

## МИФОПОЭТИКА СОПРЯЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА И ЖИЗНИ

Романная трактовка Пастернаком взаимоотношений творческой личности поэта и окружающей его жизни рассматривается в трансгисторической перспективе мифопоэтического «мегатекста» о художнике и жизни.

**Ключевые слова:** мифопоэтика; Пигмалион; Нарцисс; жизнетворчество; вестничество.

В истории литературы имеют место особые сверхтекстовые образования, принципиально разнящиеся по своей природе от циклов и циклоидных ансамблей<sup>1</sup>. Таковы, например, политекстуальные единства, складывающиеся вокруг топонимов высокой культурной значимости (Петербург<sup>2</sup>, Москва<sup>3</sup>, Венеция<sup>4</sup>, Кавказ<sup>5</sup>, Сибирь<sup>6</sup>, Урал<sup>7</sup>, русский Север<sup>8</sup> и т.п.) или ключевых для данной культуры персоналий<sup>9</sup>. При обращении к подобного рода сгущениям литературного ряда термины «текст», «сверхтекст», «интертекст», «метатекст» оказываются категориально перегруженными и малоэффективными. Сопряжение и взаимоналожение текстов в пределах архетипически единого, но ценностно неоднозначного семантического поля образует особое смысловое пространство, которое может быть названо *мегатекстовым*.

Путь к определению семиотической природы мегатекстов был намечен В.Н. Топоровым в работе, положившей начало целому научному направлению. «Во всех текстах, составляющих Петербургский текст, – писал Топоров, – выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику»<sup>10</sup>. В примечании было высказано также следующее важное уточнение: «Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов»<sup>11</sup>.

В самом деле, здесь имеется существенное сходство: Петербургский «текст текстов» (мегатекст) присутствует в каждом своем субтексте, как сказка – в любом ее варианте. Пожалуй, еще точнее была бы аналогия с мифом, однако не следует упускать из виду художественную природу эстетической завершенности литературных произведений. В каждом отдельном произведении все мегатекстовое единство завершается заново, по-своему, не дожидаясь последующих его наращиваний. Словами Т.С. Элиота, это «единовременный соразмерный ряд», который весь, хотя бы и едва заметно, «изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения»: «по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым»<sup>12</sup>.

Можно сказать, что Петербургский или Сибирский мегатексты, как и аналогичные им, представляют собой напластование текстов – семиотическое образование *палимпсестного* характера. Поэтому в качестве научного объекта мегатекстуальность требует *эрхеопозтики* (исследовательский подход, мастерски практикуемый Ежи Фарино).

Если обычный текст является структурой синхронической и синтагматической, то мегатекстуальные феномены диахроничны и асинтагматичны. Последнее означает отсутствие каких-либо правил следования субтекстов один за другим во времени. Иначе говоря, даже именной «Пушкинский текст» русской литературы – это парадигматическое явление, по природе своей аналогичное *мифу*, в частности, своей анонимностью, ибо никто из авторов интегрированных субтекстов не может быть признан автором мегатекста.

Единство поэтики в этом случае следует искать, по-видимому, не столько в алфавите мегатекстового кода, не в «густоте языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту»<sup>13</sup>; не в сюжете или композиции (ибо у мегатекста в отличие от цикла таких сверхтекстовых конструкций не имеется),

а в «археопозитике» базовой мифологемы – мифологического субстрата, питающего единую мифотектонику всего палимпсестного ряда произведений независимо от индивидуальных писательских сознаний. Этот, по выражению Топорова, «общий корень» служит по отношению к субтекстовым структурам «более глубокой структурой, которую можно назвать *сакральной*»<sup>14</sup>, позволяющей «из сферы изменчиво-преходящего увидеть его “вечно-неподвижную” основу»<sup>15</sup>. Аналогичный корень В.В. Абашев отыскивает для Пермского мегатекста, возводя его к Епифанию Премудрому, который «ввел Пермь в парадигму Священной истории», увидев ее «в эсхатологической перспективе как землю и народ “одиннадцатого часа”»<sup>16</sup>. Мне уже приходилось писать о мифологеме «страны мертвых» (лиминальное пространство инициации) как о корневой мифологеме Сибирского мегатекста.

Искусство в его отношениях с жизнью становилось темой для самого искусства, начиная с глубокой древности. Произведения о художнике и жизни складываются в особый мегатекст, мифологическое «корневище» которого обнаруживается в мифе о Пигмалионе. Со временем этот мифологический субстрат осложнился сопряжением с мифом о Нарциссе, чему способствовала промежуточная фигура Адониса: последний, будучи функциональным синонимом Нарцисса (оба – растительные полубожеества, гибнущие, дабы возродиться в облике цветка), порой отождествлялся в мифологическом предании с Пигмалионом<sup>17</sup>. Последующая традиция совмещения Пигмалиона с Нарциссом, усваиваясь русской культурой, проявляет себя, например, в стихотворении Д.И. Фонвизина «Живописец, влюбившийся в портрет, им самим рисованный. Перевод с французского» (1764).

Леон Баттиста Альберти в трактате «О живописи» (1435–36) провозгласил поглощенного созерцанием Нарцисса прародителем живописи как первейшего из всех родов художества. Согласно его рассуждению, ремес-

ленные искусства изготавливают несовершенные подобия жизни, тогда как подлинное искусство зеркально воспроизводит подлинную жизнь. В рассуждениях Альберти о внеремесленности нарциссического восприятия и отображения действительности обнаруживается исток последующей ценностной инверсии эмблематического значения мифологемы самовлюбленного Нарцисса. В 1650 г. иезуит Я. Мазен в своей «Книге эмблем» впервые проводит параллель между нарциссизмом и Богосыновством, а в 1685 г. мексиканская поэтесса Хуана Инес де ла Крус сочиняет мистерию под названием «Божественный Нарцисс». Здесь воплощением гордости и себялюбия предстает переосмысленная фигура Эхо, тогда как Нарцисс оказывается персонификацией человеческой природы, сотворенной по образу и подобию Божью.

В романтической культуре эгоцентрически уединенного сознания созерцательно-божественная фигура Нарцисса начинает заслонять креативно-ремесленную фигуру Пигмалиона. Август Вильгельм Шлегель в одном из своих фрагментов провозглашает: «Поэты всегда Нарциссы», а герой программного романа Фридриха Шлегеля «Люцинда», будучи художником, сравнивает себя с Нарциссом, которому «предстояло бы отразиться на гладкой поверхности и в прекрасном эгоизме созерцать свое отражение. Они (убегающие волны – *В.Т.*) могли бы и меня заманить так, что я все глубже терялся бы во внутренней перспективе моего духа». Как сказано в тексте шлегелевского романа позднее, такой «дух затеривается в своей ясной глубине и, как, Нарцисс, находит себя вновь в образе цветка». Неудивительно, что картины этого художника характеризовались «отпечатком наслаждения», а «изображенные им люди казались одушевленными растениями в богоподобной человеческой оболочке».

Разумеется, пигмалионовское деятельное начало, модификацией которого выступает, в частности, гётевский Фауст, не вытесняется из мега-текста, сопрягающего оба архетипа. Активный архетип Пигмалиона зна-

менуется художественная неудовлетворенность наличной действительностью (Пигмалион древнегреческой мифологии избегал реальных женщин), тогда как пассивный архетип Нарцисса соотносим с созерцательнымприятием жизни.

Возникает ценностное поле смыслового напряжения между двумя парадигмальными фигурами, которые в соответствии с алогизмом мифологического мышления нередко подвергаются инверсивным трансформациям. Так, гоголевский художник Пискарев (подобно Нарциссу) «гибнет, жертва безумной страсти», но гибнет, пораженный не самосозерцанием, а встречей с нежданно воплотившейся псевдо-Эхо («о, лучше бы ты была нема и лишена вовсе языка»); художник же Чартков (подобно Пигмалиону) попадает в зависимость от оживающего изображения, но не собственноручно сотворенного, а имеющего inferнальную природу. Мифологически заданные полярности могут встречаться лицом к лицу в пределах одного субтекста, как у Пушкина: рецептивно рефлексирующий Сальери (этот полемически дискредитированный «божественный Нарцисс») и креативно деятельный Моцарт (инверсированный Пигмалион, сотворяющий не воплощение своей любви, а гимн своей смерти) представлены нераздельными сторонами общего эстетического служения «двух сыновей гармонии» – «единого прекрасного жрецов».

Амбивалентная поляризация базового мифогенного субстрата вообще присуща палимпсестным мегатекстам. Так, Петербургский мегатекст, формируя кентаврический образ города (воплощенный в Медном всаднике), манифестирует крайнее напряжение между горным и дольным мирами: между инкарнацией Града Небесного и одновременной причастностью к inferнальной пучине зла. А художественно мифологизированная Сибирь предстает страной смерти и одновременно страной воскресения.

После романтического перелома в исторической динамике самоосмысления искусством своей природы в европейской литературе сложилась

прочная традиция художественного дискурса о художнике как человеке особенном, исключительном и потому отрешенном от жизни. В романтических субтекстах занимающего нас мегатекста искусство отождествлялось по преимуществу с творческим самосозерцанием художника (мифологема божественного Нарцисса), порождающего из себя новые реальности и уподобляющегося в этом отношении Богу (мифологема Пигмалиона).

Впоследствии богоподобность творящей личности становится тематическим фоном – своего рода «темой» мегатекста, которую актуализируют все новые и новые «ремы», в том числе и радикально переосмысливающие романтическую ситуацию присутствия художника в мире. Так, ремой художнической отрешенности может оказываться безумие, как в «Неведомом шедевре» Бальзака или «Безумном художнике» Бунина. Включаясь в этот трансисторический ряд, роман Пастернака демонстративно позиционирует своего героя не в качестве обособленного от жизни «поэта», но в качестве неотстранимо ей причастного «доктора».

Одним из первых, кто сделал романтическую позицию художника предметом критической авторефлексии, был В.Г. Ваккенродер, и сам причастный к концепции «божественного нарциссизма»<sup>18</sup>. Однако его герой композитор Йозеф Берглингер самокритично полагает, что «художник превращается в актера, который всякую жизнь рассматривает как роль» и при этом «считает свою сцену подлинным миром»<sup>19</sup>. Вспомним, что первое из «Стихотворений Юрия Живаго» театрализует гефсиманское моление о чаше: поэт Живаго уподобляет художническое бытие личности – актерскому (*вышел на подмостки*) и одновременно – мессианскому, богоподобному.

Композитор Ваккенродера усматривал «в невинном ростке художественного чувства» некий «смертельный яд» (очевидный отзвук мифологемы Нарцисса), поскольку художник-творец «не может, как ни стыдится

он этого, не стараться извлечь из тягостного зрелища горя нечто прекрасное, материал для своего искусства»<sup>20</sup>. Финал третьей части пастернаковского романа (похороны Анны Ивановны) генетически восходит к этому парадоксу, выступающему одним из основных постромантических мотивов мегатекста о художнике и жизни:

«Расходились торжественно и даже картинно <...> Тоне очень шел траур <...> В ответ на опустошение, произведенное смертью, <...> ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину (нарциссическая аллюзия – *В.Т.*), хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту (пигмалионовская аллюзия – *В.Т.*). Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти (интенция Нарцисса – *В.Т.*) и неотступно творит этим жизнь (интенция Пигмалиона – *В.Т.*) <...> Юра с вождением предвкушал, как он на день – на два исчезнет с семейного и университетского горизонта и в свои заупокойные строки по Анне Ивановне вставит <...> две-три лучших отличительных черты покойной; образ Тони в трауре; несколько уличных наблюдений по пути назад с кладбища ...» (III, 17)

Радикальный отход от позиции «актерствующего» своей жизнью художника наиболее очевиден в последнем из стихотворений Юрия Живаго, что при соотнесении с начальным поэтическим текстом создает эффект сюжетной интриги лирического цикла. Возвращаясь к ситуации моления о чаше, поэт здесь всего лишь пересказывает гефсиманский фрагмент Евангелий; лирическое «я» при этом исчезает из текста, растворяясь в общечеловеческом «мы», а под конец уступая свое место божественному «я» Сына Человеческого.

Достаточно очевидна и полемическая соотнесенность медицинской профессии поэта с практической беспомощностью ваккенродеровского композитора, который «не знает, что ответить, <...> и не имеет силы помочь», когда на его пути «встречается, взывая о помощи, зрелище горя, ко-

гда предо мной предстают страдающие люди, отцы, матери и дети, которые вместе плачут, и ломают руки, и громко вопиют от боли»<sup>21</sup>. Доктор Живаго умеет помогать в подобных ситуациях. Возвышение в дневнике героя наравне с Пушкиным также и Чехова побуждает вспомнить рассказ «Попрыгунья», где свободная от обязательств жизненная позиция художника очевидным образом ценностно уступает скромному достоинству жизненного служения врача.

Для такого переводчика, каким был Пастернак, далекодействующие литературные связи естественны и органичны. Записи, которые параллельно со стихами делает Живаго, по-видимому, не случайно напоминают «фрагменты» йенских романтиков. Однако прямая полемика с раннеромантическим отношением к жизни в середине XX в. была бы малосодержательной, да и едва ли возможной из-за обилия опосредствующих звеньев.

Так, между письмом вымышленного Ваккенродером композитора и стихотворением «Гамлет» неустранимо встраивается, например, комплекс идей столь влиятельного в сфере художественной мысли действительного композитора Рихарда Вагнера: «Поэт становится человеком в истинном смысле, воплощаясь в актере», становясь «исполнителем» общенародной художественной воли; «местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмостки»<sup>22</sup>. Такой поэт уже не стыдится своей художнической позиции, обращаясь к делу эстетического жизнестроения.

Продолжателями вагнеровской устремленности к обретению «целостного артистического человека»<sup>23</sup> в отечественной культуре выступили символисты с их внутренне противоречивой позицией нарциссического пигмалионства: согласно Андрею Белому, художник «есть сам своя собственная форма; его задача – чеканить себя»<sup>24</sup> в искусстве как творчестве жизни. Символистская фигура художника совмещает в себе прежние семантические полюса и утверждает новые: богоподобной креативности ху-



дожника противостоит инертность жизни как материала его творческих преобразований.

О наиболее ярком из русских символистов Александре Блоке молодой Живаго в декабре 1911 г. готовит доклад. Отмечу кстати, что два года спустя Блок подвергнет позицию жизнетворческого эстетизма горькой самоиронии в стихотворении «Художник». Имеются в романе и иные аллюзии аналогичной направленности.

Так, фигура поэта-врача соотносима, например, с лирическим героем Маяковского – второго после Блока русского поэта, фигурирующего в романе в качестве значимого для Живаго современника. Автоперсонаж Маяковского «по скверам, где харкает туберкулез, где вор с хулиганом да сифилис», преобразовывая жизнь для будущих поколений, «вылизывал чохоткины плевки шершавым языком плаката». Дело, разумеется, не в санитарной метафоре «ассенизатора и водовоза, революцией мобилизованного и призванного» (мобилизация доктора совершается в романе в прямом смысле), а в обращении художника к практическому участию в жизни самим своим художественным творчеством.

Вагнер по поводу творческого акта, преобразующего действительный мир, провозглашал отказ от нарциссизма: «Чтобы достичь высшего расцвета своего существа в этом высшем произведении искусства, отдельный художник <...> должен подавить всякую произвольную эгоистическую склонность к несвоевременному распространению, не вызванному потребностями целого»<sup>25</sup>. Такова программа жизненного поведения художника, которому приходится, как Маяковскому, «себя смирять, становясь на горло собственной песне». Жизнестроительный «кентавр» Пигмалиона с Нарциссом оказывается ущербным и внутренне конфликтным.

Первая реакция Юрия Живаго на октябрьский переворот, связывая медицину и искусство, актуализирует утопическую вагнеровскую позицию художественного преобразования жизни: «Какая великолепная хирур-

гия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы!» (VI, 8). Аналог такого рода артистизму он усматривает в *светности Пушкина*. Большевики в восприятии пастернаковского героя словно бы следуют предначертанию Владимира Соловьева, полагавшего, будто «новоевропейские народы уже исчерпали <...> известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», – а именно: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»<sup>26</sup>.

Миропреобразующее жизнестроение большевиков Живаго поначалу воспринимает как *гениальное*. По его оценке, «это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу» (VI, 8). Однакоприятие революции так и остается позицией врача, но не становится впоследствии позицией художника. Три жуткие московские зимы, завершающиеся болезнью доктора, вытесняют из романного времени все остальные природные сезоны в период с 1917 по 1920 г. и уплотняются в единство символической смерти-инициации (лиминальной фазы романной судьбы героя). Выздоровление-воскрешение выталкивает Живаго из Москвы, из этого эпицентра большевистского «жизнестроения, жизнепреодоления тож» (знаменательная формула крайнего левовца Николая Чужака).

В апреле 1919 г. боготворимый героем в молодости Александр Блок («...Юра подумал, что Блок это явление Рождества», III, 10) провозгласил, что теперь нужен «уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек – *артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь»<sup>27</sup>. Доктор-поэт был сотворен автором как истинно вагнеровско-блоковский «человек-артист», однако ровно через год после публикации статьи Блока «Крушение гуманизма» он из гущи исторических «вихрей и бурь» забирается в уральскую

глушь, чтобы *на земле посидеть* (пока не будет насильно оторван от земли очередным «вихрем» гражданской войны). В апреле 1920 г., когда Маяковский, преодолевший творческий кризис конца футуризма, пишет стихотворение «Владимир Ильич!», Живаго уезжает в Варыкино, где начинает «сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной» (IX, 1). Именно в этой контр-романтической ситуации робинзоновского (а не пигмалионовского) жизнесложения поэтический дар героя обретает творческую зрелость.

Отныне идеи жизнетворческой *переделки жизни* Живаго уже, как он выражается, *не воспаляют*. В нынешнем его понимании, для людей, одержимых подобными идеями, жизнь – «это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает» (XI, 5). Ведь «сама жизнь, явление жизни, дар жизни так захватывающе нешуточны!» (IX, 14). Тогда как насильственное жизнестроение оборачивается «суматохой перемен и перестановок», проистекающей, по мысли Юрия Андреевича, «от неодаренности» (IX, 14). Истинный же поэт оказывается перед лицом вечно растущей, вечно меняющейся, неуследимой в своих превращениях жизни (XIV, 14). Открытость художника навстречу самотворящей жизни – это не только разрыв с преобразовательной позицией Пигмалиона, но и отход от позиции самоуглубленного Нарцисса.

«Поздний» Юрий Живаго, когда-то, как ему казалось, своими стихами *творивший жизнь*, вполне отказывается от такой, в основе своей романтической, стратегии художественного письма. После отъезда Лары он занят знаменательной переделкой «своей мазни разных времен о всякой всячине» (XIV, 14). В ходе этой правки слишком личностное и субъективное, индивидуально-экспрессивное, «кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного

(ср. у Маяковского: «Душу вытащу, растопчу, чтоб большая, и окровавленную дам как знамя» – *В.Т.*) в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого и оставлявшая на стихах облагораживающий отпечаток» (XIV, 14). В такого рода поэзии романский герой достигает своей художественной цели – чуждой как нарциссизму, так и ангажированному стиху Маяковского – «оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы», при восприятии которой «читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способ они его усваивают» (XIV, 9).

В стихотворной части романа совершается окончательное размежевание пастернаковского поэта с жизненной позицией уединенного сознания. Именно такова была позиция лирического героя раннего Маяковского, чьи стихи, согласно проницательной оценке молодого Живаго, будто написаны кем-нибудь из героев Достоевского – *вроде Ипполита*.

Пастернак прибегает к тому же ходу, что и Бальзак в «Неведомом шедевре»: сначала мы воспринимаем героя во внешнем контексте его существования, а затем нам открывается итог его творческого присутствия в мире. И результат этот поражает своей неожиданностью, как в «Безумном художнике» Бунина. Но эффект здесь диаметрально противоположный бунинскому: в стихах поэта с катастрофически изломанной судьбой обнаруживается не хаос искореженного быта, а «полета вольное упорство» и цельный образ мира, «в слове явленный» (XVII, 14). Исторические усилия революционных «переделывателей» жизни не оставили в экзистенциальной глубине поэтического «я» никакого существенного следа, так и не найдя здесь своего художественного отражения – за исключением четырех глухих упоминаний («отъезд, / Насильственный, быть может; Потом пришла война, разруха; В года мытарств, во времена / Немыслимого быта; На встречу конным или пешим / Заставам здешних партизан», XVII, 16).

Ни одна историческая драма, пережитая доктором Живаго, не обернулась губительной травмой творческого субъекта – поэта Живаго. Это главный итог пастернаковского романа о художнике. Как говаривал Живаго Ливерию Лесных: «Я скажу а, а бе не скажу» (XI, 5). И не сказал. В обнаружении этой неподавленности художнического «я» и состоит смысл уникального композиционного построения: 16 прозаических частей романа оказываются своего рода биографическим предисловием к 17-й части – лирическому циклу поэтических шедевров.

Но продемонстрированная поэтом *свобода души*, открывающаяся перечитывающим его стихи *состарившимся друзьям*, не явилась результатом романтической самоизоляции. Внутреннее отстранение от политически *перевоспитанных* друзей в их *ординарности* и *стереотипности* мотивировано отнюдь не высокомерием художника, а безжизненностью *механизма их рассуждений*.

Поэтическое призвание в глазах позднего Пастернака – это призвание соучастника живой жизни, вступающего с ней в единение<sup>28</sup>, подобное поведению наблюдаемой доктором «коричнево-крапчатой бабочки», которая села «на коричнево-красную кору сосны, с которой она и слилась совершенно неотличимо» (XI, 8). Это случайное свидетельство животворного бытия наводит героя на размышления о нераздельности субъекта и объекта, «о творении, твари, творчестве и притворстве»; в его размышлениях «Дарвин встречался с Шеллингом (концепция объективного самодвижения жизни с романтической концепцией первичности Я-субъекта – *В.Т.*), а пролетевшая бабочка с современной живописью» (XI, 8).

Стихотворения Юрия Живаго – это творческие собеседования с действительностью бытия в двух ее ипостасях: отцовской (Бог, небо) и материнской (женщина, издавна в литературной традиции олицетворяющая Природу и землю). Глубоко значимы в художественном мире романа разлад между отцом и матерью Юры и ранний их уход из его индивидуально-

го существования. Этими моментами формируется исходная ситуация произведения и последующий путь героя как путь духовного поиска укорененности в жизни, неотрешенности от нее (ср: «Жизнь вернулась так же беспричинно, / Как когда-то странно прервалась», XVII, 6). Драматическим отзвуком неизжитой исходной ситуации в конце последней прозаической части романа возникает сиротство *безотчей бельевщицы Таньки* (XVI, 2), перекликающееся с *обстановкой вечной нескладицы* (I, 1) и сиротством ее отца в первой части. Однако финальная поэтическая доля текста, напротив, являет духовное обретение жизни во всей ее полноте, что оказывается художническим преодолением исходной ситуации экзистенциального сиротства.

Стихи Юрия Живаго по большей части описательны, объектны, в них явственно ощущается *благоговение* художника перед жизнью. Оно и открыто провозглашается лирическим героем: *пред чудом* женской ипостаси бытия «с привязанностью слуг / Весь век благоговею» (XVII, 6). В то же время диалогическое взаимодействие пастернаковского поэта с жизнью исполнено драматизма: «тяга прочь»; «страсть к разрывам» (XVII, 6); «благо губительного шага, / Когда житье тошней недуга» (XVII, 12) и т.п. Здесь нет торжества романтического творца над материалом жизни, но нет и пантеистического растворения художнической субъективности в безличной объективности жизни. Здесь парадоксальное единение: «Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа» (XVII, 19). Таков результат «растворенья / Нас самих во всех других / Как бы им в даренье» (XVII 11), то есть творческого поведения, диаметрально противоположного обоим архетипам мегатекста: и Пигмалиона, и Нарцисса.

Среди 25 стихотворений Юрия Живаго центральное место принадлежит тексту № 13 «Сказка» – единственному творению поэта, о процессе написания которого достаточно подробно говорится в прозаической части романа. Особо значимо ключевое положение «Сказки» с ее акцентирован-

ной иносказательностью в аспекте отношения стихов романа к художническому мегатексту.

Очевидно, что фигура змеборца знаменует самого поэта, поскольку Егорий (т.е. Георгий) Храбрый русских духовных стихов является святым покровителем Юрия Андреевича. Символическая же дева в контексте романа – поэтический субститут Лары. Это отнюдь не Вечная Женственность символистов, которая предстает своего рода пигмалионовским творением, отрешенным от повседневной жизни, а, говоря словами романного героя, *сама жизнь*, страдающая в руках тех сил *неодаренности*, для кого она – всего лишь *комоч материала*. Всадник, уклоняющийся от своего якобы главного пути ради причастности к страданиям живой жизни, отсылает нас к отрывку из дневника героя, где тот размышляет о Пушкине и Чехове, о том, что они «были отвлечены текущими частностями артистического призвания» от конечных целей человечества и «незаметно прожили свою личную, никого не касающуюся жизнь», которая теперь вдруг «оказывается общим делом» (IX, 7). Представляется не случайным, что эти рассуждения помещены в девятой – центральной – части всего произведения, наглядно демонстрирующего, что повседневную жизнь свою художнику необходимо прожить полной мерой (*Жизнь прожить – не поле перейти*), а не высидеть над ней или отрешиться.

Символическая глубина «Сказки» углубляется ее библейскими аллюзиями. Ибо столь существенное место эпизода змеборства и спасения жены в житии св. Георгия и народном духовном стихе о нем объясняется тем, что данный эпизод в основе своей воспроизводит главу 12 из Откровения св. Иоанна Богослова, которое поэт Живаго ценит как некое сверхискусство. Имеется очевидная внутренняя связь этого фрагмента заключительной книги Нового Завета с 3 главой начальной книги Ветхого Завета, повествующей об искушении Евы змеем. Тексты соответствующей главы Откровения, жития святого, фольклорного духовного стиха, аналогичных

сказочных сюжетов, «Сказки» и, наконец, самого романа выстраиваются в своеобразную палимпсестную цепочку. Знаменательно, например, что в первом же стихе данной цепочки говорится о *жене, облеченной в солнце*, а герой романа, расставшись навсегда с Ларой, исчезающей в свете закатного *темно-пунцового солнца*, твердит про себя: «Закатилось мое солнце ясное» (XIV, 13).

Каков же мегатекстовый итог поэтической *притчи*<sup>29</sup>? Дева-жизнь и художник-всадник остаются в вековом взаимном тяготении, однако подлинная их встреча (преодоление *обморока* художника и *столбняка* жизни<sup>30</sup>) невозможна без участия той третьей силы (небесно-отеческой), для которой «Смерть можно будет побороть / Усильем Воскресенья» (XVII, 3). Но без личной воли к общению со стороны человека сила эта не вмешивается в ход жизни (редчайшее исключение явлено в стихотворении «Чудо» по поводу *столбняка* смоковницы). Художник, мысленно переживший уже свою смерть («Август»), целеустремленно предается такому общению и духовно воскресает: «Всю ночь читал я Твой завет / И как от *обморока* ожил» (XVII, 19, «Рассвет»). Тогда-то ему и открывается действительное его призвание – призвание собеседничества между символическими инстанциями неба и земли:

На то ведь и мое призванье,  
Чтоб не скучали расстоянья,  
Чтобы за городскою гранью  
Земле не тосковать одной.

-----

Чтоб тайная струя страданья  
Согрела холод бытия.



*Страдание* пастернаковского поэта – как и пушкинского «Пророка», – превращает его в посредника между Богом и *самой жизнью*. Лара олицетворяет эту жизнь, и вот о Живаго читаем: «Ему страшно нравилось все, что она говорила». Но при этом она говорит, в частности, о даре, который «может быть и велик, но без благословения (участия свыше – *В.Т.*) он не проявится» (XIV, 7).

Художническое поведение поэта Живаго – не отрешенное созерцание жизни и не переделка ее, а чуткое сотворчество с нею: поэтическому *писанию* способствует «сладко дышащая жизнью тишина» (XIV, 8). Во второй книге романа жизнелюбие становится важнейшей характеристикой личности героя. Расставшись с Ларой, Юрий Андреевич говорит себе: «Теперь в Москву. И первым делом – выжить» (XIV, 13). А в Москве говорит друзьям: «Мне невероятно, до страсти хочется жить» (XV, 7). Поэтому и жизнь начинает по особому относиться к художнику: «Окружающее приобретает черты редкой единственности, даже самый воздух. Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель» (XIV, 13). А Москва – вторая после Лары персонификация живой жизни и *вдохновительница* творчества – в восприятии Живаго «вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и дала мне в руки искусство» (XV, 11).

Однако подлинное искусство, отождествляемое пастернаковским поэтом с вечной *силой* некоторого *утверждения о жизни*, горизонтом жизни в романе не замыкается. По этой причине вечное взаимоотношение художника и жизни никогда не может быть реализовано в полной мере (финал «Сказки»). В качестве посредника между земной и небесной координатами бытия художник должен «порываться вперед, к высшему, к совершенству и достигать его» (XV, 7). Вследствие этого искусство не только связывает художника с жизнью (духовно), но и отдаляет от нее (практически). Лучшие стихи о Ларе создаются после разлуки с нею, а для последнего твор-

ческого «периода пожирающей деятельности» (XV, 10) Юрий Андреевич, исчезает «с семейного <...> горизонта» (как «с вождением предвкушал» подобное еще до брака с Тоней, III, 17).

В четырех заключительных стихотворениях цикла Живаго вовсе отказывается от лирического героя, говоря теперь от лица *сочувствующего свидетеля* («Дурные дни»), от лица Магдалины (еще одна женская персонафикация живой жизни), от смертного «мы» (Он «был теперь, как смертные, как мы», XVII, 25), и наконец, в завершающих пяти строфах от имени самого Христа. Поэт становится вестником, адресатом *откровений*, чувствуя в приливах вдохновения, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в движение» (XIV, 8).

Метапозиция пастернаковского художника достигается изменением «соотношения сил, управляющих творчеством». В «Докторе Живаго», говоря словами повествователя, излагающего творческую рефлексию героя, первенство получает не состояние души человека, а – состояние мировой мысли. Так возникает подлинное искусство, «которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» (III, 17). Этой словесной формулой из третьей части романа актуализируется не предусмотренный классикой мегатекста архетип взаимоотношений художника и жизни.

Творческое *дописывание* не укладывается ни в архетип Нарцисса, ни в архетип Пигмалиона. С одной стороны, это «дописывание» казусов индивидуального бытия *до общности* общечеловеческого, придание им *облагораживающего отпечатка* откровений («Лара его стихов <...> все дальше уходила от <...> живой Катенькиной мамы», XIV, 14); с другой – «дописывание» ниспосылаемых откровений до «торжествующей чистоты су-

уществования» (XIV, 8) (поэтическая детализация последних дней Иисуса в земной жизни). Если в молодости Юрию Андреевичу казалось, что искусство *творит жизнь*, то на пике своей поэтической зрелости он определяет искусство всего лишь как *рассказ о счастье существования*.

Пастернаковский художник, *благоговейщий* перед жизнью, реализует принципиально иной архетип, нежели исходные для данного мегатекста: «Юрий Андреевич писал с лихорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки, являвшиеся сплошь и к месту и впопад» (XIV, 9). Такие стихи – «не сочиненные тексты», они «существуют до их написания»<sup>31</sup>, а возникающая таким образом книга оказывается *откровением*: «книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (XVI, 5). Напомню, что жилую комнату доктора (последнюю в его жизни), которая знаменательно сравнивается с *мастерской художника*, повествователь именует *кладовой откровений*.

Актуальный для пастернаковской версии архетип художника предстает архетипом *вестника*<sup>32</sup> (в соответствии с этим архетипом доктор Живаго квалифицируется в романе как одаренный *диагност*). Восходящий к библейским откровениям и отрефлектированный, в частности, Даниилом Андреевым в X книге его метафилософского трактата «Роза Мира», данный архетип в качестве метапоэтической интенции художника был освоен акмеистами, видевшими в Данте парадигматическую фигуру сверхпоэта<sup>33</sup>, а также близкой им в этом отношении Цветаевой, для кого такой фигурой был Пушкин. Да и пушкинский Моцарт ретроспективно оказывается не столько модификацией Пигмалиона, сколько вестником запредельных откровений высшей художественности: «Как некий херувим, / Он несколько занес к нам песен райских, / Чтоб <...> после улететь»<sup>34</sup>.

Вспомнив книгу стихов Пастернака «Темы и вариации», можно сказать, что Юрий Живаго как художник в его отношениях с жизнью предстает вариацией на тему пушкинского Моцарта – жизнелюбивого семьянина<sup>35</sup>

и одновременно гениально одаренного сочинителя. Или даже самого Пушкина, предстающего в дневнике героя *гением*, органично причастным «честному труду, долгу, обычаям повседневности» (IX, 7).

---

<sup>1</sup> См.: *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.  
Sm.: *Mednis N.E.* Sverhteksty v russkoj literature. Novosibirsk, 2003.

<sup>2</sup> См.: *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. Л., 1991; Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 1993; Существует ли Петербургский текст? СПб., 2005 и др.

Sm.: *Anciferov N.P.* Byl' i mif Peterburga. L., 1991; Metafizika Peterburga: Peterburgskie chteniya po teorii, istorii i filosofii kul'tury. SPb., 1993; Suschestvuet li Peterburgskij tekst? SPb., 2005 i dr.

<sup>3</sup> См.: Москва и «московский текст» русской культуры. М., 1998 и др.  
Sm.: Moskva i «moskovskij tekst» russkoj kul'tury. M., 1998 i dr.

<sup>4</sup> См.: *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.  
Sm.: *Mednis N.E.* Venecija v russkoj literature. Novosibirsk, 1999.

<sup>5</sup> См. в публикации: *Троицкий Ю.Л.* Российская провинция – от топоса к хронотопу // Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни. Кн. 1. Пенза, 1996.

Sm. v publikacii: *Troickij Ju.L.* Rossijskaja provincija – ot toposa k hronotopu // Rossijskaja provincija XVIII–XX vekov: realii kul'turnoj zhizni. Kн. 1. Penza, 1996.

<sup>6</sup> См.: *Тюна В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1.

Sm.: *Tjuna V.I.* Mifologema Sibiri: k voprosu o «sibirskom tekste» russkoj literatury // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2002. № 1.

<sup>7</sup> См.: Литература Урала: история и современность. Вып. 4. Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008.

Sm.: Literatura Urала: istorija i sovremennost'. Vyp. 4. Lokal'nye teksty i tipy regional'nyh narrativov. Ekaterinburg, 2008.

<sup>8</sup> См.: Северный текст русской литературы, Архангельск, 2009.

Sm.: Severnyj tekst russkoj literatury, Arhangel'sk, 2009.

<sup>9</sup> См.: *Шатин Ю.В.* «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000.

Sm.: *Shatin Ju.V.* «Pushkinskij tekst» kak objekt kul'turnoj kommunikacii // Sibirskaja pushkinistika segodnja. Novosibirsk, 2000.

<sup>10</sup> *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 279.

*Toporov V.N.* Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury» (Vvedenie v temu) // Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo. M., 1995. S. 279.

<sup>11</sup> Там же. С. 336.

Tam zhe. S. 336.

<sup>12</sup> *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 158–159.

*Jeliot T.S.* Naznachenie poezii. Kiev; M., 1997. S. 158–159.

<sup>13</sup> Там же. С. 313.

---

Tam zhe. S. 313.

<sup>14</sup> Там же. С. 288 (курсив Топорова – *В.Т.*).

Tam zhe. S. 288 (kursiv Toporova – *В.Т.*).

<sup>15</sup> Там же. С. 305.

Tam zhe. S. 305.

<sup>16</sup> *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь, 2000. С. 65.

*Abashev V.V.* Perm' kak tekst. Perm', 2000. S. 65.

<sup>17</sup> См.: Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 312.

Sm.: Mify narodov mira: jenciklopedija: v 2 t. T. 2. M., 1988. S. 312.

<sup>18</sup> Ср.: «Искусство можно назвать *цветком* человеческих чувствований. Вечно меняя свой облик, оно *произрастает*, поднимаясь к небу <...> и, проникнув через душу человека в его малые творения, из них снова мерцает навстречу великому творцу» (История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 3. М., 1967. С. 268. Курсив мой – *В.Т.*).

Sr.: «Iskusstvo možno nazvat' cvetkom chelovecheskih chuvstvovanij. Vечно menjaja svoj oblik, ono proizrastaet, podnimajas' k nebu <...> i, proniknuv cherez dushu cheloveka v ego malye tvorenija, iz nih snova mercaet navstrechu velikomu tvorcu» (Istorija jestetiki: Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli: v 5 t. T. 3. M., 1967. S. 268. Kursiv moj – *В.Т.*).

<sup>19</sup> Зарубежная литература XIX века: Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов. М., 1990. С. 56.

Zarubezhnaja literatura XIX veka: Romantizm: hrestomatija istoriko-literaturnyh materialov. M., 1990. S. 56.

<sup>20</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>21</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>22</sup> Там же. С. 187.

Tam zhe. S. 187.

<sup>23</sup> Там же. С. 183.

Tam zhe. S. 183.

<sup>24</sup> *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т.1. М., 1994. С. 40.

*Belyj A.* Kritika. Jestetika. Teorija simvolizma. T.1. M., 1994. S. 40.

<sup>25</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>26</sup> *Соловьев Вл.* Сочинения. Т. 2. М., 1988. С. 404.

*Solov'ev Vl.* Sochinenija. T. 2. M., 1988. S. 404.

<sup>27</sup> *Блок А.А.* О литературе. М., 1989. С. 242 (курсив Блока – *В.Т.*).

*Blok A.A.* O literature. M., 1989. S. 242 (kursiv Bloka – *В.Т.*).

<sup>28</sup> Ср. поэтическую формулу Мандельштама, пришедшего к аналогичной позиции гораздо раньше: «Не разнять меня с жизнью».

Sr. poeticheskuju formulu Mandel'shtama, prishedshego k analogichnoj pozicii gorazdo ran'she: «Ne raznjat' menja s zhizn'ju».

<sup>29</sup> Ср.: «Ты видишь, ход веков подобен притче» («Гефсиманский сад»).

Sr.: «Ty vidish', hod vekov podoben pritche» («Gefsimanskij sad»).

<sup>30</sup> «В обмороке конный, / Дева в столбняке» («Сказка»).

«V obmoroke konnyj, / Deva v stolbnjake» («Skazka»).

---

<sup>31</sup> *Faryno J.* Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопоэтика «Доктора Живаго» – 1) // *Studia Filologiczne.* № 31 (12). *Filologia Rosyjska.* Поэтика Пастернака = *Pasternak's Poetics.* Bydgoszcz, 1990. С. 188.

*Faryno J.* Knjaginja Stolbunova-Jenrici i ee syn Evgraf (Arheopojetika «Doktora Zhivago» – 1) // *Studia Filologiczne.* № 31 (12). *Filologia Rosyjska.* Pojetika Pasternaka = *Pasternak's Poetics.* Bydgoszcz, 1990. С. 188.

<sup>32</sup> Вестничество – этимологическое значение слова «ангел», кем герой мыслит собственного *сводного брата*, размышляя о том, что «состав каждой биографии <...> требует еще и участия тайной неведомой силы, лица почти символического». Поэт знаменательно оказывается братом по отцу прямого вестника – всепроникающего Евграфа, который, по своему обыкновению, «сваливается, как с облаков», а затем «как сквозь землю проваливается» (IX, 9). О соотносимости фигуры Евграфа с Гермесом (вестником олимпийских богов) см. в указанной работе Ежи Фарино.

*Vestничество – jetimologicheskoe znachenie slova «angel», кем geroj myslit sobstvennogo svodnogo brata, razmyshljaja o tom, chto «sostav kazhdoj biografii <...> trebuet esche i uchastija tajnoj nevedomoj sily, lica pochtii simvolicheskogo». Pojet znamenatel'no okazivaetsja bratom po otcu prjamoego vestnika – vsepronikajuscheho Evgrafa, kotoryj, po svoemu obyknoveniju, «svalivaetsja, kak s oblakov», a zatem «kak skvoz' zemlju provalivaetsja» (IX, 9). O sootnosimosti figury Evgrafa s Germesom (vestnikom olimpijskih bogov) sm. v ukazannoj rabote Ezhi Farino.*

<sup>33</sup> Ср.: «Секрет» Данте состоит «в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство <...> Он пишет под диктовку» (*Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 145).

*Sr.: «Sekret» Dante состоit «v tom, chto ni edinogo slovechka on ne privnosit ot se-bja. Im dvizhet vse chto ugodno, tol'ko ne vydumka, tol'ko ne izobretatel'stvo <...> On pishet pod diktovku» (Mandel'shtam O. Je. Slovo i kul'tura. M., 1987. S. 145).*

<sup>34</sup> *Пушкин А.С.* Моцарт и Сальери // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 310.

*Pushkin A.S.* Mocart i Sal'eri // *Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. T. 5. L., 1978. S. 310.

<sup>35</sup> Моцарт «маленькой трагедии» за разговорами о музыке никогда не забывает о жене и ребенке.

*Mocart «malen'koj tragedii» za razgovorami o muzyke nikogda ne zabyvaet o zhene i rebenke.*