

ПОЭТИКА МИМИКРИИ
(анализ стихотворения «Белая ночь»)

Статья представляет собой анализ стихотворения Б.Л. Пастернака «Белая ночь» как художественного целого и в контексте романа «Доктор Живаго» (проанализированы мотивные и тематические переключки с прозаической частью романа). Рассмотрены композиция стихотворения, его лирический сюжет, хронотоп и субъектная структура. Делаются выводы о возможной функции стихотворения в романе как одной из его не-реализованных сюжетных и смысловых возможностей, размыкающих финал романа; о мимикрии как конструктивном композиционном и архитектурном принципе стихотворения.

Ключевые слова: анализ художественного текста; «Белая ночь»; «Доктор Живаго»; мимикрия; Б.Л. Пастернак; поэтика.

4

БЕЛАЯ НОЧЬ

- I**
- 1 Мне далекое время мерещится,
 - 2 Дом на Стране Петербургской.
 - 3 Дочь степной небогатой помещицы,
 - 4 Ты – на курсах, ты родом из Курска.
- II**
- 5 Ты – мила, у тебя есть поклонники.
 - 6 Этой белою ночью мы оба,
 - 7 Примостясь на твоём подоконнике,
 - 8 Смотрим вниз с твоего небоскреба.
- III**
- 9 Фонари, точно бабочки газовые,
 - 10 Утро тронуло первую дрожью.
 - 11 То, что тихо тебе я рассказываю,

- 12 Так на спящие дали похоже.
- iv 13 Мы охвачены тою же самою
14 Оробелою верностью тайне,
15 Как раскинувшийся панорамою
16 Петербург за Невою бескрайней.
- v 17 Там вдали, по дремучим урочищам,
18 Этой ночью весеннею белой,
19 Соловьи славословьем грохочущим
20 Оглашают лесные пределы.
- vi 21 Ошалелое щелканье катится,
22 Голос маленькой птички ледащей
23 Пробуждает восторг и сумятицу
24 В глубине очарованной чащи.
- vii 25 В те места босоногою страницей
26 Пробирается ночь вдоль забора,
27 И за ней с подоконника тянется
28 След подслушанного разговора.
- viii 29 В отголосках беседы услышанной
30 По садам, огороженным тесом,
31 Ветви яблонь и вишен
32 Одеваются цветом белесым.
- ix 33 И деревья, как призраки, белые
34 Высыпают толпой на дорогу,
35 Точно знаки прощальные делая
36 Белой ночи, выдавшей так много¹.

Стихотворение «Белая ночь» в контексте романа Пастернака и лирического цикла стихотворений Юрия Живаго на первый взгляд неизбежно воспринимается как загадка. Ведь если для всех остальных стихотворений цикла (кроме большинства евангельских, о которых разговор особый) в сюжете и тексте романа можно найти более или менее близкие соответствия (описана история создания текста, биографические обстоятельства, послужившие импульсом к созданию стихотворения и образцом описываемых в нем событий и т.п.), то с «Белой ночью» (повторимся – на первый взгляд) ситуация совершенно иная: действие в тексте романа в Петербурге не происходит, ни о каком разговоре героя и героини на подоконнике петербургского дома в прозаической части романа нет даже намека. Цель данной статьи – проанализировать стихотворение «Белая ночь» вначале как самостоятельный текст, а затем как часть художественного целого романа «Доктор Живаго», в том числе, чтобы попытаться разгадать эту загадку.

Однако предварим наши рассуждения о стихотворении «Белая ночь» еще одним вводным замечанием. С нашей точки зрения (и здесь мы во многом следуем за наблюдениями шведской исследовательницы С. Витт²), одной из важнейших тем романа и одним из ключей к анализу его поэтики является категория *мимикрии*. Само это понятие и рассуждения о нем неоднократно появляются на страницах романа, к примеру: «Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут в этом цветовом подлаживании скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» (XIII, 16, с. 405). Приведем еще одну важную цитату:

«Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни,

над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же, мнящи, яко вертоградарь есть...») (XV, 13, с. 490).

Мимикрия, по Юрию Живаго, – это не просто приспособление под среду и не полное копирование, это обнаружение и подчеркивание собственного органичного родства с сотворившей тебя жизнью³, обнаружение сходства и родства между разнородными явлениями жизни, наконец, то, что делает едиными, сопродными вещами творца, тварь и творение (Бога, человека и историю; автора, текст, процесс его создания и «жизненную основу»). Мимикрия – воплощение природного начала, столь важного в романе. С. Витт выделяет мимикрию на трех уровнях романной поэтики: сюжетном, мета-уровне (рассуждения о мимикрии), уровне текста романа (проза и поэзия, а также весь текст романа, благодаря отсылкам ко множеству других текстов мимикрирующий под культурную традицию). Мимикрия выступает в романе как поэтика второго взгляда, уточнения, поэтика искажения при подражании. Мимикрия, метонимия, эволюция – аргументы автора и героя романа против революции. Образ, который наводит Живаго на мысли о мимикрии, – это увиденная им бабочка, изменяющая цвет, чтобы слиться с корой дерева. О самом докторе же говорится: «Поддержка брата окрыляла Юрия Андреевича» (XV, 9, с. 484). И уже здесь мы видим переключку с рассматриваемым нами текстом на формальном уровне: ср. «Фонари, точно бабочки газовые». Продуктивным нам кажется (как в случае со всем романом, так и в случае с нашим текстом) рассмотрение мимикрии как конструктивного принципа, реализующегося на всех уровнях текста, что мы попытаемся сделать при анализе стихотворения «Белая ночь».

Начнем с анализа стихотворения «Белая ночь» как художественного целого.

Стихотворение написано дольником на основе 3-стопного анапеста, однако не является анапестной лишь 2-ая строка: «Дом на стороне Петербургской». «Белую ночь» можно проинтерпретировать как своеобразное отталкивание от блоковской традиции⁴: и тематически («блоковское» петербургское пространство), и на уровне стиха данная строка наследует художественному методу Блока, но затем и эта форма, и эта тематика уходят из текста стихотворения.

Ритмика поддерживает один из главных мотивов стихотворения – *преодолеваемое противопоставление замкнутости, камерности и открытости, проницаемости пространства* (шире – частного, сиюминутного и вечного, бесконечного), иначе говоря – мотив *мимикрии человека и мира*. Так, выделяются ритмически 2-я (нет ударения на 3 слоге), 7-я (нет ударения на 6 слоге, есть на 7-м), 15-я (только 2 ударения; здесь также длинная «пауза» между ударениями соответствует образу пространственной протяженности) и 31-я строки. Именно в этих строках сталкиваются важнейшие пространственные образы «маленького» мира героев и «большого» мира.

Фонетические уподобления соседних слов (мимикрия на фонетическом уровне; ср. в романе: «Он думал о творении, твари, творчестве и при творстве» [XI, 8, с. 344]) вводят мотив оживания природы, мимикрии человека и природы, частного и общего: «на курсах... из Курска», «утро тронуло», «соловьи славословьем», «ошалелое щелканье», «очарованной чащи».

Композиция и лирический сюжет стихотворения выстраивают еще один уровень мимикрии – двух частей стихотворения, соответствующих двум основным частям его художественного пространства (Петербург и пригород). Центральной пятой строфой стихотворение делится на две части: первая – разговор героев, осознание их связи с большим миром, вторая – пение соловья, цветение деревьев, окончательное налаживание коммуникации, диалога между человеком и природой. Во второй части проис-

ходит постепенное обретение человеческих черт природой (слова – «славословье», чувства – «восторг и сумятица», действия и коммуникация – «точно знаки прощальные делаая»)⁵.

Первая часть начинается подчеркнуто прозаически («авантюрно-мелодраматически», если пользоваться определением Ю.К. Щеглова⁶): обозначение времени, места и персонажей. Пятая строфа имеет такую же структуру (место-время-персонажи), но подчеркнуто поэтична. Кроме того, (и это опять же именно эпический прием: пересказ или обозначение сюжета в начале) первую строфу можно рассматривать как «модель» лирического сюжета и художественного мира всего стихотворения: «Мне **далекое** [ср.: «спящие дали»] **время мерещится** [ср.: «видавшей так много»], // Дом на **Стороне Петербургской** [конкретное пространство и одновременно часть Петербурга, то есть намечается разомкнутость пространства]. // Дочь **степной** небогатой помещицы [пространство загородное], // Ты – **на курсах** [частное], ты **родом** из Курска [родовое, общее, природное]».

Обе части заканчиваются сравнениями, которые выстраивают диалог между пространством героев и пространством большого мира:

15 Как раскинувшийся панорамою

16 Петербург за Невую бескрайней.

<...>

35 Точно знаки прощальные делаая

36 Белой ночи, видавшей так много.

Синтаксическая структура первой части сложнее, чем второй, но вторая явно труднее для восприятия, такой эффект создается благодаря нагромождениям второстепенных членов (которые по художественной функции можно сопоставить с описанными А.К. Жолковским пастернаковскими «обстоятельствами великолепия»), отнесению сказуемого в ко-

нец и непривычной лексикой и морфологией («яблоновые», «вишенные», «ледащей»). Такая композиция и синтаксическая структура фиксирует затрудненность коммуникации, парадоксально сочетающуюся с ее легкостью: мир огромен и хаотичен, но человек находится в постоянном контакте и неразрывной связи с этим хаосом (ср. «...домой, в огромность»).

Повтор заглавия («Белая ночь») структурирует лирический сюжет: «Этой белою ночью мы оба» → «Этой ночью весеннею белой / Соловьи...» → «Белой ночи, выдавшей так много», то есть белая ночь трансформируется из времени-пространства⁷ героев во время-пространство природы, а затем становится самостоятельным героем, временем-пространством, объединяющим разные сферы жизни. Белая ночь включается в семантический параллелизм с лирическим субъектом, объединяясь с ним мотивом воспоминания.

Устройство художественного времени стихотворения строится на диалектике замкнутости и разомкнутости, сфокусированности и размытости. В самом общем виде время «Белой ночи» – это постепенно наступающее утро («спящие дали» → «пробуждают»), а точнее, переход от неконкретного обозначения времени («далекое время мерещится», «белая ночь») к конкретному, сфокусированному (наступление утра). Начинается стихотворение с многозначного обозначения времени («Мне далекое время мерещится» – то ли прошлое, то ли будущее), затем описываются действия в настоящем времени, затем – не конкретный момент времени, а состояние («Как раскинувшийся панорамой...»). В начале второй части снова происходит конкретизация времени («этой ночью»), в финале стихотворения (как и в первой строке) прошлое и будущее смыкаются (начинается новый день – и «белая ночь, **выдавшая так много**»). Время конкретное и время, стремящееся к открытости в вечность, таким образом, смыкаются, *мимикрируют* друг под друга.

* * *

Обратимся теперь к основным мотивам стихотворения.

Мотив *голоса и звука* (связанный с мимикрией творчества, твари, творения и жизни) вводится единственным в стихотворении глаголом в первом лице («я рассказываю»). Слово и звук в «Белой ночи» становятся действием, происходит их опредмечивание («...тянется / След подслушанного разговора», «...щелканье <...> Пробуждает восторг и сумятицу», деревья как знаки). С самого начала намечается слитость визуального и звукового: «То, что тихо тебе я рассказываю, / Так на спящие дали похоже» (похоже хотя бы потому, что разговор на подоконнике тихий, поэтому плохо слышен, а спящие **дали** плохо видно).

Важность мотива голоса (а также образ соловья, традиционно – и в романе «Доктор Живаго» – ассоциирующийся с фигурой поэта) позволяет сделать вывод о том, что в стихотворении «Белая ночь», на наш взгляд, идет речь о рождении поэтической коммуникации (в начале стихотворения – тихий разговор, во второй части – «ошалелое щелканье» соловьев), причем как о процессе безграничном, динамическом, происходящем на грани прошлого и будущего, человеческого и природного, рождения нового и «дописывания старого» (деревья одеваются цветами, но эти белые цветы – лишь продолжение белой ночи).

Другой важный мотив – *зыбкость и пограничность* описываемой ситуации. Так, белая ночь – это пограничное состояние, причем не только времени суток (то ли день, то ли ночь), но и времени года (граница весны и лета). Как мы уже говорили, лирический сюжет стихотворения помещен в пограничный между ночью и утром момент («Утро тронуло первую дрожью»), мотив границы вводится и финальной ситуацией прощания. Все пространственные детали также соотносимы с той или иной границей: «подоконник», «вдоль забора», «дорога», «сад» (как пространство, промежуточное, между городом и лесом), звучание этих мотивов усиливается в последней строфе: «как призраки», «на дорогу», «прощальные знаки».

Еще один сквозной мотив стихотворения – это *преодолеваемое противопоставление замкнутости, камерности и открытости, пронизанности пространства*. Замкнутое пространство комнаты размыкается, включая события частной жизни героев в масштаб природной жизни («примостимся на твоём подоконнике» → «на спящие дали похоже»). «Оробелой верности тайне» становятся причастны все (ср. тайна Воскресения): «след подслушанного разговора» оставляет за собой ночь-странница. Смысловая закрытость тайны оказывается смысловой перспективой, показательна в этом отношении рифма «тайны» – «бескрайней».

Сочетание малого и безграничного представлено и в образе соловья (с одной стороны, «Голос маленькой птички ледащей», с другой – «Соловьи славословьем грохочущим», «Ошалелое щелканье...», «Пробуждает восторг и сумятицу / В глубине очарованной чаши»). Частное, таким образом, становится достоянием общего, общее оправдывается частным, и граница между ними стирается.

* * *

Еще один уровень мимикрии – это соотнесенность стихотворения с его контекстом, «Стихотворениями Юрия Живаго» и всем романом Пастернака. Ближайший контекст стихотворения «Белая ночь» составляют стихотворения «На Страстной» и «Весенняя распутица». В «На Страстной» природа становится участницей богослужения, оживая, как в последних строфах «Белой ночи»:

Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога.
<...>
И две березы у ворот
Должны посторониться. (XVII, 3, с. 517)

В «Весенней распутице» находим ряд мотивов, объединяющих ее с «Белой ночью»: громкость пения соловья («Неистовствовал соловей» [XVII, 5, с. 520]); слушающая природа («Земля и небо, лес и поле / Ловили этот редкий звук» [XVII, 5, с. 520]); весна. Несмотря на это, «Белая ночь» и «Весенняя распутица» скорее противопоставлены: по признаку близости тексту романа («Весенняя распутица» – тематически и текстуально наиболее близкое к прозаической части стихотворение), а также степенью «поэтичности» описания весны: эти стихотворения – одна из многочисленных в романе иллюстраций того, что об одном и том же можно говорить «поэзией» и «прозой».

С другими стихотворениями цикла «Белую ночь» объединяет мотив речи природы:

Ручейков бессонных болтовня
(XVII, 2, с. 516; «Март»)

И голосами петушиными
Перекликалась даль протяжно.
(XVII, 14, с. 532; «Август»)

И можно слышать в коридоре,
Что происходит на просторе,
О чем в случайном разговоре
С капелью говорит апрель.
Он знает тысячи историй
Про человеческое горе,
И по заборам стынут зори,
И тянут эту канитель.
(XVII, 21, с. 542; «Земля»)

И в том числе, природы, откликающейся на разговор людей:

В доме смех и хозяйственный гомон,

Тот же гомон и смех вдалеке.

(XVII, 10, с. 525; «Бабье лето», тематическая связь подкрепляется также ритмически.)

Наконец, «Белая ночь» входит в контекст стихотворений о Христе («На Страстной», «Чудо», «Рождественская звезда») через общий сюжет наступления утра. Таким образом, литургический (стихотворения на евангельские сюжеты) и природный («Белая ночь») циклы соединяются⁸, мимикрируют: природа освещает историю органичностью, а история природе – человечностью.

Прежде чем перейти к рассмотрению взаимосвязей стихотворения с прозаической частью романа, кратко обозначим основные аспекты связи между лирической и эпической частями романа. Во-первых, перед нами будто бы том серии «Библиотека поэта» – биография автора и его стихотворения. Биография содержит упоминания об истории создания текстов, о жизненных реалиях и лицах, легших в основу художественных произведений. Во-вторых, мы имеем дело с двумя несколько разными текстами об одном и том же (что доказывает наличие общих сюжетов между прозаической и поэтической частями, сходная композиция). Этот мотив очень важен в романе: ср., например, 90-й псалом, напечатанный и переписанный от руки, краткая реплика Веденяпина, освещающая его философские воззрения, и подробная запись в дневнике. Наконец, возможен и третий принцип – взаимодополнительность стихов и прозы: стихи *дописывают* роман (подобно тому, как мировая культура дописывает Евангелие от Иоанна [III, 17, с. 91]).

В прозаической части романа находим целый ряд мотивов, объединяющих его со стихотворением (что укладывается в первые две модели связи прозы романа и стихотворений Юрия Живаго). Так, там есть описа-

ние белой ночи, выступающей как знак иллюзорности, сочиненности (ср. описанные нами мотив слова, рассказа в стихотворении): «Кончалась северная белая ночь. Все было видно, но стояло словно не веря себе, как сочиненное: гора, рощица и обрыв» (VII, 24, с. 237) (напомним, что в стихотворении белая ночь также *заканчивается*).

Образ соловья и соловьиного пения выступает в дневнике Живаго (фрагменты которого легли в основу соседствующего с «Белой ночью» стихотворения «Весенняя распутица») как символ поэтического творчества:

«...Природа зевает, потягивается, переворачивается на другой бок и снова засыпает.

В былине он называется Соловей-разбойник, Одихмантьев сын.

<...>

богатство и исключительность этого **щелканья**.

Учащенно-жадное и роскошное “тех-тех-тех”, иногда **трехдольное**, иногда без счета, в ответ на которое заросль, вся в росе, отряхивалась и охорашивалась, вздрагивая, как от **щекотки**. И другое, **распадающееся на два слога**, зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: “Оч-нись! Оч-нись! Оч-нись!”» (IX, 8, с. 285; **выделено** нами – А.С.)

И чуть позже:

«Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей.

“Очнись! Очнись!” – звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: “Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!”» (IX, 16, с. 303)

Приведенная цитата еще раз подтверждает увиденную нами связь между сюжетом природным и сюжетом историческим (историю мы здесь понимаем так, как ее в романе понимают Веденяпин и Живаго).

Проанализированный нами на примере «Белой ночи» мотив природы как продолжения человеческой жизни, почти полного неразличения человека и природы как часть мотивно-тематического комплекса *мимикрии* чрезвычайно важен в романе. Так, именно им начинается роман: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» (I, 1, с. 6). Вспомним также эпизод, когда стук ветки в окно Юрий Андреевич принял за Лару, эпизод, заканчивающийся словами: «Они были так уверены в этом, что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом» (I, 9, с. 150; ср.: «Мне далекое время мерещится»).

Место действия первой части стихотворения – подоконник, и тут нельзя не вспомнить, что именно на подоконнике горела свеча, при которой шел ночной разговор Лары с Антиповым (ср.: «Этой белой ночью мы оба»), который не мог быть услышан доктором (ср.: «След подслушанного разговора»).

Кроме того, можно выделить фрагменты романа, в которых переключки со стихотворением сконцентрированы. Так, после повествования о похоронах матери находим описание ночи:

«Когда налетал ветер, кусты облетелой акации метались, как бесноватые, и ложились на дорогу.

Ночью Юру разбудил стук **в окно**. Темная келья была сверхъестественно озарена **белым порхающим светом**. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. <...> С неба оборот за оборотом бесконечными мотками **падала на землю белая ткань**, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» (I, 1, с. 7; **выделено** нами – А.С.).

И здесь вступает в силу третий способ связи стихотворения с текстом романа – принцип дополнительности. На примере приведенного фрагмента мы видим, как стихотворение противопоставляется поставленным ему в соответствие прозаическим фрагментам. Здесь это противоречие между жизнью и смертью, в Стихотворениях Юрия Живаго разрешающееся в мотиве вечности.

Другой пример – описание района, где живет Комаровский: «Петровские линии производили впечатление **петербургского** уголка в Москве. <...> перед рестораном – **газовые фонари** в круглых матовых колпаках на массивных кронштейнах» (II, 11, с. 45; **выделено** нами – А.С.). И если в стихотворении мы находим возникающее единство между героями, то в случае с Ларой и Комаровским все совершенно наоборот. Вспомним также, что Лара и Комаровский обмениваются знаками, которые оставались незамеченными, у них есть скрываемая стыдная тайна, в стихотворении же герои и мир оказываются причастны к единой, общей тайне, а деревья и ночь обмениваются понятными им знаками.

Еще один фрагмент прозаической части, соответствующий «Белой ночи», снова посвящен Ларе и снова противопоставлен стихотворению:

«Когда все разошлись и они остались одни, Паше стало не по себе от внезапно наступившей тишины. **На дворе против Лариного окна горел фонарь** на столбе, и, как ни занавешивалась <...> светлая полоса не давала Паше покою, словно кто-то за ними **подсматривал**. Паша с ужасом обнаруживал, что этим фонарем он занят больше, чем собою, Ларою и своей любовью к ней» (IV, 3, с. 98; **выделено** нами – А.С.).

Ряд важных для нас наблюдений о месте стихотворения в художественном целом романа содержатся в статьях О.А. Лекманова⁹. Исследователь отмечает один из возможных биографических подтекстов описания героини в стихотворении и приходит к выводу, что «**северная столица**

предстает в «Докторе Живаго» городом неиспользованных, в том числе и сюжетных возможностей. <...> В частности, “для большого петербургского издательства” собирается работать Юрий Андреевич в своей будущей, так и не состоявшейся жизни с Ларой»¹⁰ (выделено нами – А.С.). (Ср. также несостоявшийся реферат о Блоке; связь образа Блока с Петербургом очевидна). О.А. Лекманов замечает, что, возможно, биографический подтекст из жизни Юрия Живаго в «Белой ночи» – это не вошедшие в роман эпизоды (так, к примеру, мы ничего не знаем о событиях, произошедших с Живаго в период с января 1906 по ноябрь 1911 г.). Не стоит, кроме того, забывать, что Лара, как и героиня стихотворения, окончила курсы (Юрий Андреевич пишет о ней: «Помнится, я тогда же сказал тебе, что эту курсистку, когда она еще была гимназисткою, мы с Мишей видели в одних дрянных номерах» [V, 2, с. 131]; сама она говорит: «Я на курсах в свое время слушала историю и философию» [XIII, 17, с. 408]).

Мотив нереализованных возможностей в романе действительно связан с Петербургом: «[Антипов] мечтал при первой возможности сдать по ним испытания при округе, переопределиться по какой-нибудь математической специальности и перевестись с семьей в Петербург» (IV, 6, с. 107–108); «Прерывалась телеграфная связь с Петербургом» (IV, 14, с. 127).

Нельзя не отметить, что мотив ‘еще не реализовавшиеся возможности’ – один из центральных в романе. Параллель нереализованным планам Живаго о переводах составляют его нереализованные планы написать книгу:

Юра хорошо думал и очень хорошо писал. Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине (III, 2, с. 66–67).

Этот же мотив находим в повествовании о Веденяпине: «Ни одна из книг, прославивших впоследствии Николая Николаевича, не была еще написана» (I, 4, с. 10). Судьба героев романа через этот мотив соотносится с библейскими персонажами – вспомним, к примеру, «все будущее галерей и музеев» (XVII, 18, с. 538), открывающееся в момент рождения Христа.

Итак, можно предположить, что стихотворение «Белая ночь» встает в этот ряд не реализовавшихся сюжетных возможностей романа, и первая строка в нем, быть может, относится именно к будущему, а не прошлому моменту. Хронотоп романа, таким образом, размыкается в будущее и в вечность, роман будто бы лишается конца (вспомним другой роман, финал которого максимально «размыт» – «Евгений Онегин», где за открытым финалом во вроде бы последней главе следуют авторские примечания, за ними – «Путешествие Онегина»...¹¹).

¹ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. IV. Доктор Живаго, 1945–1955 / сост., коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 2004. С. 518–519. Далее все цитаты из романа даются по этому изданию.

Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochinenij: v 11 t. T. IV. Doktor Zhivago, 1945–1955 / sost., komment. E.B. Pasternaka i E.V. Pasternak. M., 2004. S. 518–519. Dalee vse citaty iz romana dajutsja po jetomu izdaniju.

² См., например: Witt S. Creating creation: Readings of Pasternak's Doktor Živago. Stockholm, 2000.

Sm., naprimer: Witt S. Creating creation: Readings of Pasternak's Doktor Živago. Stockholm, 2000.

³ Ср. мысль А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова о том, что «самый общий смысловой инвариант поэзии П[астернака]», это – «чувство причастности человека в его сиюминутном существовании, и вообще всего малого и обычного, – к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия» (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. Вена, 1980. С. 206).

Sr. mysl' A.K. Zholkovskogo i Ju.K. Scheglova o tom, chto «samyj obwij smyslovoj invariant poeziii P[asternaka]», jeto – «chuvstvo prichastnosti cheloveka v ego sijuminutnom suvestvovanii, i voobwe vsego malogo i obychnogo, – k chudu edinogo, vechnogo i beskonechno ogromnogo bytija» (Zholkovskij A.K., Scheglov Ju.K. Invarianty i struktura pojeticheskogo teksta: Pasternak // Zholkovskij A.K., Scheglov Ju.K. Pojetika vyrazitel'nosti. Vena, 1980. S. 206).

⁴ Вспомним, что образ Блока – один из важнейших в романе.

Vspomnim, chto obraz Bloka – odin iz vazhnejshih v romane.

⁵ В первой части происходит, возможно, и обретение людьми свойств природы: «степной... помещицы», «примостимся на подоконнике» (как птицы).

В первой части происходит, возможно, и обретение людьми свойств природы: «stepnoj... pomeschicu», «primostimsja na podokonnike» (kak pticy).

⁶ *Щеглов Ю.К.* О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака (авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 171–203.

Scheglov Ju.K. O nekotoryh spomyh chertah pojetiki pozdnego Pasternaka (avantjurno-melodramaticheskaja tehnika v «Doktore Zhivago») // Pasternakovskie chtenija. Vyp. 2. M., 1998. S. 171–203.

⁷ Сам образ белой ночи – с одной стороны, временной, с другой стороны – сам по себе отсылающий к легко опознаваемому пространству.

Sam obraz beloj nochi – s odnoj storony, vremennej, s drugoj storony – sam po sebe otsylajuschij k legko opoznavaемому prostranstvu.

⁸ Об этом подробнее см., например: *Бак Д.П.* «Доктор Живаго» Б. Пастернака: функционирование лирического цикла в романном целом // Роман и повесть в классической и современной литературе: межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1992. С. 93–103; *Есаулов И.А.* Литургическая основа стихотворного цикла («Стихотворения Юрия Живаго» в контексте романного целого) // Европейский лирический цикл: материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. / сост. М.Н. Дарвин. М., 2003. С. 238–240.

Ob jetom podrobnee sm., naprimer: *Bak D.P.* «Doktor Zhivago» B. Pasternaka: funkcionirovanie liricheskogo cikla v romannom celom // Roman i povest' v klassicheskoj i sovremennoj literature: mezhvuzovskij nauchno-tematicheskij sbornik. Mahachkala, 1992. S. 93–103; *Esaulov I.A.* Liturgicheskaja osnova stihotvornogo cikla («Stihotvorenija Jurija Zhivago» v kontekste romannogo celogo) // Evropejskij liricheskij cikl: materialy mezhduнародной nauchnoj konferencii, 15–17 nojabrja 2001 g. / sost. M.N. Darvin. M., 2003. S. 238–240.

⁹ *Лекманов О.* «Ты – на курсах, ты родом из Курска» // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 251–257. См. также: *Лекманов О.* Об одной загадке Пастернака // Звезда. 2004. № 10.

Lekmanov O. «Ty – na kursah, ty rodом iz Kurska» // Voprosy literatury. 2004. № 5. S. 251–257. Sm. takzhe: *Lekmanov O.* Ob odnoj zagadke Pasternaka // Zvezda. 2004. № 10.

¹⁰ *Лекманов О.* «Ты – на курсах, ты родом из Курска». С. 256.

Lekmanov O. «Ty – na kursah, ty rodом iz Kurska». S. 256.

¹¹ На ориентацию Пастернака на пушкинский роман указывает также то, что «Доктор Живаго», как и «Евгений Онегин», начинается с упоминания дяди главного героя.

Na orientaciju Pasternaka na pushkinskij roman ukazyvaet takzhe to, chto «Doktor Zhivago», kak i «Evgenij Onegin», nachinaetsja s upominanija djadi glavnogo geroja.