем еще несколько примеров: «Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. Свет лампы спокойною желтизной падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет ночного месяца стягивал нежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание»; «Лампа горела ярко и приветливо, по-прежнему» (XIV, 8, с. 436) – этот отрывок еще раз называет и подчеркивает, каким должно быть пространство для плодотворной работы. И в этом помещении Живаго именно с Ларой, и не без ее помощи оно приобрело такой вид. Таким образом, в отношении Лары описания интерьера работают следующим образом: показывается ее принадлежность к среднему миру жизни (в соответствии с образом мирового древа, лежащего в основе романа), изменения в судьбе и развитии персонажа, ее связь с Живаго.

Важным отличительным признаком жилых пространств романа является и то, что они «не свои» для главных героев. Если Громеко начинают переезжать из своих домов с началом волнений и войн, то со скитальничества Живаго и Лары роман начинается. Они не находят собственно «своего» места и в его конце. Юрий Андреевич, начиная со смерти матери, живет у родственников и знакомых, семья Лары в самом начале романа пере-

езжает в Москву с Урала. Вначале оба существуют во внешней оболочке благополучия и «своего дома», но с развитием сюжета и эта оболочка рушится, и «неприкаянность» героев становится тем очевидней, чем ближе к завершению оказывается повествование. Такая сюжетная «бездомность», на наш взгляд, говорит об универсальности героев, о наличии в них потенции жить в любом месте, везде и всюду, акцент поставлен на самом процессе жизни, а не на месте. Возможно и другое прочтение данной сюжетной ситуации: Юрию в принципе чужды все земные пространства за счет его творческой одухотворенности, его избранности для жизни вечной. «Своего» места на земле в вещественном смысле у него нет и быть не может, так как ему уготовано место в истории, в вечности.

Любое описание по своей структуре двухчленно. Всегда есть субъект видения (об этом говорилось) и объект описания. Выше уже не раз отмечалось, что интерьером в романе Пастернака является не только и не столько мебель. Но это не значит, что таких предметов нет вообще. И чем их меньше, тем они важнее.

Слово «мебель» часто связывается в романе со «шкапами-буфетами» (часть 3 «Елка у Свентицких», гл. 1). Это слово соотносит комнаты Свентицких с «буфетной» в Мелюзееве. С этим же словом отчасти связана Лара, благодаря наличию в имени слов «лар/ларь». И с другой стороны, эта ее связь с «буфетом» как вариантом плотского начала еще раз проливает свет на уже упоминавшийся образ крыс.

«Главный» же «шкап» появляется в 1 главке 3 части: «старинный гардероб» – одна из немногих вещей удостоенных внимания в романе. «Гардероб черного дерева был огромных размеров. Целиком он не входил ни в какую дверь <...>. Для гардероба освободили часть верхней площадки на внутренней лестнице у входа в спальню хозяев <...>. Анна Ивановна не любила гардероба. Видом и размером он походил на катафалк или царскую усыпальницу. Он внушал (ей) суеверный ужас» (III, 1, с. 65). Гардеробу

было дано название «Аскольдова могила». Как известно, вскоре после этого эпизода со шкафом следует болезнь и смерть Анны Ивановны.

Это не единственный случай, когда от мебели «веет враждебностью». Вскоре следует визит доктора к пациенту: «Квартира со смесью роскоши и дешевки обставлена была вещами, наспех скупленными с целью помещения денег во что-нибудь устойчивое. Мебель из расстроенных гарнитуров дополняли единичные предметы, которым до полноты комплекта не доставало парных. Со многими не идущими к делу околичностями он рассказал, что им продали за бесценок старинные испорченные куранты с музыкой, давно уже не шедшие. Они купили их только как <...> редкость. Сомневались даже, можно ли их починить. И вдруг часы, годами не знавшие завода, пошли сами собой, пошли, вызвонили на колокольчиках свой сложный менюэт и остановились. Жена пришла в ужас <...> решив, что это пробил ее последний час» (VI, 11, с. 198–199). Женщина оказалась смертельно больна.

И последний пример:

«Я работал в госпитале, который был тоже размещен в барском особняке. Бесконечные анфилады, кое-где паркет уцелел. Пальмы в кадках по ночам над койками пальцы растопыривали, как привидения. Раненные, бывалые, из боев, *пугались* и со сна кричали. Впрочем, не вполне нормальные, контуженные. Я хочу сказать, что в жизни состоятельных было, правда, что-то нездоровое. Бездна лишнего. Лишняя мебель и лишние комнаты в доме, лишние тонкости чувств, лишние выражения <...>» (VI, 2, с. 168).

«Пальмы, как привидения» это тоже, конечно, не мистика, это следует из слов самого Живаго, но все три предмета – шкаф, пальмы, часы – являются вещами вовсе не необходимыми (в восприятии Юрия) и в нынешней обстановке скорее зловещими, глупыми и лишними.

Подобные стремления к упрощению обстановки тесно сопряжены в сознании Живаго с упрощением жизни вообще, с отказом от наносных

чувств и неискреннего поведения, своеобразным возвращением к изначальной простоте жизни. Благодаря появлению этих трех деталей, столь несвойственных описаниям интерьера в данном произведении, намечается важное для всего романа противопоставление: *борьба вещи и личности*. Личность не нуждается в лишних вещах, наоборот, они затмевают сознание, ведут к гибели (в только что приведенных примерах это показано практически буквально). Шкаф, часы и пальмы становятся «живыми примерами» губительности вещественной стороны жизни. Причем Живаго во всех трех эпизодах участвует как сторонний наблюдатель, что еще раз говорит о том, что «вещи» не оказывают на него подобного влияния. Его устремленность к высшим сферам бытия, сопричастность к ним сквозь призму его творчества определяют и отношение к «быту», и, пожалуй, взаимное невлияние друг на друга. Тогда как герои менее одаренные (ведущие, возможно, менее осознанное существование) становятся подвержены пагубному влиянию вещей, сами перестают быть личностями и «овеществляются» (характерный пример не гибели, а именно «овеществления» представляет собой фигура Маркела). Интересно, что гардероб/шкап/катафалк/усыпальница, который стал причиной смерти Анны Ивановны, именно Маркел Щапов называет словом «мебель».

Ранее «свет», освещенность также рассматривались нами в качестве объектов описания интерьера. Но, безусловно, «свет» по своей семантике не сводится только к этой функции. В рамках данного произведения имеет смысл говорить о мотиве света.

Мотив света проходит сквозь все описания интерьера в романе и выражает несколько значений:

– как источник истины (при освещении помещения незамедлительно происходит узнавание);

– как маркер принадлежности к высшим сферам бытия, творчество как способ приобщения к ним;

– как связующая нить между Ларой и Юрием.

Сам образ Лары, с ее природной естественностью и «жизненностью», столь важными для Юрия Андреевича вместе с постоянно присутствующим образом света, позволяет говорить о *мотиве маяка*. Вспомним эпизод романа, связанный с созданием стихотворения «Зимняя ночь». Это первая имплицитная встреча Живаго с Ларой, читатель знает, что за этим окном находится именно она с Патулей. В приведенном отрывке мы видим «призывный огонь», пламя, будто кого-то поджидающее среди темноты, опустевшей к празднику Москвы. Уже здесь невольно приходит в голову образ маяка, к тому же, именно в этом эпизоде мы впервые непосредственно сталкиваемся с творческим началом Юрия, стихи всплывают в его сознании, как «начало чего-то смутного, еще неоформившегося». Свеча (а через нее и сама Лара) дала первый импульс к спонтанному написанию стихов, способствовала пробуждению таланта.

Но это не единственный случай подобного рода. Вспомним еще раз первый визит доктора в дом Лары в Юрятине. Фразы Юрия и Антиповой (соответственно «Правда лабиринт какой-то. Я не нашел бы дороги» и «Не выпускайте моей руки, а то заблудитесь. Ну так. Направо. Теперь дебри позади. Вот дверь ко мне. Сейчас станет светлее. Порог. Не оступитесь») представляют нам Лару в виде проводника, источника света (когда он войдет к ней, «станет светлее»).

И, наконец, эпизод возвращения Юрия Андреевича из партизанского плена (Сибирь, в которой он пребывал, будучи в плену, сюжетный вариант страны Смерти⁷). После побега он идет именно в дом Лары. Описание его возвращения уже приводилось, в данном случае стоит просто напомнить, что именно оставила для Живаго Лара, до последнего не терявшая надежды снова его увидеть. Ею были оставлены: лампа, керосин, спички и дрова. Источники света и тепла. Снова из темноты, практически небытия приходит Живаго на свет, оставленный Ларой.

Мотив света не только связывает разные описания интерьеров, интегрируя их в текст с помощью «кругозора» Живаго. Духовная связь героев, очевидно подчеркивающаяся на сюжетном уровне, с помощью описаний интерьеров и мотивов, входящих в их структуру, еще раз выделяется, переходя на более глубокий уровень. Все, даже обстановка в домах, устройство помещений говорит об их близости.

С мотивом маяка тесно сопряжен и мотив лабиринта. Ежи Фарыно в своей статье «Окна забелены. Хозяйки нет»⁸, в квартире Лары в Юрятине, где «лабиринт» чужих комнат с «забеленными окнами» и с горой «мебели» «до потолка», находит очередную экспликацию подспудной «лабиринтности» окон, которые видели Юра и Лара по дороге на елку к Свентицким. Таким образом, выход из первоначального лабиринта осуществляется путем входа в комнату Лары. При этом фактический выход из лабиринта еще не является его разгадкой, это не преодоление тайны смерти/жизни, хранящейся в нем. Ведущая рука Лары – всего лишь ключ к разгадке лабиринта.

Во время второго посещения комнат Лары мотив лабиринта уже исчезает, ситуация поиска и потерянности разрешается в пользу творчества: «Свет в комнате и снаружи был один и тот же», «общность света внутри и снаружи была так велика, точно комната не отделялась от улицы», «однородность освещения в доме и на воле так же беспричинно радовала его» (XIII, 4, с. 380).

Вместе с тем, в романе «Доктор Живаго» на уровне поэтики интерьера реализуется и мотив смерти. Такая реализация становится возможна благодаря образу окон (которые нами уже рассматривались как часть интерьера). При этом смерть понимается двояко.

Во-первых, окна, вид из них символизируют открытость сознания для творчества. В таком случае, закрытые, зашторенные окна (без вида на улицу), или их отсутствие создают образ безжизненного, бесплодного по-

эта. Невозможность творить равноценна смерти поэта. Недаром в бреду Юрия Андреевича после побега от партизан появляется комната с «запертой на ключ стеклянной дверью». «Тяжесть» этого сна заключается не только в возникновении фигуры покинутого сына, но возникает и за счет этого образа двери. Вдвойне страшно для поэта уметь видеть мир (дверь стеклянная), но не быть способным выразить его в творчестве (дверь закрыта). Идущий следом за этим сон включает в себя «длинную вытянувшуюся квартиру во много окон <...> с низко опущенными до полу гардинами» (XIII, 8, с. 390).

Закрытые окна присутствуют и в эпизодах, когда герои сталкиваются с буквальной, физической смертью. Уже во второй главе 1 части романа первую ночь после похорон матери Юра проводит в келье, в которой «два окна на уровне земли» (I, 2, с. 7). В конце произведения, доктор, задыхаясь, выбегает из комнаты Гордона, где окно «было в метр вышиной и приходилось на уровне пола» (XV, 7, с. 477). И, наконец, закрытое окно в трамвае становится прямой причиной смерти Юрия Живаго: «Доктор почувствовал приступ обессиливающей дурноты. Преодолевая слабость, он поднялся со скамьи и рывками вверх и вниз за ремни оконницы стал пробовать открыть окно вагона. Оно не поддавалось его усилиям. <...> Он продолжал попытки и снова тремя движениями вверх, вниз и на себя рванул раму и вдруг ощутил небывалую, непоправимую боль внутри и понял, что сорвал что-то себе, что он наделал что-то роковое и что все пропало» (XV, 12, с. 488).

Здесь окно выступает в роли портала в мир смерти. Жилье с перевернутыми наоборот окнами или без них ассоциируется с миром нечисти, смерти (изба Бабы Яги «без окон, без дверей»).

Таким образом, мотив смерти в романе реализуется с помощью образа окон на уровне фактическом (смерть от удушья), мифологическом (связь с миром смерти) и символическом (творческая смерть).

В заключение остановимся на еще одной функции описания интерьера, реализованной в данном произведении. По вполне очевидной логике описание интерьера может служить инструментом для создания квазиисторического времени в произведении, следовательно, явные изменения в организации жилых пространств могут являть собой иллюстрацию выбранного автором временного промежутка.

В начале романа нам дается «срез» быта разных людей: имение шелкопрядильного фабриканта Кологривова, комната железнодорожного работника Тиверзина, комната Патули, меблированные комнаты «Черногория», дома Громеко и Свентицких. Нам представляется, что это было сделано не только для введения основных персонажей. Эти описания быта встроены в канву романа, в частности, для создания некоего эпохального образа страны накануне «назревших неизбежностей». При этом, конечно, роман не является эпосом, и в задачи автора явно не входило создавать картину страны, важен скорее поиск ответа на вопрос о понимании самих жизни и смерти, разрешение конфликта между ними, именно поэтому сюжет сконцентрирован на образе одного человека. Но одно без другого невозможно. Человек, будь он реальным или продуктом сознания автора, неизбежно вписан в некую историческую ситуацию.

Если не заострять внимания на личном отношении Живаго к определенным вещам, о чем говорилось выше, то складывается вполне правдоподобная и, надо сказать, обычная картина изменяющейся жизни при столкновении с войной. Мы наблюдаем следующую линию изменения: благополучие (в домах Громеко и Свентицких) сменяется уплотнением или разрухой (дом Громеко, особняк Жабринской), начинается постепенное восстановление – попытки создания уюта в сложившихся условиях (печка в оставшейся комнате Громеко, разрозненные гарнитуры), с началом Гражданской войны изображаются скитания вообще без определенного места жительства. Постепенное возвращение к нормальной жизни сопровождается

жизнью в «чужих» домах. Это и комната Гордона, бывшая мастерская модного портного с зеркальной витриной, и комната доктора, выделенная ему Маркелом в бывшей квартире Свентицких. Характерно, что все эти изменения касаются преимущественно людей обеспеченных (учитывая описываемые в романе события, это вполне логично) – Гордон, Живаго, представительница купечества Галузина. При этом, например, дворник Маркел, как уже указывалось, остается «при своем», что говорит о фактическом, но не качественном изменении героев. Смена обстановки – это лишь смена места жительства, но не внутренней парадигмы героев.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. M., 1979. S. 163.

² Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. IV. Доктор Живаго, 1945–1955. М., 2004.

Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochinenij: v 11 t. T. IV. Doktor Zhivago, 1945–1955. M., 2004.

³ Фарыно Е. «Окна мелом забелены. Хозяйки нет» // Пушкинский сборник / сост. И. Лошилов, И. Сураг. М., 2005. С. 420–437.

Faryno E. «Okna melom zabeleny. Hozjajki net» // Pushkinskij sbornik / sost. I. Loschilov, I. Surat. M., 2005. S. 420–437.

⁴ Возможно, это своеобразный пример предвидения и заданности событий повествования, авторский замысел, неочевидный для нарратора и для героев.

Vozmozhno, jeto svoeobraznyj primer predvidenija i zadannosti sobytij povestvovanija, avtorskij zamysel, neochevidnyj dlja narratora i dlja geroev.

⁵ Тюпа В.И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1.

Tjupa V.I. «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. № 1.

⁶ Интересно, в контексте сказанного, звучит небольшая фраза, посвященная квартире Комаровского, в начале романа. Описание его квартиры как такого нет: «У них царил покой монашеской обители – шторы опущены, ни пылинки, ни пятнышка, как в операционной» (46). Есть тут некие аналогии и с Антиповым (порядок), и с Живаго.

Interesno, v kontekste skazannogo, zvuchit nebol'shaja fraza, posvjascennaja kvartire Komarovskogo, v nachale romana. Opisanija ego kvartiry kak takogo net: «U nih caril pokoj monasheskoj obiteli – shtory opuscheny, ni pylinki, ni pjatnyshka, kak v operacionnoj» (46). Est' tut nekie analogii i s Antipovym (porjadok), i s Zhivago.

⁷ Подробнее об этом см.: Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1.

Podrobnее ob jetom sm.: Tjupa V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o «sibirskom tekste» russkoj literatury // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2002. № 1.

⁸ Фарыно Е. Указ. соч.

Faryno E. Ukaz. soch.