



**НОВЫЙ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
ВЕСТНИК**



**№ 4(23)  
2012**

Москва  
2012

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

*The New Philological Bulletin*

*№ 4 (23) ' 2012*

Moscow  
2012

**Новый филологический вестник**

**№ 4 (23) ' 2012**

***Редакционная коллегия:***

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),  
С.С. Бойко (д-р филол. наук, доц.),  
М.Н. Дарвин (д-р филол. наук, проф.),  
И.В. Ершова (канд. филол. наук, доц.),  
Д.М. Магомедова (д-р филол. наук, проф.),  
Г.В. Макарова (д-р искусствоведения, проф.),  
И.В. Морозова (д-р филол. наук, проф.),  
Н.С. Павлова (д-р филол. наук, проф.),  
П.П. Шкаренков (д-р ист. наук, проф.),  
О.В. Федунина (ответственный секретарь, канд. филол. наук).

***Журнал основан в 2005 г.***

***Выходит 4 раза в год.***

***Адрес редакции:*** Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Институт филологии и истории.

***E-mail:*** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

***Телефон:*** (499) 250-68-44

***Факс:*** (499) 251-35-06

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2012  
© Российский государственный гуманитарный университет, 2012

# *The New Philological Bulletin*

№ 4 (23) ' 2012

## **Editorial board:**

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief, Dr. of Philological Sciences, Prof.),  
S.S. Bojko (Dr. of Philological Sciences, Associate Professor),  
M.N. Darvin (Dr. of Philological Sciences, Prof.),  
I.V. Ershova (Cand. of Philological Sciences, Associate Professor),  
D.M. Magomedova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),  
G.V. Makarova (Dr. of Art Criticism, Prof.),  
I.V. Morozova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),  
N.S. Pavlova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),  
P.P. Shkarenkov (Dr. of Historical Sciences, Prof.),  
O.V. Fedunina (executive secretary, Cand. of Philological Sciences).

*The journal is established in 2005*

*Is issued 4 times a year*

**The address of the editors' office:** Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History

**E-mail:** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

**Phone:** (499) 250-68-44

**Fax:** (499) 251-35-06

Any reprint and citation require the reference to *The New Philological Bulletin*.

© Editorial board of *The New Philological Bulletin*, 2012

© Russian State University for the Humanities, 2012

ISSN 2072-9316



## *Содержание*

### **Статьи и сообщения**

#### ***Поэтика романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»***

От редакции .....	7
<i>В. И. Тюпа</i> Стихоподобная композиция «Доктора Живаго» .....	8
<i>В. И. Козлов, О. С. Мирошниченко</i> Жанровое мышление поэта Юрия Живаго .....	19
<i>О. Н. Турьшева</i> Читательский опыт в романе «Доктор Живаго» .....	58
<i>Г. А. Жиличева</i> Метафоры откровения в нарративе «Доктора Живаго» .....	78
<i>О. В. Федунина</i> Поэтика жеста в романе «Доктор Живаго» (заметки к теме) .....	107
<i>Т. Д. Орлова</i> Стихи о Магдалине в контексте «Доктора Живаго» .....	115
<i>О. Н. Турьшева</i> Рецептивная интенция романа «Доктор Живаго» .....	125

### **Обзоры и рецензии**

<i>Ю.В. Матвеева</i> «Энергия свободного поиска»... Рец. на кн: Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. – СПб.: ИД «Петрополис», 2011. – 412 с. ....	143
Summary .....	147
Сведения об авторах .....	150



*Contents*

**Articles and Reports**  
***Poetics of B. Pasternak's Novel***  
***«Doctor Zhivago»***

Editorial Note .....	7
<i>V. I. Tjupa</i> The Composition of «Doctor Zhivago» as Close to Poetic ....	8
<i>V. I. Kozlov, O. S. Miroshnichenko</i> The Poet Yuri Zhivago's Genre Thought .....	19
<i>O. N. Turisheva</i> The Reading Experience in «Doctor Zhivago» .....	58
<i>G. A. Zhilicheva</i> Metaphors of «Revelation» in the Narrative of «Doctor Zhivago» .....	78
<i>O. V. Fedunina</i> The Poetics of Gesture in the Novel «Doctor Zhivago» (an Outline) .....	107
<i>T. D. Orlova</i> Poems about Magdalene in the Context of «Doctor Zhivago» .....	115
<i>O. N. Turisheva</i> Receptive Intention of «Doctor Zhivago» .....	125

**Surveys and Reviews**

<i>Yu. V. Matveeva</i> «Energy of Free Search». Review of the book: Kibalnik S. A. Gaito Gazdanov and the Existential Tradition in the Russian Literature. – Saint Petersburg, 2011. – 412 p. (In Russian) .....	143
Summary .....	147
List of Contributors .....	151



**СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ**

**ПОЭТИКА РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА**  
**«ДОКТОР ЖИВАГО»**

**ОТ РЕДАКЦИИ**

Редакция журнала «Новый филологический вестник» продолжает серию публикаций, посвященную различным аспектам романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». В создании помещенной ниже подборки статей приняли участие исследователи из Москвы, Ростова-на-Дону, Екатеринбурга, Новосибирска. Ссылки на текст романа для удобства читателей везде оформлены следующим образом: в скобках после цитат номер части указывается римской, главы и страницы – арабскими цифрами.



В. И. Тюпа

## СТИХОПОДОБНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ДОКТОРА ЖИВАГО»

В статье рассматривается своеобразие композиционного членения романа «Доктор Живаго» на главы, порождающего эффект «прозы поэта». Если в классическом русском романе композиция играла по преимуществу служебную роль относительно сюжетосложения, то в тексте Пастернака ей принадлежит конструктивная функция в организации смысла целого, аналогичная строфическому строению поэтического текста. Делается вывод о том, что авторская интенция романа состоит не в оппозиции стиха и прозы, но в их смыслообразной градации.

**Ключевые слова:** Пастернак; проза поэта; композиция; глава; строфа.

Художественный нарратор никогда не тождествен эстетическому субъекту художественного целого, которого Вольф Шмид предпочитает именовать «абстрактным автором». Он «реален, но не конкретен. Он существует в произведении не эксплицитно, а только имплицитно, виртуально, на основе творческих следов-симптомов, и нуждается в конкретизации со стороны читателя»<sup>1</sup>.

В моем понимании виртуальный автор представляет собой коммуникативную инстанцию смысла – более высокую, нежели актуализировавший эту инстанцию «конкретный автор» (писатель) с его частными коммуникативными интенциями. Так, творя «плач по Ларе», поэт Живаго «чувствовал себя только поводом и опорной точкой для того, что выше его, что находится над ним и управляет им» (XIV, 8).

Собственно рассказывание, как это случается и в повседневном общении, обладает сюжетом (изложение некоторой истории), известного рода интригой (коммуникативное напряжение между началом и концом истории), но не обладает композицией. Этим термином я обозначаю не систему точек зрения<sup>2</sup>, а конструкцию, распределяющую «материал» рассказывания между вненарративными членениями текста. В художественных текстах такая система компонентов служит манифестацией смыслоопределяющего авторского присутствия, системой «следов-симптомов» его виртуального существования, направляющего читательское восприятие.

Конструктивным принципом нарративного текста, в особенности прозаического, является сюжетная цепь событий. Композиция здесь обычно подчинена этому фактору: части, главы, разделы служат, как правило, тому, чтобы разъединять, выделять и связывать соответствующие отрезки событийной цепи. Ибо «основной импульс повествовательной прозы», по мысли Р. Якобсона, состоит в том, что «повествование движется от предмета к предмету, по соседству ли, в причинном или пространственно-временном



порядке, и переход от целого к части и от части к целому – только частный случай этого процесса»<sup>3</sup>.

Иначе дело обстоит в лирике, приступившей к освоению прозы относительно недавно для «большого времени» литературной истории. Здесь конструктивным принципом организации текста служит именно композиция, так сказать, обнажающая авторскую интенциональность произведения как демонстративно художественного высказывания. Базовая единица членения лирического стихотворения не эпизод, как в эпической наррации, а строфа. Рассматривая тургеневские стихотворения в прозе, Ю. Б. Орлицкий показал, как в этом инновационном жанре строфические принципы лирической поэтики переносятся и на прозу. Тургенев «создал достаточно жесткую модель новой модификации прозаической конструкции, главная особенность которой – заметно возрастающая, в сравнении с “обычной” прозой, ритмообразующая роль абзаца (прозаической строфы)», требующая сокращенного объема, активизации пауз, «определенной соразмерности абзацев между собой и строго смысловой мотивировки нарушения такой соразмерности»<sup>4</sup>.

Об особом качестве прозы Б. Л. Пастернака как «прозы поэта» Якобсон впервые заговорил еще в 30-е гг.<sup>5</sup> После публикации романа «Доктор Живаго» высказывания о нем как о типичной «прозе поэта» стали общим местом, но эвристически перспективные трактовки данного качества встречаются весьма редко. В порядке исключения можно указать на исследование Н. А. Фатеевой стихотворно-прозаического «билингвизма» Пастернака<sup>6</sup>, да на процитированную книгу Орлицкого, автор которой отметил такие особенности «прозы поэта» в «Докторе Живаго», как «очевидная ослабленность сюжета», «звуковые повторы, аналогичные стиховым», «строфическая упорядоченность ряда фрагментов», «миниатюризация глав»<sup>7</sup>.

Попробуем рассмотреть данную проблему со стороны явленности виртуального автора в нарративном тексте, то есть со стороны композиции, которую действительно отличает аномальная краткость глав. Эти пронумерованные разделы текста по сути дела не являются романскими главами в обычном значении этого слова. Ближайшим образом они напоминают разделы, составляющие «Новую жизнь» Данте (соединение стихов и прозы в одном тексте, разумеется, углубляют такую аналогию).

Главы классического романа характеризовались, прежде всего, сюжетно-тематическим единством, которое в более ранних образчиках жанра даже специально эксплицитировалось подзаголовками, формулирующими их «краткое содержание». В отличие от романной архаики у Толстого, например, в «Анне Карениной» главы также довольно коротки, но они служат, в первую очередь, развертыванию сюжета и системы персонажей.



Так, XXIX и XXX главы первой части романа посвящены возвращению Анны из Москвы в Петербург. Композиционное разделение этого путешествия на две главы, чего прежние романисты себе не позволяли, все же мотивировано вполне очевидно с сюжетной точки зрения. В главе XXIX героиня пребывает наедине со своими переживаниями и мыслями, где возникают фигуры то мужа, то Вронского, а в XXX она видится на платформе сначала с Вронским, а затем и с мужем (уже на петербургской платформе). Встреча с мужем, учитывая значительный временной интервал и перенос в пространстве, легко могла бы послужить началом следующей главы, однако Толстой сводит этих персонажей в пределах одного композиционного сегмента аналогично тому, как они сталкиваются и в смятенном сознании Анны.

У Пастернака, напротив, сюжетно-тематическое единство текста композиционно разрывается членениями, не имеющими общепринятого названия. Эти главки выступают своеобразными макрострофами сложно упорядоченного целого, между которыми обнаруживается «вертикальный, “стиховой” способ» связывания<sup>8</sup>, предполагающий значимые сцепления не только между соседствующими, но также и между удаленными компонентами текста. Вертикальные (парадигматические) связи пронумерованных отрезков пастернаковской прозы подобны конструктивно-смысловым отношениям между поэтическими строфами (особенно, если вспомнить нерегулярную строфику стихов Юрия Живаго «На страстной», «Рождественская звезда», «Чудо», «Земля», «Магдалина I»). Сошлюсь на В. Шмида, которым «парадигматизация текста, введение в него сети эквивалентностей (сходств и противопоставлений)» убедительно трактуется как ведущий «поэтический прием» в организации прозы<sup>9</sup>.

Сказанное можно проиллюстрировать устройством любой прозаической части романа (из-за небольшого объема эти части в критике нередко именуется главами). Для примера рассмотрим тринадцатую часть («Против дома с фигурами»). Первую главу этой части мог бы составить рассказ о возвращении Живаго в Юрятин, вторую – спасительное возвращение Лары и выздоровление доктора, третью – их совместная жизнь в Юрятине. Однако эти сюжетно-тематические единства весьма мелко сегментируются.

Начальный раздел представляет собой экспозицию, в которой герой романа еще не присутствует. Такие вступительные абзацы в классическом романе обычно композиционно не отделяются от последующего текста главы. Раздел второй имеет кольцевую композиционную форму: он начинается с того, что Живаго присоединяется к читающим настенные *извещения*, и заканчивается тем же, хотя в промежутке герой успевает побывать в квартире Лары. Завершается данный раздел словом *печатью*, а



следующий открывается фразой: «Эта печать состояла из...». Очевидно, что с сюжетно-тематической точки зрения такой композиционный разрыв ничем не оправдан. Зато он весьма напоминает цветаевские, например, межстрофные переносы (в стихах Юрия Живаго, впрочем, не встречающиеся), которые не сглаживают строфическую организацию поэтического текста, а делают ее еще более ощутимой. Этому впечатлению способствуют и многочисленные повторы – не только словесные, но и актантные, – акцентируемые самим повествователем. Так, четвертый раздел начинается словами: «Он еще раз поднялся наверх», – а заканчивается фразой: «И он еще раз вышел на улицу».

Разделы пятый и шестой сообщают о том, как Юрию Андреевичу удалось привести в порядок свой внешний вид. С сюжетной точки зрения, дробление этого событийного отрезка на два сегмента представляется излишним. При этом шестой раздел заканчивается мыслью доктора: «Значит в Москве они!» – а раздел седьмой открывается продолжением той же мысли: «В Москве! В Москве». Опять мы имеем своего рода межстрофный перенос. Однако тональность самоощущения героем своего присутствия в жизни на протяжении всей части постоянно колеблется, чем, вероятно, и объясняется композиционная дробность текста. Оставаясь полноценным эпическим (нарративным) персонажем, Живаго одновременно оказывается фигурой, ощутимо приближенной к читателю – наподобие лирического героя. Тогда как персонажи, например, «Войны и мира», делаясь «фокализаторами» повествования в той или иной главе, свойств лирического героя при этом отнюдь не приобретают.

Сюжетный переход к появлению Лары (которая вскоре уподобит Живаго и себя парадигмальной паре – Адаму и Еве) приходится на девятый раздел части, и при всей своей повышенной событийной значимости композиционно не обозначен: в начале раздела заболевший доктор еще одиноко валяется одетым на диване, а в концовке осознает, что он «раздет, и умыт <...> и нагибается к нему Лара». Десятая главка (один из частных примеров стихоподобных эквивалентностей: в квартире Лары героя ждали ровно десять спичек и десять вязанок дров) выделяется своей внесюжетностью. Это своего рода гимн исключительности тех любовных отношений, которые устанавливаются между героями. Причем переход от девятого к десятому сегменту части, разделенной на восемнадцать главков, оказывается ее не случайным в смысловом отношении композиционным центром.

Разделы с одиннадцатого по четырнадцатый – это один из «разговоров вполголоса», которые, по словам повествователя, «были полны значения, как Платоновы диалоги». В любом «нормальном» романе подобный разговор уложился бы в одну главу. Напоминаая диалогизированные строфы поэтического текста, когда один собеседник спрашивает, а другой отвечает



монологом, эти композиционные сегменты разнятся своей тональностью – тональностью ощутимой в них, по слову Бахтина, «эмоционально-волевой заинтересованности»<sup>10</sup>. Так, четырнадцатая глава начинается словами: «После некоторого перерыва она продолжала гораздо спокойнее». В этой экспликации тона обнаруживается (чаще неявная) мотивированность композиционных членений стихоподобного типа.

Сходные примеры встречаются в любой из частей романа. Первый раздел заключительной прозаической части «Эпилог» оканчивается словами: «И они вполголоса продолжали свой ночной разговор». А второй открывается репликой этого разговора: «– Что это за река?» Пауза между ними – чисто композиционная, не мотивированная ничем, кроме авторской воли. Появившаяся через страницу фраза, знаменующая естественную паузу («Спустя несколько минут разговор возобновился»), напротив, к образованию нового композиционного сегмента уже не приводит. Зато коротенькая начальная глава «Эпилога» явственно соразмерна заключительной (действующими лицами обеих являются Гордон и Дудоров), между которыми помещаются три сегмента, посвященные постепенному узнаванию в бельевщице Таньке дочери Живаго.

Возвращаясь к тринадцатой части, можно отметить композиционно-смысловую соразмерность ее малых глав на фоне явной фабульной несоразмерности: после четырех строфоподобных разделов, вместивших в себя всего лишь один разговор, следующие четыре охватывают почти год жизни героев (от ранней оттепели в начале части до первого снега в конце). Здесь приметны композиционные повторы зачинов. Пятнадцатая глава начинается словами: «Незаметно пришло и ушло лето»; шестнадцатая: «Так прошло месяца два или три». Своего рода «рифмой» в этих квазистрофических сегментах выступает «дом в старорусском вкусе» в саду купчихи Гореглядовой, где при втором о нем упоминании обнаруживается склад контрреволюционного оружия, послуживший причиной новой волны арестов. Причем в пятнадцатой главе мы узнаем о том, как социальная жизнь Живаго начинает налаживаться, а в шестнадцатой она, напротив, разлагается, поскольку «атмосфера сгущается».

В начале семнадцатого раздела читаем: «Опять он ходил на вокзал и вернулся ни с чем»; в начале восемнадцатого: «Юрий Андреевич пришел с вокзала усталый». При этом основу семнадцатой главы составляет возвышенно богословский монолог Симушки Тунцевой, а основу восемнадцатой – горестно приземленный письменный монолог любящей Тони. Но заключительная фраза семнадцатого раздела их очевидным образом связывает: «Какая короткость, какое равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины!»



Рассматриваемый тип композиции предполагает смыслообразную неслучайность количества квазистрофических членений, а также наличие между ними не только «горизонтальных» соотношений по смежности, но и «вертикальных» смысловых переключек между несоседствующими компонентами. Для подобного строя текста показательным, например, что последовательность четырех заключительных глав первой части («Пятичасовой скорый») безразлична к сюжету, ибо каждая из них повествует о том, что происходило приблизительно в одно и то же время. Однако их порядок небезразличен в композиционно-смысловом отношении: сначала мы узнаем об аварийной остановке поезда, затем о том, что Юра несколько минут тому назад не помолился за отца, а далее о гибели его отца, остановившей поезд.

Открывающая роман часть композиционно членится на восемь сегментов. Первые семь коротких глав объединены судьбой главного героя – мальчика Юры. Это повествование о начальной ступени его вхождения в жизнь. Но восьмая глава уводит читателя в сторону, создавая у него ложное ожидание продолжения истории взаимоотношений Ники и Нади. В действительности же данная единица композиции, напоминающая одну из типичных новелл Бунина, совершенно выпадает из сюжета романа о докторе, зато являет собой своеобразный пролог к ведущей тематической линии всего произведения – теме взаимоотношений мужчины и женщины (предварительное заглавие романа: «Мальчики и девочки»).

В этом прологе Надя и Ника, которому шел четырнадцатый год, которому «надоело быть маленьким», которому даже солнечные просветы меж листьями напоминают «пальцы девочки», разыгрывают одну из бесчисленных модификаций мифологии Адама и Евы. Нелепое происшествие неожиданно лишает героев их детскости: «Наконец, тихо, как взрослая, Надя проронила: “Сумасшедший!” – и он также по-взрослому сказал: “Прости меня”». Аллюзиями начального библейского мифа, на который будет спроецирована впоследствии связь Живаго и Лары, выступают упоминание об «иллюстрированном Священном писании», роскошный парк, напоминающий райские Антибы, эдемское благоухание утра с его яркими цветами, а в особенности, конечно, змеиный мотив: «Их дорога лежала по пыльному подъему, кишевшему змеями, невдалеке от того места, где Ника утром увидел медянку». К числу такого рода аллюзий, повышенная значимость которых свидетельствует о поэтизации прозы<sup>11</sup>, следует отнести и ощущение уставшего Ники, «словно ему перебили палкою ноги и руки и продавили ребра», что прозрачно отсылает к фигуре распятого Христа, именуемого в богословии «новым Адамом».

В книге, заканчивающейся евангельскими стихами, естественно предположить начало, соотносимое с началом Библии. А в начальной кни-



ге Ветхого Завета Ева появляется во второй главе (как и Лара – во второй части романа) – после семи дней творения. Количество главок, предшествующих мифопоэтической сцене между Надей и Никой, – семь – представляется неслучайным: творится мир человека Живаго. Однако при наличии большого количества общих мотивов прямые соответствия между библейскими днями творения и разделами первой части отсутствуют. Их порядок инверсирован, что соответствует смысловой инверсии; мир героя формируется смертями его родителей и не созданием, а распадом: «Вдруг все это разлетелось» (I, 3). Можно сказать, что семь строфоподобных членений первой части составляют тоже пролог своего рода – пролог к теме исторического распада национального жизнеуклада.

Саркастической квинтэссенцией такого пролога звучит реплика Воскобойникова: «Что-то случилось. Пойдемте чай пить» (I, 5). За этой фразой – позиция «популяризатора полезных знаний», занимающегося, в частности, «статистикой смертей и рождений», что создает знаменательный контраст рассуждениям Веденяпина о «разгадке смерти и ее будущем преодолении». И в этом рассогласовании позиций, составляющем содержание пятой главки, также угадывается пролог – к религиозно-философской линии романа.

Вся начальная часть произведения при парадигматическом ее прочтении обнаруживает ярко выраженный прологовый характер. В значительной степени это достигается стихоподобностью композиции романа в целом.

При такого рода устройстве текста многие второстепенные персонажи несут на себе не столько сюжетную, сколько композиционную нагрузку. Теневые фигуры сюжета Ника Дудоров и Миша Гордон, прежде всего, связывают начальные и заключительные части романа. Надя Кологривова помимо участия в прологовой сцене, подобно рифме, служит сцеплению первой и второй частей. Имя Нади, прозвучавшее в заключительной фразе «Пятичасового скорого», появляется в одной из самых первых фраз «Девочки из другого круга»: Лару мать отдает «в женскую гимназию, по случайности ту самую и тот же самый класс, в которых училась Надя Кологривова». Затем Надя появится лишь в четвертой главе четвертой части («Назревшие неизбежности»), чтобы подарить Ларе на свадьбу драгоценное ожерелье, после чего сюжетное время начнет стремительно сжиматься, приближая встречу доктора Живаго и сестры Антиповой: шесть коротеньких глав вместят в себя шесть лет протекавшей параллельно семейной жизни главных героев.

Ю. Б. Орлицкий отмечал уже «особую композиционную роль дневника Живаго, расположенного ровно в центре романа – в 9-й части»<sup>12</sup> (точнее, обрывающегося ровно в центре романа – в девятой главе девятой части). Это весьма существенное замечание, проливающее свет на композицион-



ный принцип романного текста в целом, квазистрофическое устройство которого напоминает дневниковую структуру. Во всяком случае, девять глав романа тождественны девяти дневниковым записям. Конструктивные единицы такого рода соразмерны не столько по объему (хотя и по объему тоже), сколько по своей значимости. Значимость же записей дневникового дискурса особая: они представляют собой не перипетийные звенья определенной интриги, а кванты жизненного опыта; в художественном тексте – кванты художественного смысла.

Стихоподобная конфигурация фрагментов повествования, формирующая «дневниковый эффект» сюжета, весьма напоминает монтажный принцип организации художественного целого. Однако между ними имеется принципиальное различие. Монтажная композиция резко повышает смысловую напряженность между сопрягаемыми частями текста, акцентирует его синтагматику. Квазистрофическая, напротив, усиливает значимость парадигматических (вертикальных, стихоподобных) отношений между сегментами текста, оказывающимися в аналогичном композиционном положении.

Принцип вертикального напластования ситуаций, семантически связанных аналогично тому, как строки связываются рифмой, порой бывает эксплицирован в самом тексте романа. Например:

«Юрий Андреевич наблюдал ее волнение и слезы, хотел спросить ее, что с ней, хотел рассказать ей, как дважды в жизни видел ее, гимназистом и студентом, но он подумал, что это выйдет фамильярно и она поймет его неправильно. Потом он вдруг вспомнил мертвую Анну Ивановну в гробу и Тонины крики тогда в Сивцевом, и сдержался» (IV, 14).

Сюжетное значение несостоявшегося микрособытия очевидно: воспоминание о семейных узах удерживает героя от установления более коротких отношений с незнакомкой. Тогда как парадигматически-смысловое наполнение этих двух фраз много богаче. Герой вновь оказывается свидетелем – только свидетелем – полноценных жизненных событий. При этом нынешняя ситуация проясняется – не для героя, а для читателя – соположением с нею четырех предшествующих ситуаций. Из них первые две соотносятся как тайная связь женщины с мужчиной и скандальный разрыв этой связи; две вторые – как смерть матери и рождение ребенка. А вместе они составляют некую жизненную парадигму женского существования (синонимичного в романе жизни вообще) и неявным образом говорят нам о притягательности для Живаго героини, выступающей в произведении живым воплощением женского начала бытия.

В приведенных словах повествователя содержится, можно сказать, своего рода ключ к адекватному прочтению строфоподобной «прозы поэта».





Мне уже приходилось писать о вертикально-композиционных соотношениях частей и глав пастернаковского шедевра<sup>13</sup>. В частности, о том, что шестнадцать глав центральной девятой части романа семантическими переключками связаны с соответствующими по нумерации шестнадцатью прозаическими частями. При этом девятая глава, посвященная явлению Евграфа, на размышлении о котором обрывается дневник доктора, служит квинтэссенцией самой девятой части и смысловым центром всего произведения. Выявляемые при этом связи подобны тому, какими они бывают в рамках строфической композиции стихотворений.

Ярким примером вертикальных композиционных связей между строфоподобными главами текста может служить роль числа четырнадцать в устройении художественного целого. Четырнадцатая часть романа является поистине кульминационной: здесь проходят двенадцать дней счастливой семейно-творческой жизни героя; к концу тринадцатого дня доктор лишается Лары, и со следующего (четырнадцатого) дня начинается пик его отчаянного творчества; завершается эта узловая часть самоубийством Стрельникова. Аналогичным образом стихотворение под № 14 («Август») занимает во многих отношениях ключевое положение в завершающем роман поэтическом цикле и многими моментами переключается с четырнадцатой частью: мотивами сновидения и пробуждения, смерти и бессмертия, любви и творчества, в особенности же словами прощания с женщиной (и олицетворяемой ею в романе жизнью).

Да и все четырнадцатые главы во всех частях, где они имеются, оказываются в положении некоего композиционного курсива. Во второй части это глава о *заколдованном круге* зависимости Лары от Комаровского. В шестой – о заболевании доктора тифом (встреча со смертью, приобретающая в сюжете значимость инициации). В седьмой – о снежном заносе дороги на станции, разгромленной Стрельниковым. В четырнадцатой главе девятой части Живаго впервые входит в жилище Лары.

Особо знаменательны композиционно-ритмические переключки четырнадцатых глав симметрично расположенных частей. Если в соответствующей главе третьей части Лара совершает свой выстрел в Комаровского, то в четырнадцатой главе третьей от конца (пятнадцатой) части она у гроба Живаго сетует на то, что Комаровский все еще жив. Если в четвертой части на эту главу приходится знакомство героя с Антиповой, то в четвертой от конца (четырнадцатой) Юрий Андреевич творит свой прощальный «плач по Ларе». Если четырнадцатая глава пятой части озаглавлена встречей с глухонемым «экстремистом-максималистом», силой воли преодолевшим свою обделенность естественными человеческими способностями, то в пятой от конца (тринадцатой) части Лара в четырнадцатой главе характеризует «самолюбивое безумство» максималиста Стрельнико-



ва, силой воли преодолевающего свою *неодаренность* и продолжающего линию глухонемой революционной насильственности.

Композиционно-смысловая значимость числа четырнадцать усиливается его аллюзивно-семантической нагруженностью в тексте романа. Это подростковый возраст взросления (то есть возраст Ники, когда Юре еще только двенадцать). Это год начала войны, приведшей к революции и сокрушившей жизненный уклад России. Знаменательно, что позитивный смысл революции «в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе», как сказано в четырнадцатой главе пятой части, по мнению героя, локализован «между двенадцатым и четырнадцатым годами». Далее Живаго с семьей едет из Москвы на Урал в вагоне-теплушке № 14, что подчеркнуто пятикратным упоминанием в тексте. С другой стороны, Антипов-Стрельников расправляется с «четырнадцатым пехотным полком» (VII, 30).

Символическая нагрузка числа четырнадцать в романе, вероятно, не ограничивается годом начала Первой мировой войны или подростковым возрастом. Одним из важнейших обрядов католической церкви является обряд Крестного пути, совершаемый в Великий пост по пятницам; он складывается из четырнадцати «стояний», последовательная цепочка барельефных иллюстраций к которым – неперенный атрибут католического храма. Пастернак не был католиком, однако в годы студенчества имел некоторый опыт приобщения к этой культуре. Более того, как справедливо отмечает И. А. Суханова, в стихотворениях Юрия Живаго евангельский текст прочитывается сквозь призму традиций западного христианства<sup>14</sup>. Впрочем, достаточно вспомнить, что в первом Евангелии число четырнадцать оказывается числом Христа, предполагающим некий магический смысл: «Итак всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов; и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать родов; и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов» (Мф 1, 17). Эта констатация, несомненно, ориентирована на завет, полученный Моисеем: «В первый месяц, в четырнадцатый день месяца – Пасха Господня» (Чис 28, 16).

Строфическая организация текста вообще интенсифицирует композиционно-смысловую значимость нумерации его компонентов. К тому же, ориентиром для Пастернака, по всей видимости, служила нумерационная компоновка книг Священного писания. Не случайно Живаго в романе размышляет об Откровении Иоанна Богослова как о «большом, истинном искусстве» (III, 17).

Итак, творческое начало наиболее значительного из творений Б. Л. Пастернака, которое в самом романе названо «силой искусства» (IX, 4), явлено в трех ипостасях:

- 1) лирического героя, говорящего стихами (в прозаических частях романа выступающего героем эпическим);
- 2) нарратора, говорящего прозой;

3) «облеченного в молчание» (М. М. Бахтин) виртуального автора, манифестирующего себя стихоподобной композицией художественного целого.

Авторская интенция состоит при этом отнюдь не в оппозиции стиха и прозы, но в их градации. Стихи Юрия Живого, будучи способом преодоления смерти и приобщения к вечности, предстают своего рода «цветением» нарративного стебля: завершающей стадией жизнеописания, композиционно чреватого «созревающей» в нем стиховой формой (подобно тому, как поэтическое творчество самого героя «созревает» в житейских ситуациях его присутствия в историческом мире).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 57.

*Shmid V. Narratologija. M., 2008. S. 57.*

<sup>2</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1972.

*Uspenskij B. A. Pojetika kompozicii. M., 1972.*

<sup>3</sup> Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 331.

*Jakobson R. Raboty po pojetike. M., 1987. S. 331.*

<sup>4</sup> Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 186.

*Orlickij Ju. B. Dinamika stiha i prozy v russkoj slovesnosti. M., 2008. S. 186.*

<sup>5</sup> Якобсон Р. *Randbemerkungen zur Proza des Dichters Pasternak // Slavische Rundschau. 1935. Vol. VIII.*

*Jakobson R. Randbemerkungen zur Proza des Dichters Pasternak // Slavische Rundschau. 1935. Vol. VIII.*

<sup>6</sup> Фатеева Н. А. Поэт и проза. М., 2003.

*Fateeva N. A. Pojet i proza. M., 2003.*

<sup>7</sup> Орлицкий Ю. Б. Указ. соч. С. 575–576.

*Orlickij Ju. B. Ukaz. soch. S. 575–576.*

<sup>8</sup> Там же. С. 189–190.

*Tam zhe. S. 189–190.*

<sup>9</sup> Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 22 и др.

*Shmid V. Proza kak poezija. SPb., 1998. S. 22 i dr.*

<sup>10</sup> Бахтин М. М. К философии поступка // *Философия и социология науки и техники, 1984–1985. М., 1986. С. 126.*

*Bahtin M. M. K filosofii postupka // Filosofija i sociologija nauki i tehniki, 1984–1985. M., 1986. S. 126.*

<sup>11</sup> См.: Шмид В. Проза как поэзия.

*Sm.: Shmid V. Proza kak poezija.*

<sup>12</sup> Орлицкий Ю. Б. Указ. соч. С. 585.

*Orlickij Ju. B. Ukaz. soch. S. 585.*

<sup>13</sup> Тюна В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // *Вопросы литературы, 2011. Январь – Февраль.*

*Tjuna V. I. «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. Janvar' – Fevral'.*

<sup>14</sup> См.: Суханова И. А. Интермедийные связи стихотворений Б. Л. Пастернака «Рождественская звезда» и «Магдалина» с произведениями изобразительного искусства // *Ярославский педагогический вестник, 2000. № 2.*

*Suhanova I. A. Intermedial'nye svjazi stihotvorenij B. L. Pasternaka «Rozhdstvenskaja zvezda» i «Magdalina» s proizvedenijami izobrazitel'nogo iskusstva // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. 2000. № 2.*



## ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ ПОЭТА ЮРИЯ ЖИВАГО

Авторы осуществили попытку проанализировать роль поэтических жанров в цикле Б. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» – подобный взгляд на цикл предпринимается впервые. Жанр понимается как форма завершения художественного целого, которая вписывает стихотворение в тот или иной литературный ряд. Исследователи выделяют три жанровых пласта «Стихотворений Юрия Живаго» – элегический, идиллический и балладный. Каждый жанровый пласт цикла имеет собственную сюжеттику, которая не только заимствуется поэтом из жанровой традиции, но и заново им осмысливается. Эти жанры можно сравнить разными видами материалов, из которых автором сплетается единое полотно одного из важнейших поэтических циклов в русской поэзии XX в.

**Ключевые слова:** Пастернак; русская поэзия; неканонические жанры; жанровый анализ; лирический цикл; баллада; элегия; идиллия; ода.

До сих пор основным ракурсом прочтения «Стихотворений Юрия Живаго» исследователями была их роль в романе. Само по себе это вполне объяснимо, так как «Стихотворения» представляют собой завершающую главу «Доктора Живаго». Однако очевидно и то, что у этой главы особый статус. Она призвана представить творчество поэта, которого до сих пор читатель знал лишь как центрального персонажа большого эпического полотна. При этом знакомство с поэтическим наследием Юрия Живаго совершается после смерти самого героя – и неслучайно: в стихах герой преобразуется и возрождается для вечности. Этот упрощенный ответ на вопрос «зачем в романе стихи?» здесь вполне достаточен, потому можно двинуться дальше. Проблема в том, что чтение финальной главы в свете романа заставляет мерить лирику романной меркой – это предполагает вчитывание в стихи продолжения эпических линий и невнимание к тому, как поэт работает с собственно лирическими жанровыми традициями. Это значит, что при таком прочтении, по большому счету, остается в стороне специфика того языка, на котором изъясняется с вечностью вымышленный поэт Юрий Живаго. Между тем, язык этот что-то наследует в истории русской поэзии и что-то в нее привносит.

Опознание и отделение наследуемого от привносимого – первейшая задача исторической поэтики с момента ее возникновения. Эта задача легко проецируется на «Стихотворения Юрия Живаго», которые полноценному жанровому анализу до сих пор не подвергались. Жанр работает «внутри» лирического произведения как форма завершения художественного целого, раскрывающаяся в ключевых категориях художественного мира, – а эта форма уже вписывает стихотворение в тот или иной литературный ряд. В случае со «Стихотворениями Юрия Живаго» важно увидеть основные способы завершения, которые использует поэт, опознать их связи с жан-



ровыми традициями лирики и, в конечном счете, увидеть, в чем состоят индивидуальные черты жанровых решений, предложенных Борисом Пастернаком своему романному alter ego.

Первое приближение к текстам позволяет выявить три жанровых пласта «Стихотворений Юрия Живаго» – элегический, идиллический и балладный. В особых комментариях нуждается, с одной стороны, пастернаковское прочтение этих взятых из традиции жанров – важно увидеть, какая именно традиция жанра взята и что именно из нее освоено. С другой стороны, необходимо понять, зачем поэт пользуется именно этими жанровыми моделями, то есть какова их функция в художественном целом цикла.

Забегая вперед, можно сказать, что из 25 «Стихотворений Юрия Живаго» более или менее явные черты элегии имеют 12 стихотворений (см. таблицу 1) – «Гамлет», «Белая ночь», «Объяснение», «Осень», «Зимняя ночь», «Разлука», «Свидание», «Рождественская звезда», «Рассвет», «Дурные дни», два стихотворения «Магдалина». Идиллический способ художественного завершения опознается в десяти стихотворениях – «Март», «На Страстной», «Белая ночь», «Весенняя распутица», «Лето в городе», «Ветер», «Хмель», «Бабье лето», «Свадьба», «Земля». Черты баллады обнаруживаются в семи стихотворениях – «На страстной», «Весенняя распутица», «Сказка», «Август», «Рождественская звезда», «Чудо», «Гефсиманский сад». Всего получается не 25, а 29: четыре стихотворения – «На страстной», «Белая ночь», «Весенняя распутица», «Рождественская звезда» – получили сразу два жанровых обозначения, они еще потребуют отдельного разговора.

Можно сделать и некоторые наблюдения над жанровой архитектурой цикла. Элегиями цикл начинается и практически заканчивается, однако основное скопление этого жанра – ближе к центру. В первой половине цикла царит идиллия, в рамках которой проступают черты то элегии, то баллады, которая сконцентрирована во второй половине цикла. Элегия здесь отвечает за лирическое «я» и его отношения с возлюбленной и эпохой. В идиллии оживает мир природы, которая в ряде случаев подменяет лирического субъекта в переживании культурных сюжетов. За всю культуру здесь отвечает евангельский сюжет, который разрабатывает баллада. Этот жанр концентрируется на отношениях человеческого/природного и божественного. Нужно заметить, что схожие семантические пласты в цикле уже выделялись<sup>1</sup>, однако вопрос об их жанровой природе пока не ставился.

Если сопоставить время написания стихотворений и жанры, можно заметить также, что исходный импульс цикла – элегико-идиллический. На 1946 г. приходится два ключевых стихотворения цикла – «Гамлет» и «Зимняя ночь», а также три идиллии, создающие исходный жанровый фон. В некотором смысле цикл рождается потому, что *внутри идиллии* зарождается элегия.

В 1947 г. написано также пять стихотворений цикла, из них на роль идиллии претендует только «Земля», зато появляются две важнейшие



баллады – «Рождественская звезда» и «Чудо», перед которыми элегия отступает на задний план. Уже на этом этапе баллада победила в сознании автора – именно она разрешила в евангельской истории вопросы, впервые поставленные в элегии.

1949 г. – шесть текстов. Евангельский цикл продолжается, однако этот год проходит в элегическом жанре. Пять из шести стихотворений – очевидные элегии, в шестом – балладе «Гефсиманский сад» – элегически-пророческий финал. Впрочем, это уже другие элегии – открытый автором евангельский сюжет становится здесь сюжетом переживания и осмысления.

Больше всего текстов – девять – приходится на 1953 г. Примечательно, что здесь происходит возвращение к жанру идиллии, который фактически был забыт с 1946 г. Но теперь идиллия служит раскрытию внутреннего мира героев – природа как будто помогает разыгрывать их отношения. И в этот же год – мощный балладный финал в виде «Сказки» и «Августа», мотивно связанных, как будет показано ниже, между собою текстов. Этот финал – о возможностях человека в мире. Здесь для автора цикла была смысловая точка «Стихотворений Юрия Живаго». Это очень примечательно – начало и конец цикла, получается, написались сразу – а вот осознание связи между ними созревало несколько лет.

А теперь попробуем прочесть по отдельности каждый жанровый пласт цикла.

Таблица 1.

Номер в цикле	Название	Жанр	Датировка
1.	«Гамлет»	Элегия	1946
2.	«Март»	Идиллия	1946
3.	«На Страстной»	Идиллия / баллада	1946
4.	«Белая ночь»	Элегия / идиллия	1953
5.	«Весенняя распутица»	Баллада / идиллия	1953
6.	«Объяснение»	Элегия	1947
7.	«Лето в городе»	Идиллия	1953
8.	«Ветер»	Идиллия	1953
9.	«Хмель»	Идиллия	1953
10.	«Бабье лето»	Идиллия	1946
11.	«Свадьба»	Идиллия	1953
12.	«Осень»	Элегия	1949
13.	«Сказка»	Баллада	1953
14.	«Август»	Баллада/Элегия	1953
15.	«Зимняя ночь»	Элегия	1946
16.	«Разлука»	Элегия	1953
17.	«Свидание»	Элегия	1949
18.	«Рождественская звезда»	Баллада	1947
19.	«Рассвет»	Элегия	1947
20.	«Чудо»	Баллада	1947
21.	«Земля»	Идиллия	1947
22.	«Дурные дни»	Элегия	1949
23.	«Магдалина» (1)	Элегия	1949
24.	«Магдалина» (2)	Элегия	1949
25.	«Гефсиманский сад»	Баллада	1949

### Элегия в цикле: любовь в символической рамке

Как показывает целый ряд исследований, русская элегическая традиция неоднородна. Назвать стихотворение «элегией» недостаточно – это понятие предполагает разнообразный ряд жанровых моделей, каждая из которых имеет собственный генезис и траекторию развития. Сказанное имеет прямое отношение к элегическому пласту «Стихотворений Юрия Живаго» – пастернаковская элегия ориентирована на разные традиции – в частности, четко видны жанровые модели «ночной», рефлексивной и символической элегии.

Стихотворение «Гамлет», открывающее «Стихотворения Юрия Живаго» и написанное Пастернаком одним из первых<sup>2</sup>, неоднократно становилось объектом отдельного подробного анализа<sup>3</sup>, однако попытки жанрового прочтения стихотворения нами обнаружены не были. Между тем, это стихотворение – элегия, причем – символистского типа, не характерного для XIX в. На фоне утверждений о том, что «в основе поэтики романа “Доктор Живаго” – диалог с поэтикой символизма»<sup>4</sup> или даже что это – «символистский роман», важно увидеть конкретную жанровую традицию, в рамках которой этот диалог совершался.

Жанровая модель символистской элегии была в существенной степени заимствована у А. Блока, заметки о котором Пастернак пишет летом 1946 г. А замысел этих заметок поэт обдумывал еще осенью 1945 г., когда и был начат «Доктор Живаго». Разбирая ранний сборник Блока «*Ante Lucem*», Пастернак выделяет в нем две черты поэтики – «отвлеченные и общие» «живописанья природы», каковые являются «шагом назад не только после Фета и Тютчева, но даже и Лермонтова», а также «в начале ненаправленный гамлетизм», который ведет к «*драматизации* всего блоговск<ого> *реалистического письма*». И в качестве примера Пастернак приводит фразу «Старуха гадала у входа», время которого трактует как «французское *passé historique*»<sup>5</sup> – это время, в котором пишется о людях, чьи исторические судьбы predeterminedены. Примечательно, что Пастернаку мешает собственно символизм Блока – он его даже называет «теоретическим затмением» поэта. Затмевалась, по логике Пастернака, сама ситуация встречи страстного героя и исторического события. Из всего Блока Пастернак вылушил именно то ядро, которое было ему нужно. Речь, по большому счету, идет о ситуации, которая была положена в основу романа «Доктор Живаго».

У Блока же появляется Гамлет – несколько стихотворений первой книги либо обращены к Офелии («Есть в дикой роще, у оврага...», «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...»), либо написаны от ее имени («Песня Офелии»). При этом Гамлет только подозревается в говорящем – в его внутреннем монологе нет отсылок к обстоятельствам шек-

спировского героя. Блоковский Гамлет, как и позже Гамлет Пастернака, – культурная маска, позволяющая лучше раскрыть лирическую ситуацию поэтического «я». Как остроумно отметил К. М. Поливанов, уже со второй строки пастернаковского «Гамлета», где упоминается «дверной косяк», к которому «прислонился» лирический субъект, ясно, что «герой не тождественен, а лишь сопоставляется с актером, Гамлетом и Христом»<sup>6</sup> – к последнему отсылают строки из евангельского моления о чаше: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси»<sup>7</sup>.

Более ранняя поэтическая традиция знала жанр героиды, которая писалась от имени известного мифологического, литературного или исторического персонажа и предполагала знание внелитературного контекста. Особенность героиды, однако, в том, что в нем автор не посягает на присвоение лирического «я» выбранного героя, он полностью подчиняет себя его голосу. В символизме же сама эстетическая база, на которой совершалась встреча лирического субъекта и культурного героя, была иной. Восходящее к Платону двоемирие символистов основывалось на убеждении в том, что герой, в конечном счете, – одно из воплощений человека вообще. А человек понимался в состоянии непрерывного диалога с непознаваемым, намеками на присутствие которого оказывался наполнен мир. Но для понимания «Гамлета» Пастернака важно как раз то, что произошло с лирическим «я» в элегии символистов – оно получило возможность примерять любую культурную роль, не теряя собственной идентичности. При этом нельзя сказать, что какая-либо роль берется готовой, поскольку каждая из них – лишь воплощение идеи человека, то в лирическом «я» они могут только мелькать, вовлекая все новые культурные контексты в раскрытие субъекта. Таких примеров хватает не только у Пастернака – аналогичным ходом, например, часто пользуется О. Мандельштам, впрочем, не только в элегиях.

Лирическая ситуация элегии, как правило, включает ту или иную форму переживания времени, настоящее в ней окрашивается в ценностные тона прошлого. Символистская элегия не исключение. Ее стержень – переживание будущего как predeterminedенного, то есть *будущего* как в некотором смысле *прошлого*. «Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку» – то, что случится, в общем, известно и самому лирическому субъекту, именно поэтому произносится мольба избавить от приуроченного: «Авва Отче, чашу эту мимо пронеси». Герой знает, какую именно чашу и *как* ее следует нести – в одиночку («Я один...»), с трудом («Жизнь прожить...»), сверяясь только с высшим «распорядком действий». «Гамлет» – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения, – пишет Пастернак, и далее – о монологе «Быть или не быть...»: «Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о то-



ске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»<sup>8</sup>. Однако поэт здесь сделал акцент именно на эмоциональном переживании героем экзистенциальной ситуации – ситуация же эта раскрывается в своем внутреннем напряжении именно тогда, когда лирическое «я» прозревает будущее. Это не «страх неизвестности», это страх «вверенного предназначения». На знание этого предназначения работает и использование культурной маски, которое обеспечивает самый краткий путь отсылки к архетипическому сюжету.

Эту лирическую ситуацию открыл символизм – стремление из сферы минутного в вечное фокусировало поэтическое зрение на сюжетах, претендующих на максимальный универсализм. Когда в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Блока звучит строка «Все будет так, исхода нет», лирическая ситуация преобразуется: земной мир превращается в тюрьму, из которой вырваться человеку не суждено, – здесь тоже есть символическое знание о будущем и «страх предназначения». Примеры можно было бы значительно умножить.

Следующая элегия в цикле – «Белая ночь» (№ 4). Это стихотворение безошибочно опознается как элегия по заявленному в первых же строках мотиву прихода воспоминания: «Мне далекое время мерещится, / Дом на стороне Петербургской», – но продолжение стихотворения озадачивает. Вот поэтическое сознание видит ту белую ночь, когда молодая парочка сидит на подоконнике и смотрит вниз – до полного растворения в пейзаже. «Мы охвачены тою же самою / Оробелюю верностью тайне, / Как раскинувшийся панорамой / Петербург за Невую бескрайней». После этой строфы главными героями картины становятся «соловьи», очарованная их пеньем чаща, ночь, которая, подслушав человеческий разговор, «пробирается вдоль забора». Далее – «ветви яблонь и вишневые», которые «одеваются белесым цветом», «деревья», которые «высыпают на дорогу», чтобы попрощаться с белой ночью. Вот этот финальный жест прощания и заставляет вспомнить о том, что мы читаем элегию, – потому что в элегической жанровой рамке раскидывается идиллическая картина, в которой мир природы и человеческий мир оказываются продолжением и отражением друг друга.

Однако этим стихотворением задается элегический ряд, разрабатывающий тему отношений героя и героини, – «Объяснение», «Осень», «Разлука», «Свидание». В основе этих элегий жанровая модель, разработанная еще в XIX в., – так называемая аналитическая элегия. Термин начали употреблять применительно к стихотворениям Е. А. Баратынского<sup>9</sup>. В основе жанровой модели – внимание к переживанию в его сложных мотивировках, установка на объяснение этих мотивировок. Впрочем, объяснения у

Пастернака даются не совсем для того, чтобы что-то объяснить, они скорее фиксируют драматический накал эмоций.

Сними ладонь с моей груди,  
Мы провода под током.  
Друг к другу вновь, того гляди,  
Нас бросит ненароком.

В «Объяснении» две части. Первая задает ситуацию возвращения на место расставания, вторая – монолог в ситуации расставания, который должен восприниматься на фоне начальных строк: «Жизнь вернулась так же беспричинно, / Как когда-то странно прервалась». В финале монолога беспричинность налицо:

Но, как ни сковывает ночь  
Меня кольцом тоскливым,  
Сильней на свете тяга прочь  
И манит страсть к разрывам.

Никаких психологических мотивировок у «тяги прочь» и «страсти к разрывам» нет. Изображается в некотором смысле речь героя в состоянии аффекта. Первая часть «Объяснения» – внутренняя медитация, не имеющая адресата, вторая – драматический отрывок, произносимый в ситуации расставания находящемуся рядом человеку: «Не плачь, не морщь опухших губ...». Первая часть пронизана мотивами возвращения и узнавания («Те же люди и заботы те же...»), вторая – мотивами разлуки и предсказания («Пройдут года, ты вступишь в брак...»). Результат: противоречивая картина отношений, в которых имели место любовь, объяснения, разлука, новая встреча – и снова разлука: финальный монолог звучит не только как воспоминание о нелепости, произошедшей когда-то, но и как прощание в настоящем. Для достижения этого эффекта Пастернаку и понадобилась сложная композиция, которую поэт в этом цикле использует еще дважды – в «Августе» и «Гефсиманском саду», герои которых будут венчать стихотворения ключевыми монологами. Но в отличие от «Объяснения» эти стихи будут написаны в жанре баллады, в котором речь персонажей выглядит более органично.

«Осень» – уже классический пример аналитической элегии, сосредоточенной на разделенном друг с другом и с самой осенью переживании одиночества в мире. В самой формулировке этого мотива – парадокс, поскольку одиночество переживается как будто всем миром: «...И одиночеством вчерашним / Полно все в сердце и в природе». Более того, найдено переживание, предполагающее крайнюю степень эмпатии:

Теперь на нас одних с печалью  
Глядят бревенчатые стены.  
Мы брать преград не обещали.  
Мы будем гибнуть откровенно.

Перспектива «гибели», появившаяся здесь, разъясняет парадокс. Примечательно сравнение рощи, сбрасывающей листья, с женщиной, сбрасывающей платье. И то, и другое здесь – действия, ведущие к гибели. Сама близость героев, их «объятья» – гибельны для них. «Ты – благо гибельного шага, / Когда житье тошной недуга». Важно, что «гибельный шаг» воспринимается как «благо», преодолевающее тошноту повседневности, которая в начале стихотворения была столь безобидной («Я дал разъехаться домашним...»). И в основе красоты, согласно последним строкам, – «отвага» сделать этот шаг: «И это тянет нас друг к другу». Отношения между мужчиной и женщиной здесь переводятся в экзистенциальный план, где ожидаемый мотив любви не столь важен, как совместная готовность «гибнуть откровенно». Это стихотворения – важная подготовка к преображению героини в Магдалину, от имени которой написаны последние элегии цикла. Соответственно, тени Гамлета и Христа ложатся здесь и на героя. Основа для сравнения – готовность к гибели.

Особого разговора заслуживает элегия «Зимняя ночь», объединяющая символистскую традицию с традицией, из которой во многом выросла символистская поэтика. В символизме открытием был особый рода лирический субъект, которого мы видели в «Гамлете». Этот субъект – результат определенного понимания человека, характерного для эстетики символизма. Особенность «Зимней ночи» в том, что стихотворение принадлежит символистской традиции, но обходится без характерного для символизма лирического субъекта – это позволяет напрямую ориентироваться на Ф. Тютчева и А. Фета, которые подхватили и вывели на новый уровень заложенный еще В. Жуковским язык символических описаний.

«Метель», «земля» и «все» ее «пределы», «свеча», «стол» – первая же строфа задает символическую систему координат для всего мироздания. За «метелью» может угадываться большая стихийная, по-пастернаковски родственная природе история, враждебная человеку. Она властвует над всей землей, ей доступны «все пределы». Противопоставлены ей лишь «свеча» и «стол» – символы человеческого, внутреннего, творческого. Несмотря на то, что лирическое «я» отсутствует, сомнения в том, что это элегия, не возникает. Поэтическое сознание здесь занимает более высокую по сравнению с лирическим героем позицию автора – все стихотворение отдано его повествующему голосу. При том, что голос повествует о прошлом, раскрытие с первых же строк символических значений переводит разговор в

сферу вечности. Каждая строфа, по сути, вариация взаимодействия тех же образов и их производных: хлопья, как мошкара, летят на пламя, метель рисует на стекле, свет свечи – тенями на потолке, «на свечку дуло из угла». И наконец, творческий и любовный «жар соблазна» вырос в образном статусе до «ангела»-хранителя, чьи вздымающиеся «крестообразно» «два крыла» мерещатся в пляшущих от беспокойного пламени тенях.

Примечательно, что в стихотворении подчеркивается конкретное время, в которое имели место описываемые события: «мело весь месяц в феврале». Казалось бы, эта конкретизация противоречит символическому началу стихотворения, однако нет – она показывает конкретный период в жизни героя, когда его жизнь *обрела* символическое значение. Вот этот остраивающий взгляд для самих символистов был совсем не характерен – они, как правило, мыслили свое «я» изначально в вечности и не вываливались из нее ни на миг. Значимым в «Зимней ночи» является и отсутствие разрешения прошлого в настоящем – позиции настоящего нет вовсе, вернее – оно всецело принадлежит говорящему автору, но не тому герою, которого, возможно, олицетворяет свеча.

По сравнению с аналитической элегией, особенность символистской – отсутствие психологизма, его перевод на уровень мифологических сюжетов, когда каждое душевное движение – как «жар соблазна» – говорит не столько о переживании, сколько о судьбе. Следующая за «Зимней ночью» элегия «Разлука», несмотря на то, что похожа на свою предшественницу отсутствием лирического «я», возвращает жанр в русло психологизма: «Он меры разоренья / Не замечает из-за слез / И приступа мигрени». Это аналитическая элегия, разрабатывающая традиционный сюжет прихода навязчивого воспоминания. Исходная ситуация – «С порога смотрит человек, / Не узнавая дома», и финальная – «И, наколовшись об шитье / С невынутой иглой – / Внезапно видит всю е / И плачет втихомолку». Примечательно, что этот путь к воспоминанию герой проходит в сопровождении всевидящего автора, который, в отличие от него, как раз все изначально помнит: «Она была так дорога / Ему чертой любовью, / Как морю близки берега / Всей линией прибоья». Традиционная модель аналитической элегии явно усложнена вот этим повествовательным тоном, окрашивающим стихотворение в балладные тона.

Аналитическая элегия интерсубъективна – она специализируется на психологической разработке конкретных ситуаций в отношениях между людьми. Уже в названии элегии, идущей в цикле следом, – «Свидание» – эта ситуация выражена. Это стихотворение очевидным образом рифмуется с драматичным «Объяснением» и горькой «Осенью» – впервые в ситуации встречи любящих друг друга людей определяющим оказывается мотив любви. Точнее, лирический сюжет «Свидания» держится на переживании



лирическим субъектом самого появления возлюбленной. Сначала это появление дано визуально («Одна, в пальто осеннем, / Без шляпы, без калош, / Ты борешься с волненьем / И мокрый снег жуешь»), но постепенно интенирируется – описание начинает включать оценку («И весь твой облик сложен / Из одного куска»). Апофеозом становятся три строфы, которые уже только о том, что происходит с лирическим субъектом при явлении героини:

Как будто бы железом,  
Обмокнутым в сурьму,  
Тебя вели надрезом  
По сердцу моему.

И в нем навек засело  
Смиренье этих черт,  
И оттого нет дела,  
Что свет жестокосерд.

И оттого двоится  
Вся эта ночь в снегу,  
И провести границы  
Меж нас я не могу.

Лирический субъект как будто объясняет, как связаны мотивы, из которых складывается сначала неразрывная связь с «другим», а в качестве производной – независимость от «жестокосердного» мира. Картина внешнего мира «двоится», совмещая две неразрывные теперь в поэтическом сознании точки зрения – и линия осмысления самого чуда совмещения отодвигает линию отношений с миром. Открытый вопрос «кто мы и откуда», которым заканчивается стихотворение, на деле окончательно оформляет разрыв с миром («нас на свете нет»). Ведь и ответ на деле понятен – вопрос был нужен затем, чтобы выключить возлюбленных из причинно-следственной связи земного мира и найти для них альтернативную генеалогию. Того, что в самой элегии нет, в цикле – достаточно – речь о мире вечности, мире вечно свершающегося евангельского мифа, оформляющего отношения человека с Богом. Этот финал, однако, модели аналитической элегии не ломает.

Нужно отметить, что «Зимняя ночь» (№ 15), «Разлука» (№ 16) и «Свидание» (№ 17) – три элегии, которые даны в «золотом сечении» цикла, и неслучайно: в них происходит *преображение* человека, обретение им символической значимости. Близкое соседство подчеркивает и значимость их различий. В первой элегии глазами автора дан миг наивысшего противостояния того человеческого начала, в котором просматривается начало



божественное, и мира внешнего, стихийного. Во второй – опять же глазами автора – дана психологическая картина разлуки как драматического итога отношений героев. Это своеобразный «слишком человеческий» тупик. В третьей – уже глазами героя дается картина переживания одной из повседневных встреч с возлюбленной, однако итогом этого переживания становится обретение новой, восходящей к Абсолюту и противостоящей миру идентичности. Так подготавливается заключительная часть цикла, которая открывается «Рождественской звездой».

С этого момента на первый план в цикле выходит линия отношения человека с Богом – и элегия отходит на задний план, причем исключения лишь подчеркивают правило. «Рассвет» – аналитическая элегия, но – с принципиально изменившейся лирической ситуацией. Это прямое объяснение с Богом, отсылающее на уровне ситуации к первому стихотворению цикла:

Ты значил все в моей судьбе.  
Потом пришла война, разруха,  
И долго-долго о Тебе  
Ни слуху не было, ни духу.

И через много-много лет  
Твой голос вновь меня встревожил.  
Всю ночь читал я Твой Завет  
И как от обморока ожил.

Это – своеобразная, нарочито светская исповедь перед Христом, чей «Завет» здесь упомянут. Это попытка объясниться с ним, как с живым собеседником – отсюда и жанровая модель. Элегия разрабатывает уже знакомый сюжет свидания, которое меняет отношение лирического субъекта к миру. В «Свидании» эта роль выпала героине, в «Рассвете» – Христу. После двух первых строф, задающих лирическую ситуацию, следует основная часть, посвященная анализу изменившегося отношения героя к миру. Интересно, что любовь к женщине возвышала героя, отгораживая его от мира, а ценностная встреча с Богом его в мир вернула: «Мне к людям хочется, в толпу». Более, того, герой как будто «впервые» видит «эти улицы в снегу и вымершие мостовые» – а «вид города неузнаваем». Переживание меняет героя – это очень важная черта аналитической элегии: переживание развивается в ней по своей собственной логике, подчиняющей и меняющей субъекта. Финальные две строфы концентрируют в себе психологические черты этого обновления:

Я чувствую за них за всех,  
Как будто побывал в их шкуре,  
Я таю сам, как тает снег,  
Я сам, как утро, брови хмурю.

Со мною люди без имен,  
Деревья, дети, домоседы.  
Я ими всеми побежден,  
И только в том моя победа.

В финальных строках отливается в афоризм характерная для аналитической элегии психологическая парадоксальность описываемого состояния – необходимость ее раскрыть, объяснить собеседнику и определяет стилистику, характерную для этой жанровой модели. Впрочем, финал можно прочесть и под ракурсом другого жанра.

В «Белой ночи» (№ 2) уже встречались мотивы полного взаимоотражения картин человеческого мира и мира природы, что позволило говорить о том, что стихотворение явно заходит на территорию идиллии. «Рассвет» также дает на это основания: «Я таю сам, как тает снег, / Я сам, как утро, брови хмурю» – здесь не только психологическое, но уже онтологическое совпадение с миром – традиционный идиллический мотив. Эта элегия раскрывает переживание, в котором обретается идиллическая позиция по отношению к миру.

Элегический пласт «Стихотворений Юрия Живаго» венчается тремя евангелическими стихотворениями. Соответственно очевидна и сильная элегическая кода самого цикла – и, что особо важно, разрешение балладного евангельского сюжета в элегической тональности. «Дурные дни» в некотором смысле – дважды элегия. С одной стороны, поэтическое сознание вспоминает о «Нем», въезжающем в Иерусалим, и его судьбе на разных ее этапах, с другой – сам «Он» изображен вспоминающим те же этапы при полном понимании своей дальнейшей судьбы. «Дурные дни» – своеобразная подготовка «Гефсиманского сада», который будет уже всецело подчинен не только фигуре, но и голосу Христа. Здесь же дистанция по отношению к герою значительно больше – потому и голос автора различимей.

Он начинает с воспоминания о том, как славили Христа, когда тот входил в Иерусалим, – на этом фоне должен прозвучать момент настоящего:

И темными силами храма  
Он отдан подонкам на суд,  
И с пылкостью тою же самой,  
Как славили прежде, клянут.



Так поэтом фиксируется важнейший момент евангельской истории – арест, подаваемый как бы глазами свидетеля, вспоминающего детали происходящего: «Толпа на соседнем участке / Заглядывала из ворот, / Толклись в ожидании развязки / И тыкались взад и вперед». И в это воспоминание поэтического сознания, в том же грамматическом времени вплетается голос самого Христа: «И бегство в Египет, и детство / Уже вспоминались, как сон». С этого момента голос автора, вжившийся в голос героя, ценностно совпадает с ним и не отрывается до самого финала. Эффект этих воспоминаний в том, что вспоминаются вехи из биографии не человека, но Богочеловека – противостояние сатане в пустыне, пиршество, на котором вода обратилась в вино, «море, которым в тумане / Он к лодке, как посуху, шел», чудо воскрешения Лазаря – это вехи становления славы, рухнувшей в одночасье. Несмотря на символический материал, это аналитическая элегия, развивающая отношения героя с людьми, показывающая его в момент конфликта с ними. Жанровая модель осложнена типом героя и предзаданным знанием его судьбы – черты героиды, – но тем оригинальнее выглядит избранный жанровый ракурс, позволяющий изображать *психологию божественного*.

В стихотворениях «Магдалина», в отличие от «Гамлета», где голос субъекта в конечном счете возводился к лирическому герою, голос всецело отдан Марии Магдалине. Безусловно, ее образ не может не ассоциироваться с образом героини, голоса которой мы в стихах не слышали. Так, голос Христа, который прозвучит в финальной балладе, будет очевидным образом отсылать к голосу героя. Оба стихотворения «Магдалина» построены как символистские элегии: в основе их лирического сюжета – прозревание будущего, переживание будущего как прошлого: «Будущее вижу так подробно, / Словно ты его остановил». При этом в первой элегии акцент сделан на изображении самого переживания, что заявлено с первых же строк («Чуть ночь, мой демон тут как тут, / За прошлое моя расплата»), а во второй – на картине будущего в его символической значимости, для выражения которой не хватает слов («Но пройдут такие трое суток / И столкнут в такую пустоту, / Что за этот страшный промежуток / Я до воскресенья расту»).

Перед финалом цикла была необходима пауза, подчеркивающая важность того, что сейчас должно произойти. Два стихотворения, варьирующие мотивы евангельского омования стоп Христовых, впервые дающие «драму высокого жребия» глазами другого, как кажется, выполняют именно эту функцию. Одновременно они закольцовывают элегический ряд, который начинался в символической поэтике и в ней же закончился.

Примечательно, что Гамлет – роль, которая в цикле оказывается практически вытеснена ролью Христа. Более того: в цикле можно увидеть и





сюжет преобразования Гамлета из первого стихотворения в Христа в Гефсиманском саду из последнего. Вопрос: зачем была нужна роль Гамлета? Известно, что в первой редакции стихотворения линия Христа вовсе отсутствовала, но он появился в качестве прародителя той культурной линии, которая породит и Гамлета и Юрия Живаго. Гамлет в цикле *представляет* мировую культуру, вышедшую из евангельского мифа, согласно элегическому вкраплению в балладу «Рождественская звезда»:

И странным виденьем грядущей поры  
Вставало вдали все пришедшее после.  
Все мысли веков, все мечты, все миры,  
Все будущее галерей и музеев,  
Все шалости фей, все дела чародеев,  
Все елки на свете, все сны детворы.  
Весь трепет затепленных свечек, все цепи,  
Все великолепье цветной мишуры...

В этом месте стихотворения поэтическое сознание отвлекается от балладного сюжета и по-символистски заглядывает в будущее, которое уже свершилось. Примечательно, конечно, насколько на деле неинтересна стремящемуся к смысловому истоку автору собственно мировая культура, включая Гамлета. В цикле, по большому счету, нет игры ролевыми масками, нет привычной для символизма галереи культурных мифов, накладывающихся друг на друга. Даже линия Гамлета свернута, едва начавшись. Вся культура интересна поэтическому сознанию ровно настолько, насколько она позволяет раскрыть свой собственный исток. И характерный для аналитической элегии быт психологически напряженных отношений – это тоже, по большому счету, частности евангельского мифа. Монологи Магдалины говорят именно об этом. Аналитическая элегия с ее фактурой была нужна для символического преодоления, *преобразования*, предполагающего обретение себя в ключевом сюжете христианской культуры.

#### Эволюция идиллии: очеловечивание природы

Основной лирический сюжет, отличающий художественный мир идиллии, развивает отношения человека с внешним миром – и эти отношения эстетически завершаются узнаванием себя в картинах природы, полным ценностным совпадением с нею – при очевидной неслиянности самих онтологических героев. Сюжет «открытия природы» европейской и русской поэзией описан<sup>10</sup>, правда, большинство работ посвящено идиллии XVIII – начала XIX вв.<sup>11</sup> Тем не менее, очевидно, что траектория русской идиллии XIX в. проходит через творчество В. Жуковского, А. Дельвига, А. Майкова, Ф. Тютчева, А. Фета и др.<sup>12</sup> Возможно, лишь то, что задача по



жанровой идентификации ряда стихотворений Пастернака не ставилась, объясняет тот факт, что термин «идиллия» сегодня не в ходу при их описании, хотя целый ряд черт поэтики, которые могут быть поняты именно в русле идиллической традиции, исследователями схвачен.

Идиллический пласт «Стихотворений Юрия Живаго» задан четырьмя стихотворениями, следующими сразу после начального «Гамлета». Первым идет «Март»: «Солнце греет до седьмого пота...» В этом стихотворении нет выраженного лирического субъекта; на первый взгляд, оно построено как череда весенних картин, в которых главными действующими лицами оказываются «солнце», «овраг», «весна», «снег», «жизнь», «зубья вил», «голуби», «навоз». Е. Эткинд называет этот пейзаж «глагольным», выделяя ключевую роль экспрессивных глагольных конструкций («греет до седьмого пота», «бушует, одурев», «кипит», «здоровьем пышут» и т. д.), которые «придают пейзажу характер действия»<sup>13</sup>. Однако за приемами – и прежде всего, за олицетворением – важно увидеть лирическую ситуацию. Поначалу она скрывается в самой импрессионистической стилистике, когда при изображении мира природы человеческий мир в его социальных оппозициях проступает через метафоры. Особенно прием работает в двух первых строфах. С одной стороны, весна работает, как «дюжая скотница», «солнце» – трудится, то есть «греет до седьмого пота», «зубья вил» – «здоровьем пышут», «жизнь» – «дымится в хлеву». С другой, «снег» – «чахнет» и болеет «малокровьем», бессилием, «сосульки» – «худосочьем». На образном уровне оказываются противопоставленными крестьянская и аристократическая эстетики, что также было отмечено Е. Эткиндом. Лирическая ситуация в данном случае – это ситуация прочтения картины природы таким образом, что она становится картиной человеческой жизни. С третьей строфы сама ситуация такого видения оформляется восклицательными конструкциями:

Эти ночи, эти дни и ночи!  
Дробь капелей к середине дня,  
Кровельных сосулеч худосочье,  
Ручейков бессонных болтовня!

Если до сих пор лирическое высказывание, скорее, повествовало, то здесь ситуация восхищенного созерцания обнажается – и стихотворение уже сложно назвать «пейзажной лирикой», в которой природа мыслится в качестве описываемого объекта. В «Марте» природа становится субъектом, который рассказывает человеку не только о себе, но и о людях. Финальное четверостишие подчеркивает, что эти миры устроены одинаково:

Настежь все, конюшня и коровник.  
Голуби в снегу клюют овес,  
И, всего живитель и виновник, –  
Пахнет свежим воздухом навоз.

«Конюшня и коровник», по идее, продолжают образный ряд «скотницы», но теперь они вышли на первый план – вместо весеннего пейзажа читателю уже предложена картина победившей «худосочье» трудовой жизни. В ней, однако, угадываются герои оставшегося выше мира природы. «Навоз» – сильный прозаический образ увязывает эти два мира. Он – причина труда и природы и человека, и потому «живитель и виновник». Он – центр простого и органичного крестьянского мира, восходящего к жанровой традиции пасторального села. И очевидно, что мотивы этой органичности заложены в явно оценочном «свежем воздухе», которым «пахнет» «навоз». В идиллическом здоровом мире, где природа отражается в людях и наоборот, нет ничего, что пахло бы иначе.

С третьего стихотворения – «На Страстной» – через идиллический пласт прорастает балладный евангельский. Сюжетика Страстной недели разыграна самой природой. При этом природа представляет мир вечности, а евангельская история – историческое время. Именно в этом контексте значим мотив, которым начинаются первые три строфы: «Еще кругом ночная мгла...» – эти строфы по-разному иллюстрируют неготовность природы к уже начавшей совершаться истории. Так, «если бы земля могла, / Она бы Пасху проспала / Под чтение Псалтыри». Мир природы здесь уравнивается с миром Ветхого Завета, не знавшего праздника Воскресения Христова. Во второй строфе красноречив оборот: «Такая рань на свете, / Что площадь вечностью легла...» – «рань» ассоциируется с пребыванием в вечности «ночной мглы», история же представлена мотивами «рассвета» и «тепла». Балладное начало в стихотворении очевидно – но это второй пласт прочтения, к которому мы еще обратимся. Первое же – идиллическое – прочтение фиксирует, как природа вместе с человечеством переживает в действии ключевой сюжет христианской культуры.

И лес раздет и непокрыт,  
И на Страстях Христовых,  
Как строй молящихся, стоит  
Толпой стволов сосновых.

Более того, «деревья», пришедшие на похороны Бога («Сады выходят из оград»), в какой-то момент сталкиваются с крестным ходом, вышедшим из церкви:

И видят свет у царских врат,  
И черный плат, и свечек ряд,  
Заплаканные лица –  
И вдруг навстречу крестный ход  
Выходит с плащаницей,  
И две березы у ворот  
Должны посторониться.

Лирический сюжет стихотворения развивается не по-балладному, а идиллически. Сама евангельская история на заднем плане, на переднем же – ценностная встреча природы и человека в поиске Бога и прощании с ним. Лирический сюжет развивается так, чтобы показать, что их голоса звучат в унисон. Так «март разбрасывает снег / На паперти толпе калек», как «человек», отдающий здесь все нажитое. Примечательно, что вся церковная атрибутика здесь наиболее вещественна – церковь, свечи при переходе из контекста человеческого мира в контекст природы не меняют своих значений. Вот, например, «март» и «человек» – условно взаимозаменяемые образы, но «калеки», которым подают милостыню, – одни и те же. И воскресенье для природы и человека тоже будет единое.

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,  
Заслышав слух весенний,  
Что только-только распогодь –  
Смерть можно будет побороть  
Усиьем воскресенья.

Финал, впрочем, не так уж прост – он отражает особенности христианского мировоззрения Пастернака, которое становилось предметом отдельного рассмотрения. В частности, Л. Флейшман отмечал: «...Истины Евангелия теперь имеют для Пастернака не условный, иносказательный, символически-философский смысл, как это было раньше, но значение непосредственных, буквально толкуемых, обязательных жизненных предписаний»<sup>14</sup> – это сказано как раз о периоде работы над «Доктором Живаго». И финальный тезис стихотворения «На Страстной» как раз отражает эту специфику отношения к новозаветному сюжету. Убежденность в том, что для «воскресенья» необходимо «усилье», что оно – возможность, которая в *принципе* доступна, как минимум неканонична с точки зрения толкования Евангелия, но при этом вполне канонична с точки зрения жанра. Идиллия не знает внеположенного себе мира Абсолюта, она потому и идиллия, что мир ее самодостаточен – в нем есть все для того, чтобы идиллия со-бытия человека и мира состоялась. Безусловно, сложно объяснить специфику христианского мировоззрения поэта лишь особенно-



стями жанрового мышления, однако очевидно, что идиллия участвовала в выработке этих специфических черт. Идиллия погружает любой образ в сферу гармоничной повседневности, тем самым предельно заземляя романтические абстрактные поэтизмы. Так, в «Марте» картиной повседневного крестьянского труда была заземлена картина наступающей весны, а в следующем стихотворении то же самое произошло с «воскресеньем», за которым вдруг стало читаться, прежде всего, наступление весны: «только-только распогодь – / Смерть можно будет побороть». Весна вторгается в духовный мир воцерковленного человека, ее мотивы напрямую выводятся из евангельского текста – но эта встреча человека и природы в церкви идиллически естественна и органична.

Идущая следом «Белая ночь» разрабатывает границу между идиллией и элегией, о чем уже упоминалось выше. Элегическая рамка воспоминания наполняется картиной, в которой мир человеческих отношений отражается и даже выражается лесным пейзажем, наблюдаемым парочкой из окна. Поэт как будто показывает диалектику идиллического. В «Марте» человеческий быт проступает в картине наступления весны, но здесь идиллия – на своей территории. Далее – в «На Страстной» – она заходит в пространство баллады, чтобы по-своему перечитать главный сюжет христианской культуры. Теперь идиллия пытается своим языком изобразить психологию человеческих отношений – то, чем обыкновенно занимается элегия. Как результат в «Белой ночи» – целая галерея психологических деталей поведения природных сил: «соловей» «пробуждает восторг и сумятицу» в «очарованной чаще», ночь подслушивает чужие разговоры и «пробирается вдоль забора», «ветви яблонь и вишен» цветами реагируют на «отголоски беседы услышанной», «деревья» «высыпают толпой на дорогу», чтобы попрощаться.

На том же приеме построено стихотворение «Лето в городе» (№ 7). Параллелизм человеческой сценки и природной ситуации здесь обнажен отсутствием развивающегося лирического сюжета – зафиксирована лишь лирическая ситуация, превращенная в объект эстетического любования. С одной стороны – «разговоры вполголоса» и «из-под гребня тяжелого / Смотрит женщина в шлеме...», затем наступление вечера – «гром отрывистый слышится», «колышется занавеска», «наступает безмолвие», «молнии в небе шарят» – и второй член параллелизма:

А когда светозарное  
Утро знойное снова  
Сушит лужи бульварные  
После ливня ночного,



Смотрят хмуро по случаю  
Своего недосыпа  
Вековые, пахучие  
Неотцветшие липы.

В центре человеческой и природной картин – взгляд, в одном случае «тяжелый», как «гребень», в другом – «хмурый». Картина ночной бури здесь восстанавливает опущенный элемент психологической картины – бессонную от «молний» ночь. Пейзаж позволяет психологически раскрыть портрет изображенной женщины.

Примечательно, что четыре идиллии, начиная с «Белой ночи», написаны в 1953 г., – и это как раз идиллии, в которых природа помогает расцвечивать мир человеческих отношений. При этом «Ветер» и «Хмель», продолжая найденный мотив, уже сокращаются до миниатюр, лишь фиксируют то или иное состояние, разделяемое природой с человеком.

А вот следующее десятым в цикле «Бабье лето» написано еще в 1946 г., так же как «Март» и «На Страстной». Первой же строфой задана узнаваемая по «Марту» картина повседневного труда, связавшего человека и природу:

Лист смородины груб и матерчат.  
В доме хохот и стекла звенят,  
В нем шинкуют, и квасят, и перчат,  
И гвоздики кладут в маринад.

Примечательно, что середина стихотворения внезапно элегическая – отчетливо проступает центральная безличная эмоция: «жалко» – на нее нанизывается вся осенняя картина и мысли о том, «что приходит всему свой конец // Что глазами бессмысленно хлопать, / Когда все пред тобой сожжено...». Но последняя строфа устанавливает идиллическую рамку:

Хор из сада в заборе проломан  
И теряется в березняке.  
В доме смех и хозяйственный гомон,  
Тот же гомон и смех вдалеке.

В некотором смысле, Пастернак в 1953 г. подхватил идиллическую линию там, где он бросил ее в 1946-м – последние две строки «Бабье лето» через семь лет развернулись в «Белую ночь» и «Лето в городе».

«Свадьба» – стихотворение особое своей связью с песенным началом, но, как кажется, наиболее органично прочтение этого текста именно с позиций идиллии. Большую часть текста занимают строфы, выполнен-



ные в размере веселой энергичной песни, чередующей четырехстопные и трехстопные хорейские строки. Это вариации на тему свадебного гуляния – картинного, выразительного, с обилием бытовых подробностей, эмоциональных жестов, повторов. Праздник жизни с танцами и музыкой длится всю ночь, не давая спать округе. Жанровая основа меняется, когда наступает утро.

Вдруг задор и шум игры,  
Топот хоровода,  
Провалясь в тартарары,  
Канули, как в воду.

Просыпался шумный двор.  
Деловое эхо  
Вмешивалось в разговор  
И раскаты смеха.

И на фоне этой картины смены праздника наступающей повседневностью появляется образ голубей, которые «стаей», «снявшись с голубятен», несутся «в необъятность неба». Эта, казалось бы, венчающая картину наступившего утра деталь на деле переводит ее в другую – символическую – плоскость. Голуби оказываются символом кипучего праздника жизни, небо – пространство их полета. Такое прочтение предлагает сам автор:

Жизнь ведь тоже только миг,  
Только растворенье  
Нас самих во всех других  
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон  
Рвущаяся снизу,  
Только песня, только сон,  
Только голубь сизый.

Здесь выстраивается целый ряд образных аналогий: «жизнь» – «свадьба» – «песня» – «сон» – «голубь». Казалось бы, из этого ряда только сон не получил развития, но его можно увидеть в «растворении нас во всех других». Взлетающие голуби растворяются в небе, поющие песню – в песне, играющие свадьбу – во всеобщем празднике. И все это – метафоры жизни, растворяющей живущего в окружающем мире. Безусловно, эта картина мира – идиллическая по своей природе. В «Свадьбе», в отличие от всех остальных идиллий, поэт дает ключи к этому жанру – он прямо в виде



дидактического тезиса проговаривает то, что лежит в основе идиллии: способность человека и мира на пике жизни растворяться друг в друге.

На «Свадьбе» заканчивается первая идиллическая часть цикла – далее следует десяток элегий и баллад. Впоследствии мир цикла лишается идиллической простоты, наполняется психологической сложностью, становится пространством свершения главной истории человеческой культуры. Однако место для идиллии в цикле еще нашлось. Стихотворение «Земля» разместилось между «Рождественской звездой», «Чудом» и «Магдалиной» с «Гефсиманским садом» – в евангельском сюжете поэту понадобилась глава о том, как «В московские особняки / Врывается весна нахрапом». Правда, картина весны дана в пространстве этих особняков с их «молью», «шкафами», «шубами в сундуках». Впрочем, «улица запанибрата / С оконницей подслеповатой», более того, «апрель» «знает тысячу историй / Про человеческое горе» – и вся весенняя природа «тянет эту канитель». И вот звучит неожиданный вопрос: «Зачем же плачет даль в тумане / И горько пахнет перегной?» Этот вопрос держится на олицетворении: даль – «плачет», а перегной – пахнет «горько». Олицетворение делает природу страдающей, а потому и возникает вопрос о смысле этого страдания. Ответ, который дает поэт, предельно важен.

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

Этот ответ во многом поясняет природу пастернаковской идиллии – жанр отвечает самому «призванию» поэта разделить с природой ее удел. Последняя строфа может сбить с толку читателя.

Для этого весною ранней  
Со мною сходятся друзья,  
И наши вечера – прощанья,  
Пирушки наши – завещанья,  
Чтоб тайная струя страданья  
Согрела холод бытия.

Сбивают, конечно, «друзья» – само слово вдруг переводит разговор в обыденно-человеческий элегический план. И вдруг удивляет сам образ: откуда друзья? – во всем цикле таковые не фигурировали. Но если за этим образом увидеть собранные вместе олицетворенные «расстоянья», «даль», «туман», «перегной», саму «землю», то можно услышать завершающий идиллический аккорд. Весенняя сходка друзей превращается в совместное



с природой переживание Страстной недели. Здесь показательно, что сама возможность ценностного совпадения предстает «пирушкой» – праздником, который, как мы помним по «Свадьбе», метафора жизни как таковой. Но этот праздник – «прощанье», «завещанье». Так проступает евангельский пласт мотивов, который был напрямую выражен в идиллии «На Страстной». Важно увидеть и то, что идиллическое страдание – *разделенное, праздничное*. Для поэта, видимо, было очень важно, чтобы эта нота прозвучала в сильном месте ближе к финалу.

### Встреча с Богом: диалектика баллады

Балладное начало в «Стихотворениях Юрия Живаго» становится, прежде всего, средством передачи экзистенциальных ситуаций в отношениях человека с абсолютным. Поэтика баллады проникает в цикл постепенно, фрагментами возникая в стихотворениях «На Страстной» и «Весенняя распутица», нарастая к середине цикла, разворачиваясь в полную силу в центральном стихотворении «Сказка» и следующем за ним «Августе». Далее эта поэтика доминирует в стихотворениях «евангельской» группы («Рождественская звезда», «Чудо» и «Гефсиманский сад»).

Надо заметить, что большинство стихотворений цикла, связанных с судьбоносными событиями Страстной недели, так или иначе окрашены элементами балладной поэтики и балладного мировидения. Именно *пограничное состояние* между жизнью и смертью, столкновение вечного, трансцендентного с эмпирическим, конфликт между привычным, объяснимым, стабильно-статично-циклическим и таинственным, непостижимым, пугающе-изменчивым становится основой для развертывания жанровой поэтики баллады, преимущественно в ее неканонических проявлениях. При этом баллада в цикле в ряде случаев лиризуется, становясь отражением пути-судьбы не только Христа, но и поэта.

Первым стихотворением цикла, в котором в идиллическую жанровую рамку проникает балладное мировидение, а с ним и элементы балладной поэтики, оказывается «На Страстной», в центральных строфах которого нагнетается атмосфера экзистенциального мрака, тревоги и даже ужаса. Предпосылкой этого в стихотворении становится неготовность природного мира, выдернутого из своего циклического, «тысячелетнего» зимне-весеннего сна-забытья, воспринять события свершающейся на его глазах инобытийной для него *человеческой* истории. Природа предстает здесь сначала как удивленный и встревоженный свидетель, и лишь затем – как полноправный и активный участник скорбных дней Страстной недели. Именно сквозь призму острабяющего и даже наивного взгляда природного мира, изначально не чающего, в отличие от повествователя, преобразующего воскресенья, описываемые дни «Со Страстного четверга / вплоть до



Страстной субботы» попадают в поле балладного катастрофического мировидения. Можно проследить этапы нарастания и затухания балладной поэтики в стихотворении.

В первых строфах балладная поэтика не ощущается: здесь природа непричастна человеческому миру, пребывает в циклично-годовом мертвенном сне. «Ночная мгла» первых двух строф лежит в сфере бесчеловечной вечности, в которой время измеряется тысячелетиями, то есть, фактически не движется. Но уже в третьей-четвертой строфах природный мир оказывается пробужденным действиями, происходящими «ночами» Страстной недели в мире человеческом, – и предстает пока *не готовым* к участию в них. Природа занята своим извечным делом, в котором проступает бессобытийность: земля «голым-гола», ей «не в чем / Раскачивать колокола / и вторить с воли певчим». «Голые» земля, лес уподобляются еще спящим. То, что «Деревья смотрят нагишом / В церковные решетки», по логике этого стихотворения должно выглядеть неприлично: голую природу, конечно, не впускают в церковь культуры.

Взаимодействие и взаимопроникновение человеческого и природного бытия активно начинается с пятой строфы:

И лес раздет и непокрыт,  
И на Страстях Христовых,  
Как строй молящихся, стоит  
Толпой стволов сосновых.

С этого момента нарастает атмосфера тревоги, не позволяющей природному миру оставаться в безмятежном состоянии. Будучи вовлечены в человеческие события, предметы природного мира предстают сначала безгласными, беззащитными и неловкими в чужом им человеческом мире — до тех пор, пока со своей «наивной» точки зрения они не уясняют сущности Страстных событий как величественных и ужасающих. Именно в этом фрагменте — 7 и 8 строфах — оказываются востребованными элементы балладной поэтики.

И взгляд их ужасом объят.  
Понятна их тревога.  
Сады выходят из оград,  
Колелется земли уклад:  
Они хоронят Бога.

Деревья с «ужасом» осознают происходящую в человеческом мире катастрофу погребения Бога. Мир незыблемых природных стихий потрясен – и в переносном и в буквальном смысле: нарушается и подвергается



опасности извечный неколебимый природный миропорядок: «Колеблется земли уклад...».

Создается эффект присутствия при самом моменте вовлечения природного мира, встревоженного и потрясенного, в великий сюжет человеческой истории, вершащейся в страстные дни «здесь и сейчас». В 8 строфе этот эффект достигается подробным и детальным, выполненным как раз в традиционно балладном ключе, описанием заинтересованного приобщения деревьев и садов к церковной службе, поданной с их точки зрения – взглядом чужаков-неофитов, *впервые* наблюдающих ее как нечто чудесное и таинственное: «И видят свет у царских врат, / И черный плат, и свечек ряд, / Заплаканные лица / И вдруг навстречу крестный ход / Выходит с плащаницей...».

Примечательно переакцентированы, вывернуты наизнанку элементы свойственного канонической балладе сюжета судьбоносного и необратимого соприкосновения представителей эмпирического мира со сферой инобытийно-сакрального. В уязвимом положении оказывается не человеческий миропорядок, поколебленный вторжением запредельного, а мир природный как «здешний» – именно он является основным субъектом лирического переживания в стихотворении «На Страстной». Стирание границы природного и человеческого бытия в контексте всеобщего переживания «страстного» сюжета оказывается движением природного мира из тьмы, «ночной мглы» – к свету, заре, обозначая вектор, ровно противоположный традиционной балладной ситуации.

И уже начиная со следующей строфы и до конца стихотворения тревожная атмосфера сходит на нет, разрешается идиллически, столкновение миров перерастает в созвучие ценностных контекстов человеческого и природного, ставших родственными друг другу: «И шествие обходит двор», «И вносит с улицы в притвор / Весну...».

Замечательным примером сплетения балладного и идиллического миров становится «Весенняя распутица». Если появление черт балладности в «На Страстной» можно расценивать как пролог к евангельским стихотворениям второй половины цикла, то «Весеннюю распутицу» представляется возможным прочесть как пролог к тем событиям, которые развернутся в центральной балладе цикла – «Сказке».

Первые шесть строф стихотворения представляют собой повествовательный фрагмент, в котором без труда узнается комплекс балладных мотивов, как правило, приводящих героя в пограничную зону, за которой его ожидает встреча с потусторонним: путь конного всадника, в сумеречное время заводящий его в глухой лесной бор. Природная сфера в первых строфах также выступает в традиционной для баллады роли – становится инструментом нагнетания тревожных предзнаменований встречи с опасностью:



...Прокатывало половодье  
Вблизи весь гул и грохот свой.

Смеялся кто-то, плакал кто-то,  
Крошились камни о кремни,  
И падали в водовороты  
С корнями вырванные пни.

В пятой строфе подготавливаемое балладное событие свершается – таинственный лесной мир вступает в контакт с конным путником. Этот контакт оформляется одним из традиционных для баллады мотивов призывного (как «колокол набата») *голоса*, сверхъестественного и, как правило, враждебного, звучащего из оврага (один из образов-заместителей могилы)<sup>15</sup>, ассоциирующегося с древним былинным воплощением зла:

А на пожарище заката,  
В далекой прочерни ветвей,  
Как гулкий колокол набата,  
Неистовствовал соловей.

Где ива вдовый свой повойник  
Клонила, свесивши в овраг,  
Как древний соловей-разбойник,  
Свистал он на семи дубах.

Примечательно, что вполне идиллический «соловей» здесь превращается в «соловья-разбойника». Однако уже в следующей строфе ценностные контексты человека и лесного существа полностью совпадают, и соловьиная трель воспринята путником в сугубо человеческом личностном контексте:

Какой беде, какой зазнобе  
Предназначался этот пыл?  
В кого ружейной крупной дробью  
Он по чашобе запустил?

Вместо ожидаемой кульминации и столкновения, в мире стихотворения наступает разрядка предшествующего напряжения: образы соловья и всадника накладываются друг на друга. Этот «пыл», который всегда обращен к «зазнобе», эта «ружейная дробь» всадника, с которой уравнивается песня соловья, переключают внимание на эмоциональное состояние лирического субъекта. Конечно, примечательно, что это состояние как будто взято готовым в природе. При этом и введенное сравнение («как древний



соловей-разбойник»), и дальнейшее «казалось, вот он выйдет лешим» – это уже элементы, разрушающие балладный стиль. В балладе нет сравнений, в ней ничего не «кажется» – в ней просто происходит нечто сверхъестественное. Здесь же балладное состояние лишь на время *посещает* поэтическое сознание. В строках «Казалось, вот он выйдет лешим / С привала беглых каторжан...» как бы проигрывается сценарий балладного события, которое *могло* произойти, но в этих строках фактически содержится указание на то, что этого события так и не произошло. А финальная строфа оказывается апофеозом идиллического мировидения, в котором переживания лесного существа и человека звучат в унисон и резонируют со всем природным миром:

Земля и небо, лес и поле  
Ловили этот редкий звук,  
Размеренные эти доли  
Безумья, боли, счастья, мук.

Первым в цикле завершенным в жанровом отношении образцом баллады можно считать центральное стихотворение «Сказка». Балладная природа этого стихотворения постулируется многими исследователями<sup>16</sup> и как будто не нуждается в доказательствах. Однако в жанровом анализе «Сказки» невозможно проигнорировать то, что поэт все-таки определил стихотворение как сказку и что его сюжет, на первый взгляд, в противовес традиционному балладному, но по законам сказки разрешается победой добра над злом. Есть и другое жанровое основание, на которое уже указывалось, – народные духовные стихи о Егории Хоробром, из которых стихотворение выросло. На фоне этих прочтений указание на балладную природу «Сказки», как минимум, нуждается в дополнительном обосновании.

В «Весенней распутице», где балладе суждено остаться в положении первичного жанра, служащего материалом для художественного преодоления, в задающейся, но не развивающейся балладной ситуации героический пафос настойчиво снижается фразами типа «Ташился человек верхом», «Болтала лошадь селезенкой», подковы «шлепали» и пр., а беспокойство природной стихии «заземляется» вполне реалистической мотивировкой весенней распутицы. В «Сказке» же этот традиционно балладный мотивный ряд – конный всадник, держащий путь в глухой лес на встречу со смертью в схватке с темным началом – выдержан в стилистике страшных баллад о сверхъестественном и окрашен атмосферой тревоги и мрака. «Темный лес» здесь – страшная, враждебная сила, интенсивно втягивающая героя в себя. В «Сказке», которую В. Баевский назвал «типичной балладой», действительно, присутствует весь набор ключевых балладных топосов: сюжет испытания героя воинским подвигом, мотив тревожных предчувствий. Со-

бытия отнесены к абсолютному прошлому, но в финальной третьей части происходит традиционное в балладе «схлопывание» времен во вневременное, «вечное» бытие. В первых строфах выдержан традиционный балладный ритм скачки «во весь опор»: «Повернул с кургана, / Въехал в суходол, / Миновал поляну, / Гору перешел». Антагонистом героя является посланец inferнального мира – страшный зверь, который сам выступает инициатором схватки: «Отдаленным зовом / Огласился бор», «Тронул конный шагом / На призывный крик». В стихотворении детально воссозданы предметные и пространственные реалии, особенно подробно – описание логова и вида чудовища. При этом сюжет развивается динамично, с резкой сменой эпизодов, и при этом пунктирно – например, пропущен центральный эпизод битвы с драконом, что создает эффект новеллистического умолчания, предвещающего еще более загадочный финал.

Именно третья, последняя, часть стихотворения, помимо традиционной балладной топики, мешает разрешиться сюжету согласно жанру сказки полной победой добра над злом. Финал как минимум амбивалентен. На месте пропущенной кульминации – битвы – оказывается лирический фрагмент, рефреново повторяющийся в начале, а также в конце третьей части и всего стихотворения – то есть вынесенный в сильную позицию в тексте:

Сомкнутые веки.  
Выси. Облака.  
Воды. Броды. Реки.  
Годы и века.

Эта строфа переакцентирует повествование с как будто мажорных результатов боя (зло побеждено: «Конь и труп дракона / рядом на песке») на состояние героя и спасенной девы («В обмороке конный, / Дева в столбняке»). Она настраивает как раз на минорный лад, отсылающий к классическому балладному финалу, в котором встреча с темной силой оказывается губительна для героя.

Очевидно, что в этой повествовательной по своей субъектной структуре героической балладе, лишенной, например, драматически-диалогических фрагментов, происходит постепенное нарастание лирического начала. Общеизвестно, что «Сказка» – стихотворение подчеркнуто «живаговское», написанное героем-поэтом о своем небесном «двойнике», воспроизводящее сюжет «легенды о Егории Храбром». Однако в большинстве духовных стихов о Егории герой засыпает до поединка, а не после<sup>17</sup>. Примечателен и тот факт, что драконоборец в стихотворении ни разу не поименован, оставаясь в контексте «конным», «всадником». Образ воина, отдаляясь от своего идеального небесного прототипа, все более лиризуется, обретая черты не только биографически «живаговские», но и от-



сылая, например, к судьбе Стрельникова. В этом лирическом контексте трагически-неразрешимый и неразрешенный сюжетный финал «Сказки», остановленный циклически безысходным сном-забытьем драконоборца и девы, которые «силятся очнуться / И впадают в сон», воспринимается как своего рода *поражение* героя на метафизическом уровне. Тем самым обозначается несовершенство любой человеческой попытки победы над злом (смертью) силой оружия<sup>18</sup>, героическим деянием, не сопряженным с внутренним преображением, которое одно только и есть путь к «пробуждению» и воскресению в новой жизни.

Именно этот сюжет лежит в основе следующей за «Сказкой» лирической баллады «Август», занимающей, как и предыдущее стихотворение, особое место в цикле, выделяясь своего рода курсивом анахронии – как известно, «Август» нарушает хронологически последовательное движение годового круговорота, отраженного в художественном времени цикла. Это стихотворение представляет собой апофеоз проявления лирического начала в балладах «Стихотворений Юрий Живаго».

Композиционно «Август» разбит на повествовательную часть и финальный лирический монолог. Но в субъектной структуре баллады голоса повествователя и лирического героя монолога слиты не только ценностно – так в традиционной балладе еще во времена Жуковского лирические монологи подчеркивали эмоциональное единство точек зрения повествователя и героя, и именно так произойдет в финальной балладе живаговского цикла «Гефсиманский сад». И повествовательная первая часть, и финальный лирический монолог принадлежат единому персонифицированному в лирическом «я» повествователю как герою происходящих событий, при этом автopsихологичному по отношению к Живаго-поэту и его творцу<sup>19</sup>.

Несмотря на то, что «Август» выполнен на жанровой основе баллады, стихотворение явно использует элегический потенциал. При этом элегические мотивы берутся из различных традиций, ни одна из которых полного воплощения не находит. Этого, похоже, поэту и не нужно – ему важнее привить к сюжетной основе баллады элегическое переживание. Таковых в стихотворении два: слезы во сне («Я вспомнил, по какому поводу / Слегка увлажнена подушка...»), с которых стихотворение начинается, и прощание, которым оно заканчивается.

Мотив «мокрой подушки» – в центре первых трех строф стихотворения, пространство которых – интимное пространство спальни, в которую «проникло солнце утром рано», освещая «лес», «дома поселка», «занавесь» и «диван». В этом вполне идиллическом пейзаже, в котором даже солнце «не обманывает», оказывается лишь одна человеческая черта – слезы, о причине которых лирический субъект поначалу – пока встречает утро – и не помнит. И вдруг в идиллическом мире – мощный элегический мотив,

который тянет за собой и другой – воспоминание. В этот момент жанровый горизонт ожидания читателя настроен на аналитическую элегию, которая должна вскрыть психологическую природу слез. Если «Август» читать *только* как элегию, опуская балладное начало, можно сказать, что именно так лирический сюжет стихотворения и развивался. Главный мотив, вызвавший слезы, содержится в финальном монологе – это повторенное трижды «прощай».

«Прощай, лазурь Преображенская,  
И золото второго Спаса.  
Смягчи последней лаской женскою  
Мне горечь рокового часа.

Прощайте, годы безвременщины!  
Простимся, бездне унижений  
Бросающая вызов женщина!  
Я – поле твоего сраженья.

Прощай, размах крыла расправленный,  
Полета вольное упорство,  
И образ мира, в слове явленный,  
И творчество, и чудотворство».

С точки зрения элегии, эти строки произносятся человеком, который собрался умирать, – и голос этот совсем не «провидческий», как думает об этом тот, кто пересказывает сон. Тот, кто пересказывает сон, мыслит балладно, а человек внутри этого сна – на пике элегической драмы. В первой строфе монолога – прощание с миром Божьим, во второй – с эпохой и самым близким человеком, в третьей – с творчеством и даже «чудотворством» как высшей степенью творчества. Человек во сне прощается вообще со *все*м, а не готовится к жизни на небесах: он здесь *человек*, а не богочеловек. Вот это переживание смерти и вызвало слезы во сне. Но в момент рассказа о сне уже известно, что смерти не случилось — и потому в устах рассказывающего складывается баллада о воскресении после столкновения со смертью. Но стихотворение построено по мере нарастания как раз элегического драматизма: финальный монолог оказывается его высшей точкой. Воскрешение стоит в слабом месте – по окончании стихотворения о нем еще нужно вспомнить, заодно обратив внимание на то, что солнце «проникло утром» не просто, а – «как обещало, не обманывая». По логике стихотворения выходит, что само солнце, природа «обещали» человеку воскресение – и об этом еще будет более подробный разговор в главке, посвященной идиллиям цикла.





Соседство «Сказки» и «Августа» в архитектонике цикла очень значимо. Одним из первых мотивов второго стихотворения становится *пробуждение*, соотносящееся с финальным сюжетным многообразием «Сказки», оборвавшей повествование бессильным сном героя. В «Августе» разрабатывается сюжет, традиционный для баллад, но важнейший в контексте цикла, да и романа в целом – сюжет внутреннего испытания-преображения через встречу героя со смертью и последующего воскресения-пробуждения для новой жизни. Правда, сюжет этот предварен реалистической мотивировкой переживания собственной смерти и похорон, но прием введения сна, с одной стороны, позволяет инверсировать указанную сюжетную схему (пробуждение – сон – смерть – преобразование – воскресение для новой жизни, «пробуждение»), выдвинув на первый план именно пробуждение, подчеркнутое композиционным стыком с предыдущим стихотворением. Контраст со «Сказкой», с ее финальной пространственно-временной неопределенностью («Воды. Броды. Реки. / Годы и века») акцентируется и пейзажной зарисовкой, данной в первых двух строфах «Августа», максимально конкретной в бытовых деталях переделкинского дома. Вместе с тем, именно во вводной повествовательной части, до рассказа о сне задается рефлексивная составляющая, а с ней – и отмеченная В. Н. Альфонсовым жанровая традиция «памятников» в ее элегическом исполнении, предполагающем подведение личных итогов, своего рода «ревизию» в прощальном монологе основных жизненных ценностей, предстающих в виде значимой градации, восходящей до творчества как высшей из них.

С одной стороны, сон лирического повествователя строится по законам баллады: похороны, буквальная встреча со смертью в виде «казенной землемерши» и финальный монолог, заключающий в себе прощание умершего с прежней жизнью. С другой стороны, похороны описаны детально и зримо, но неожиданно празднично – в яркой цветовой и звуковой палитре: «...имбирно-красный лес кладбищенский / Горевший как печатный пряник // С притихшими его вершинам / Сосуществовало небо важно, / И головами петушиными / Перекликалась даль протяжно». На первый план выдвигается экзистенциальное состояние человеческой души, пребывающей во сне между жизнью и смертью, оказывающейся *равной себе* и в жизни, и в смерти. Именно «провидческий» голос поэта оказывается «физически» не подвластен смерти. Балладный сюжет о пребывании героя за границей смерти, оказывается неканонически перелицован трижды: сначала снятием сюжетного напряжения мотивировкой сна и известием о заведомо наступившем пробуждении, затем нивелированием мрачности хронотопа похорон и образа смерти и, наконец, катарсическим финалом, утверждающим спасающую и воскрешающую силу творчества, способного пробудить мертвого человека к вечному бытию. Здесь впервые в цикле проговорена

концепция преобразующего и спасительного Слова-голоса, «творчества и чудотворства», лирически связывающих судьбу поэта-творца с судьбой Христа-чудотворца через слияние образного ряда похорон поэта с событиями, происходящими в день Преображения Господня.

Лирически сплавив голоса поэта и Христа в «Августе», Пастернак уже в полной мере реализует тему жизненного пути как предначертанной, обязательной к исполнению судьбы, ведущей к обретению бессмертия. В последних балладах цикла – «Рождественская звезда», «Чудо» и «Гефсиманский сад» – природное и человеческое преодолевается божественным (Христом), а косность и хаос отступают перед его силой.

Балладная жанровая основа «Рождественской звезды», в которой, как уже отмечалось, обнаруживаются включения жанрового элемента символистской элегии, все же оказывается доминирующей. Она проявляет себя и в классическом чередовании повествовательных и драматических фрагментов, и в особом эффекте как бы присутствия всеведущего повествователя при событиях рождественской ночи. Другая типичная черта балладного хронотопа в «Рождественской звезде», как и в последующих двух балладах – «Чуде» и «Гефсиманском саду», – создание максимально детализированной и при этом зыбкой временно-пространственной контаминации, в которой соединяются несовместимые детали. Это достигается естественным слиянием множества предметных и пейзажных подробностей, принадлежащих разным временным пластам и климатическим зонам:

Часть пруда скрывали верхушки ольхи,  
Но часть было видно отлично отсюда  
Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи.  
Как шли вдоль запруды ослы и верблюды,  
Могли хорошо разглядеть пастухи.

«Пруд», «гнезда грачей», «ослы и верблюды» – вот эта смесь, казалось бы, несовместимых пейзажных черт в результате дает вневременное балладное пространство.

Основной же балладный сюжет «Рождественской звезды» развернут как столкновение темного, ночного, холодного дохристианского природного и человеческого мира с новой силой космического масштаба – «пламенеющей», тревожащей и пугающей. Неслучайно в значительной своей части повествование приближено к точке зрения пастухов как представителей «ветхозаветного» мироздания, видящих происходящее в тревожных тонах: звезда «пламенела, как стог, в стороне / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне». При этом сам дохристианский мир предстает сонным и мертвенным, пастухи впервые видят звезду «спросонья», через кладбищенский пейзаж.



Явление звезды становится вторжением активного, динамичного начала: звезда сначала «застенчивей плошки», затем – «растущее зарево рдело над ней». Ближе к рассвету все происходящее уже свершается «при свете звезды», и наконец, когда «Рассвет, как пылинки золы, / Последние звезды сметал с небосвода», она является «гостьей» в этот мир. Шаткость и проницаемость устоявшегося мироздания оказывается подчеркнутой явлением незримых для его обитателей, но ощущаемых как опасность ангелов:

...И кто-то с навьюженной снежной гряды  
Все время незримо входил в их ряды.  
Собаки брели, озираясь с опаской,  
И жались к подпаску, и ждали беды.

Для старого мироздания чудо звезды оказывается непонятным и разрушительным, ввергающим его в хаотический беспорядок:

Средь серой, как пепел, предутренной мглы  
Топтались погонщики и овцеводы,  
Ругались со всадниками пешеходы,  
У выдолбленной водопойной колоды  
Ревели верблюды, лягались ослы.

Конфликт «сумеречного» и «сияющего» миров остается в границах развертывания основного балладного сюжета неразрешимым, будучи переживаемым представителями дохристианского мироздания, предстающих ближе к финалу «оравой народа», «несметным сбродом» и недопущенных даже поклониться чуду. При этом голос повествователя, не ограниченный точкой зрения пастухов и собак, выходит и из зоны ведения допущенных к созерцанию младенца мнующихся в тени, «едва подбирая слова», волхов, в откровении которых и представлен фрагмент символистской элегии. Позиция повествователя совмещается в начале и в конце стихотворения с единственной и одинокой силой, способной сопрягать элементы не только природного и человеческого, но и «старого» и «нового» мироздания – с сияющим «как месяца луч в углубленье дупла» младенцем, согреваемым в пещере домашними животными. Однако в эту почти идиллическую картину, притягивая мотивный ряд второго ключевого балладного сюжета цикла – исполнения предначертанного в данном случае младенцу Христу пути-судьбы – повелительно и непреложно вторгается высшая метафизическая сила:



Вдруг кто-то в потемках, немного налево  
От яслей рукой отодвинул волхва,  
И тот оглянулся: с порога на Деву,  
Как гостя смотрела звезда Рождества.

Таким образом, точка зрения повествователя находится не только внутри развертывания неразрешимого балладного конфликта, и даже не только в перспективе будущего времени, но пребывает в панхроническом бытии, в перспективе новой христианской «вечности», что усложняет и повествовательную структуру, и в целом жанровую природу «Рождественской звезды».

В следующей балладе цикла – «Чуде» – евангельская история проклятия бесплодной смоковницы рассказана посредством взаимоналожения мотивных рядов, составляющих те же сюжеты. Причем, здесь элементы сюжета испытания героя исполнением предначертанного пути аккомпанируют сюжету столкновения косного, мертвенного мироздания и новой метафизической исторической силы, воплощаемой Христом: «Он шел из Вифании в Ерусалим, / Заранее грустью предчувствий томим»; «И в горечи, спорившей с горечью моря, / Он шел с небольшою толпой облаков <...> / Шел в город на сборище учеников». Герой здесь дан и в состоянии изначального онтологического «спора» с окружающим миром, и в движении к исполнению своего предназначения. При этом в экспозиции баллады, контрастируя с путем-движением героя, природный мир предстает недвижимым, сонным и одновременно хаотически бессмысленным:

Колочий кустарник на круче был выжжен,  
Над хужиной больше не двигался дым,  
Был воздух горяч и камыш неподвижен,  
И Мертвого моря покой недвижим.  
<...>  
...А местность лежала пластом в забвении.  
Все перемешалось: теплынь и пустыня,  
И ящерицы, и ключи, и ручьи.

Здесь примечательно сочетание в мире природы подчеркнутой неподвижности и хаотичности, состояния перемешанности всего со всем. Однако уже в экспозиционной части задается и мотив готовности пассивной природы к подчинению Христу, ее зависимости от настроения героя: «И так углубился Он в мысли свои, / Что поле в унынье запахло полынью».

Сама смоковница в стихотворении является как апофеоз мертвенного и неспособного к изменению миропорядка («столбняк», «пустоцвет»). Столкновение с ней божественной силы, кончающееся для смоковницы



катастрофически, развернуто в трех строфах с молниеносной скоростью, создающей эффект присутствия при свершающемся событии:

И Он ей сказал: «Для какой ты корысти?  
Какая мне радость в твоём столбняке?»

Я жажду и алчу, а ты – пустоцвет,  
И встреча с тобой безотрадней гранита.  
О, как ты обидна и недаровита!  
Останься такой до скончания лет».

По дереву дрожь осужденья прошла,  
Как молнии искра по громоотводу.  
Смоковницу испепелило дотла.

Если в «Рождественской звезде» дохристианское мироздание, пребывающее в хаотическом и одновременно сонном состоянии, осталось «топтаться» в тревожном предчувствии опасности, исходящей от явившейся новой высшей силы, то здесь эта сила показана в непосредственном процессе разрушения старого миропорядка, реализующей свою судьбу-предназначение. Особое место в «Чуде» занимает последняя строфа:

Найдись в это время минута свободы  
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,  
Успели б вмешаться законы природы.  
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.  
Когда мы в смятенье, тогда средь разброда  
Оно настигает мгновенно, врасплох.

В первых трех строках предполагается нечто невозможное – «законы природы» «успели б вмешаться» и, надо полагать, спасти смоковницу, если бы у дерева нашлась «минута свободы». Но «найдишь» она – и концепция природы в стихотворении – а, возможно, и в цикле – была бы иной: она оказалась бы *одноприродна* Христу. Примечательно и то, о какой *свободе* идет речь. Свобода Христа – в свободном следовании своему предназначению. Смоковница этой свободы лишена, природа в балладе лишается способности пребывать в гармонии и даже соответствовать самой себе: она – «в забытьи». И «чудом» здесь оказывается «Бог», который напоминает о свободе, карая за «забытье». Но важный акцент – для Христа свобода естественна, а для повествующего поэтического сознания это не совсем так. По логике стихотворения, смоковница наказана за то, чем она не могла быть в силу своей природы – и тогда «чудо» предстает как несправедливость.



В этой финальной строфе – традиционная для баллады лирическая сентенция, исходящая от повествователя, занимающего позицию «метаповествователя», выступающего интерпретатором только что рассказанного. Примечательно, что в этом комментарии ценностная позиция лирического повествования неустойчиво балансирует между точкой зрения высшей божественной правоты и точкой зрения «законов природы», в финальном двустишии максимально сближая человеческое существование в местоимении «мы» («когда мы в смятенье») с позицией испепеленной смоковницы. Подобная неустойчивая позиция повествователя, балансирующего между точкой зрения природного, человеческого и «христианского» миров, была задана еще в «На Страстной» – и она сохраняется вплоть до «Гефсиманского сада».

В финальной балладе, ключевой для цикла и всего «Доктора Живаго», на первый план выходит концептуальный стержень романа – преодоление смерти. Здесь повествующий голос держит эпическую дистанцию, достаточно строго следуя евангельскому сюжету. То, что композиционно «Гефсиманский сад» венчается монологом героя – Христа, представляющего именно в своей богочеловеческой сущности – в ипостаси не только Спасителя, но и высшего Судии, подтверждает проясняющий, пророческий характер этого текста по отношению как к судьбе романного героя и его экзистенциального пути, так и к авторской философии истории, эсхатологии и пр.

Неудивительно, что в «Гефсиманском саду» сходятся и разрешаются основные сюжетные линии предшествующих баллад цикла. Так, сюжет столкновения активного, осмысленного и застывшего, «спящего», лишённого смысла природного и человеческого миропорядка соединяется здесь с сюжетом пути как исполнения предначертанной судьбы.

Природное и космическое пространства в первых строфах слиты, перетекают друг в друга и одинаково безжизненны. В унисон им в бессознательное состояние сна впадают и ученики («... осиленные дремой, / валялись в придорожном ковыле», «...разлеглись, как пласт»<sup>20</sup>). Одиноким островком жизни становится сад, в котором, «учеников оставив за стеной», молится о чаше единственный из людей, чье сознание бодрствует, – Христос:

Ночная даль теперь казалась краем  
Уничтоженья и небытия.  
Простор вселенной был необитаем,  
И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,  
Пустые, без начала и конца,  
Чтоб эта чаша смерти миновала,  
В поту кровавом Он молил Отца.



Исходное вопрошание Гамлета о «чаше» как предназначении жизненного пути приходит в «Гефсиманском саде» к своему предзаданному итогу – «чаше смерти». Однако экзистенциальное состояние героя и переживание «смертной истомы» становится не финальной событийной точкой баллады, а лишь концом ее экспозиции. В восьмой строфе жизненный путь Христа-человека подытоживается его же краткой формулой: «Час сына Человеческого пробил. / Он в руки грешников себя предаст».

Если первая часть «Гефсиманского сада» представляет собой довольно размеренное повествование, то во второй события сперва стремительно развиваются: краткое обращение к ученикам, немедленное нападение («И лишь сказал, неведомо откуда / Толпа рабов и скопище бродяг...») и вооруженная схватка апостола Петра с врагами. В этом эпизоде добровольность самопожертвования и «непротивление злу» противопоставляются противоборству со злом при помощи оружия, совершаемому апостолом Петром, который резонирует с героем «Сказки», – последний путь отвергается как не приносящий свободы и бессмертия. Повествовательная часть, набравшая интенсивный темп, сменяется финальным монологом Христа, переносящим нас из эпического грамматического прошлого сначала в настоящее время происходящих с Христом событий, а затем и во вневременное, вечное настоящее: «Петр дал отпор головорезам / И ухо одному из них отсек. / Но слышит: “Спор нельзя решать железом”»; «Ты видишь, ход веков подобен притче...» (курсив наш).

Финальный монолог начат как обращение к апостолу Петру, который, ассоциируясь с лирическим героем «Сказки», воплощает в данной балладе всеобщее человеческое начало, из зоны которого Христос уже вышел, представ Богочеловеком. Этот монолог перерастает в пророчество относительно ближайшего, а затем и вневременного эсхатологического будущего, размыкающегося в новую историю как активную движущуюся вечность, предстающую в финальной фразе стихотворения, цикла и всего романа – «Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты».

Здесь к двум лейтмотивным сюжетам баллад цикла подключается имеющий глубокие корни в балладной литературной традиции вариант сюжета сбывшегося пророчества, связывающий воедино судьбу Христа с судьбой всего человечества. Правда, особенность его здесь в том, что, с одной стороны, совершившиеся события есть исполнение пророчества: «Сейчас должно написанное сбыться», а с другой стороны, финал монолога задает новое пророчество, выходящее за пределы человеческой судьбы Христа и имеющее отношение уже к судьбе всего человечества во вневременной перспективе.

Внешнее и внутреннее движение героя баллад цикла связано со встречей со смертью в ее различных ликах: с прямым злом и насилием



(«Сказка»), распадом, тленом («Август»), недвижимостью, холодом и мглой спящего мироздания («Рождественская звезда»), бессмысленностью существования («Чудо») и преодолением ее власти над человеком. При этом основным балладным сюжетом, который разработан в цикле, оказывается сюжет испытания-преображения героя в борьбе со злом-смертью, соотносенный с сюжетом пути как предначертанной судьбы и сюжетом сбывшегося пророчества. Последний сюжет, задающийся гамлетовым вопрошанием и разрешающийся осознанием предначертанности и исполненности пути в «Гефсиманском саду», объединяет судьбу отдельного человека – полифонического лирического героя, слившего в себе голоса Гамлета, Юрия Живаго, автопсихологического повествователя и Христа – с судьбой всего человечества и общим законом человеческой (христианской) истории.

Важно зафиксировать: баллада была нужна в цикле для того, чтобы сделать евангельскую историю *современной*. В этом особенность жанра – он работает с вневременной современностью, для него не существует легенд и далекого прошлого. Все, что происходит в балладе, происходит «сейчас и всегда». К тому моменту, когда мы читаем монолог Христа, разъясняющего апостолу Петру логику происходящего, перспектива которого не ясна пока никому, – к этому моменту вот уже в четырех стихотворениях цикла отсутствовали какие-либо отсылки к современности Юрия Живаго. Это потому, что теперь его современность выражает евангельский миф. Заметим, что в уста Христа вплетено очень человеческое сравнение: «Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты». Сравнение, которого не могло быть в устах Христа, вполне органично для Юрия Живаго – это и его монолог тоже, монолог *современника, мыслящего вечностью*.

Если подводить итог этой работе, то, конечно, важно увидеть, что, несмотря на безусловную целостность цикла, каждый жанровый пласт «Стихотворений Юрия Живаго» имеет собственную уникальную сюжетику. Эта сюжетика не только заимствуется поэтом из жанровой традиции, но и заново им осмысливается. При этом осмыслении жанровое мышление ни в коем случае не отменяется – меняя отдельные мотивы и разрабатывая лирические ситуации, поэт наполняет традиционные жанры новым звучанием, но это не отменяет наличия у элегии, идиллии и баллады своих собственных исторических ниш. Данные жанры можно сравнить с разными видами материалов, из которых автором сплетается единое полотно одного из важнейших поэтических циклов в русской поэзии XX в.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Трона В. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

Тюра В. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

<sup>2</sup> Первая редакция датируется февралем 1946 г. – это самое начало работы над романом. См. об этом Главу 8 в книге: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997.

*Pasternak E. B.* Boris Pasternak: Biografija. M., 1997.

<sup>3</sup> См., например: *Золян С. Т.* «Вот я весь...»: К анализу «Гамлета» Пастернака // Даугава. 1988. № 11. С. 97–103; *Поливанов К. М.* «Гамлет» // Поливанов К. М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006. С. 260–267.

*Zoljan S. T.* «Vot ja ves?..»: K analizu «Gamleta» Pasternaka // Daugava. 1988. № 11. С. 97–103; *Polivanov K. M.* «Gamlet» // Polivanov K. M. Pasternak i sovremenniki. Biografija. Dialogi. Paralleli. Prochtenija. M., 2006. S. 260–267.

<sup>4</sup> *Клинг О.* Влияние поэтики символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Проблемы поэтики. М., 2010. С. 242.

*Kling O.* Vlijanie pojetiki simbolizma na postsimvolistskuju poeziju v Rossii 1910-h godov. Problemy pojetiki. M., 2010. S. 242.

<sup>5</sup> *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 703.

*Pasternak B. L.* Sobr. soch.: V 5 t. T. 4. M., 1991. S. 703.

<sup>6</sup> *Поливанов К. М.* Указ. соч. С. 261.

*Polivanov K. M.* Ukaz. soch. S. 261.

<sup>7</sup> Здесь и далее тексты «Стихотворений Юрия Живаго» цитируются по изданию *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 377–403.

*Pasternak B. L.* Poln. sobr. stihotvorenij i poem. SPb., 2003. S. 377–403.

<sup>8</sup> *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 417.

*Pasternak B. L.* Sobr. soch.: V 5 t. T. 4. S. 417.

<sup>9</sup> См. *Вацуро В. Э.* Е. А. Баратынский // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 382.

*Vacuro V. Je.* E. A. Baratynskij // Istorija russkoj literatury: V 4 t. L., 1981. T. 2. S. 382.

<sup>10</sup> *Шайтанов И. О.* Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989.

*Shajtanov I. O.* Mysljashchaja muza. «Otkrytie prirody» v poezii XVIII veka. M., 1989.

<sup>11</sup> *Саськова Т. В.* Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999.

*Sas'kova T. V.* Pastoral' v russkoj poezii XVIII veka. M., 1999.

<sup>12</sup> См., например: *Быченкова С. В.* Жанр идиллии в русской романтической поэзии первой трети XIX века: Автореф. ... канд. филол. наук. Владимир. 2006; *Баранов С. Ю.* Идиллия в творчестве К. Н. Батюшкова // Развитие жанров русской лирики конца XVIII–XIX веков. Куйбышев, 1990. С. 52–64.

*Bychenkova S. V.* Zhanr idillii v russkoj romanticheskoj poezii pervoj treti XIX veka: Avtoref. ... kand. filol. nauk. Vladimir. 2006; *Baranov S. Ju.* Idillija v tvorcestve K. N. Batjushkova // Razvitie zhanrov russkoj liriki konca XVIII–XIX vekov. Kujbyshev, 1990. S. 52–64.

<sup>13</sup> *Эткинд Е.* Пастернак – новатор поэтической речи // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 456–457.

*Jetkind E.* Pasternak – novator pojeticheskoj rechi // Jetkind E. Tam, vnutri. O russkoj poezii XX veka. SPb., 1997. S. 456–457.

<sup>14</sup> *Флейшман Л.* Борис Пастернак и христианство // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 738.

*Fleishman L.* Boris Pasternak i hristianstvo // Fleishman L. Ot Pushkina k Pasternaku: Izbrannye raboty po pojetike i istorii russkoj literatury. M., 2006. S. 738.

<sup>15</sup> О функциях мотива оврага, как и о сложной семантике леса в целостном контексте романа «Доктор Живаго» см., например: *Суханова И. А.* Лейтмотив оврага в романе

Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 1–2. URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/23\\_4/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/23_4/) (дата обращения 27.11.2012); *Скоропадская А. А.* Образы леса и сада в поэтике романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006 и др. Связь этих образов и мотивов с прозаическим текстом романа подробно исследована применительно к «Сказке», но очевидно, что ряд значимых образов и мотивов этой баллады возникают по ходу цикла сначала именно в «Весенней распутице», написанной, как и «Сказка», 1953 г.

*Suhanova I. A.* Lejtmotiv ovraga v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2004. № 1–2. URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/23\\_4/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/23_4/) (data obraschenija 27.11.2012); *Skoropadskaja A. A.* Obrazy lesa i sada v pojetike romana B. Pasternaka «Doktor Zhivago»: Dis. ... kand. filol. nauk. Petrozavodsk, 2006

<sup>16</sup> См., например: *Баевский В. С.* Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск, 1993; *Баевский В. С.* Темы и вариации: Об историко-культурном контексте поэзии Б. Пастернака // Вопросы литературы. 1987. № 10; *Власов А. С.* Предвестие свободы (О стихотворении Б. Пастернака «Сказка» в контексте романа «Доктор Живаго»). URL: <http://alstvaslov.narod.ru/articles/010.html> (дата обращения 27.11.2012).

*Baevskij V. S.* Pasternak-lirik: osnovy pojeticheskoj sistemy. Smolensk, 1993; *Baevskij V. S.* Temy i variacii: Ob istoriko-kul'turnom kontekste poezii B. Pasternaka // Voprosy literatury. 1987. № 10; *Vlasov A. S.* Predvestie svobody (O stihotvorenii B. Pasternaka «Skazka» v kontekste romana «Doktor Zhivago»). URL: <http://alstvaslov.narod.ru/articles/010.html> (data obraschenija 27.11.2012).

<sup>17</sup> См. об этом: *Суханова И. А.* Внешние и внутренние интертексты в стихотворении Б. Л. Пастернака «Сказка» // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 4. URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/25\\_3/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/25_3/) (дата обращения 27.11.2012).

*Suhanova I. A.* Vneshnie i vnutrennie interteksty v stihotvorenii B. L. Pasternaka «Skazka» // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2004. № 4. URL: [vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/25\\_3/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/25_3/) (data obraschenija 27.11.2012).

<sup>18</sup> См. соответствующую интерпретацию стихотворения в статье: *Власов А. С.* Предвестие свободы (О стихотворении Б. Пастернака «Сказка» в контексте романа «Доктор Живаго»).

*Vlasov A. S.* Predvestie svobody (O stihotvorenii B. Pasternaka «Skazka» v kontekste romana «Doktor Zhivago»).

<sup>19</sup> Ср. замечание В. Н. Альфонсова о том, что Пастернак «с царственной щедростью подарил герою свой поздний шедевр, свой “Памятник”» (*Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 297) и оппонированные суждения о «романной предыстории» «Августа» в статье: *Власов А. С.* Дар живого духа (Стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 216–238.

*Al'fonsov V. N.* Pozejija Borisa Pasternaka. L., 1990. S. 297. *Vlasov A. S.* Dar zhivogo duha (Stihotvorenija B. Pasternaka «Avgust» i «Razluka» v kontekste romana «Doktor Zhivago») // Voprosy literatury. 2004. № 5. S. 216–238.

<sup>20</sup> Ср. «местность лежала пластом в забвении» из предыдущей баллады «Чудо».



О. Н. Турышева

### ЧИТАТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО»

Статья посвящена функционированию в повествовательной структуре романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» мотива чтения. Читательский опыт героев романа (в первую очередь, Юрия Живаго) рассматривается с точки зрения его включенности в эстетико-философскую проблематику произведения – в качестве одной из форм «духовной работы» по преодолению смерти и важнейшего регистра взаимодействия человека с жизнью.

**Ключевые слова:** Пастернак; тема чтения; мотив чтения; герой-читатель; Пастернак; «Доктор Живаго».

Б. М. Гаспаров, автор известной работы о полифонической структуре «Доктора Живаго», анализируя контрапунктную форму романа в качестве «идеальной модели “поисков утраченного времени”», в то же время отмечает, что «принципы музыкальной композиции играют [в организации повествования] не исключительную роль»<sup>1</sup>. Наряду с музыкой, в романе присутствуют и другие сферы культурной деятельности, «устремленные к разрешению той же кардинальной задачи: преодолеть течение времени и тем самым одержать победу над смертью»<sup>2</sup>. Среди этих сфер Б. М. Гаспаров называет «метафизические и религиозно-философские системы, сыгравшие важную роль в духовной эволюции начала века, новейшие достижения естественных наук, эксперименты авангардного искусства», а также фольклорную и русскую народно-религиозную традицию<sup>3</sup>.

Представляется, что среди «действенных моделей духовного преодоления времени»<sup>4</sup> следует особое внимание обратить и на читательский опыт героев – опыт, нашедший свое непосредственное изображение в романе. С одной стороны, тема чтения включена в эстетико-философскую проблематику романа, будучи представлена как одна из форм «духовной работы» по преодолению смерти, с другой стороны, изображенное чтение поддерживает полифонизм романной организации, вписываясь в систему корреспондирующих друг с другом мотивов.

Чтение самого Живаго фигурирует в романе в двух аспектах: как чтение поэта, который мечтает о «своей книге», и как чтение человека, вовлеченного в круговорот исторических событий и вынужденного в словесности искать те основания, которые позволили бы прожить жизнь, вникнув в ее содержание так, чтобы быть способным взаимодействовать с ее загадочным саморазвитием. Значимость фактора чтения в истории Живаго при этом выявляется вовсе не в прямом описании того, как формируется его круг чтения: пастернаковский герой входит в пространство романного



мира с уже сформированным читательским багажом<sup>5</sup> – согласно традиции русского классического романа, к которой, как известно, причислял роман Пастернака Д. С. Лихачев. Обращаясь к читательским впечатлениям Живаго, Пастернак изображает не то, как складывается опыт его взаимоотношений с книгой, а наоборот, то, как обращение героя к книжному слову формирует опыт его взаимоотношений с жизнью. Поэтому названные в романе литературные произведения очерчивают не круг прочитанных героем текстов, а круг текстов, отобранных автором для прояснения характера взаимодействия героя с окружающим миром. Причем не менее значимыми представляются и те тексты, которые в рамках воспроизведения отдельных моментов переживания героем жизни автором были, очевидно, опущены. В отношении реконструкции подобных лакун мы также выскажем некоторые соображения, однако первоначально становим внимание на основных эпизодах обращения героя к книге.

Впервые образ чтения возникает в размышлениях Николая Николаевича Веденяпина о дружбе Юры, Гордона и Тони:

«Этот тройственный союз начался “Смысла любви” и “Крейцеровой сонаты” и помешан на проповеди целомудрия. Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты. Но они пересаливают, у них заходит ум за разум. Они страшные чудачки и дети. Область чувственного, которая их так волнует, они почему-то называют “пошлостью”» (II, 9).

Николай Николаевич сокрушается, что его отсутствие в Москве позволило «так далеко зайти» этим «неистовствам». Однако речь в данном случае идет не только о неистовствах целомудрия, но и о неистовствах отроческого отношения к книге, состоящего в нерелексивном восприятии книжного слова – как истины в последней инстанции и императивного источника нравственной позиции.

Неприятие Веденяпиным столь прямолинейного характера взаимодействия с книгой (а не только неприятие отроческого максимализма в вопросах чувственности) раскрывается в следующей сцене – сцене разговора Николая Николаевича с Выволочным, своим приходом прервавшего его мысли о племяннике. *Натянутый и неприятный* характер беседы прямо поясняется характеристикой Выволочного как «одного из последователей Льва Толстого, в головах которых мысли гения, никогда не знавшего покоя, улеглись вкушать долгий и неомраченный отдых и непоправимо мельчали» (II, 10). Появление Выволочного в романе единично. Как представляется, функция его образа и состоит в скреплении размышлений Николая Николаевича о «триумвирате» Юры, Тони и Гордона с его последующими мыслями об искусстве и жизни.



Выволочнов – тупиковое развитие прямолинейного чтения, неосмысленно заимствующего программу жизнестроительства из книги. Результат такого взаимодействия с книгой – «мельчание» идеи гения. Несогласия Веденяпина с Толстым Выволочнов не понимает («Ничего не понял») и, уходя, оставляет своего собеседника в состоянии острой досады от того, что, изначально осознавая всю «никчемность» разговора с «чурбаном Выволочновым», он «выболтал» ему «часть своих заветных мыслей». Эти мысли, нашедшее свое выражение в записях, сделанных Веденяпиным после ухода неприятного собеседника, свидетельствует о том, что Николай Николаевич отвергает не только символистскую «галиматью» – как исполненную «деланного, ложного интереса», что составляет очевидный и многократно прокомментированный пафос этого фрагмента. Категорическому неприятию здесь подлежит и тот тип чтения, который исходит из односмысленности прочитанного и предполагает прямой, однолинейный характер его воздействия на жизнь. Такого рода перенос книжной мысли в жизнь, какой демонстрирует последователь Толстого Выволочнов, вызывая у Николая Николаевича «страшное раздражение», выливается в спор Веденяпина с толстовским противопоставлением красоты и добра («Лев Николаевич говорит, что чем больше человек отдается красоте, тем больше отдаляется от добра» [II, 10]). Подлинным адресатом этих размышлений, конечно, должен быть Живаго, в «неистовстве чистоты» взявший на вооружение идеи «Крейцеровой сонаты». В контексте размышлений Веденяпина такое бездумное подчинение мыслям гения есть та же «деланная, ложная» поза, что и символистский космогонизм. Неестественности и неразумности подобной позиции (как в искусстве символизма с его страстью к формам, противоречащим духу времени, так и в отроческом следовании прочитанному слову) Веденяпин противопоставляет мысль о значительности простой, «подчеркнуто человеческой» жизни – жизни, воплощенной в образе Христа и проповедуемой им. В трактовке Веденяпина, в иисусовых притчах «из быта», где «истина поясняется светом повседневности», лежит мысль о том, что «общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (II, 10). По мысли Веденяпина, простая жизнь исполнена сакрального смысла, а искусственная позиция, нацеленная на отрицание «подчеркнуто человеческого», как и «фальшивые» формы постижения жизни в искусстве, не ведут к пониманию ее сути, а наоборот, отрешают от нее.

Фактически Веденяпин в этих мыслях предвосхищает становление своего племянника: от отроческого неистовства книжной позы, отрицающей «подчеркнуто человеческие» проявления жизни в максимализме целомудрия, до притяжения жизни в значительности ее простых и естественных форм и ее воспевания. Отрок Юра Живаго и вырастает до «Христа Жива-



го». Страсть, в юности отождествляемая с «пошлостью», воплощается в «откровение и узнавание все нового и нового о себе и жизни» (XIII, 10), в страдание о другом и единение с ним, знаменуя (как говорит Сима Тунцова, протестующая против церковного взгляда на страсть) «равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины» (XIII, 17). Так, заданная в самом начале истории Живаго тема чтения прорастает впоследствии самыми главными смыслами произведения и сама предвосхищает их становление в книге.

Мысль о недостаточности юношеского максимализма сам Живаго сформулирует значительно позднее – в разговоре с Ливерием Микулицыным, начальником партизанского отряда:

«Это род толстовства, это мечта о достойном существовании, – этим полно мое отрочество. Мне ли смеяться над такими вещами? Но <...> когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой и впадаю в отчаяние. Переделка жизни! Так могут рассуждать люди <...> ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование – это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает... Она сама <...> непрерывно себя обновляющее, себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий» (XI, 5).

Здесь отроческая идея о том, что в обращении к авторитетам возможно сохранить достоинство перед лицом несовершенной жизни (дистанцировавшись от нее или подвергнув ее переделке) признана однозначно несостоятельной.

Однако этому отказу судить о жизни исходя из теории о ее (жизни) несовершенстве, сформулированному в период партизанского плена, предшествует не раз озвученное Живаго стремление осмыслить жизнь по книге, составить представление о ее сути не столько на основе своего переживания ее духа, сколько на основе чужого, зачаровывающего слова о ней. Как носитель такой установки, Живаго в рамках первых частей романа явно противопоставлен Ларе. Юная Лара связывает свое предназначение с тем, чтобы «разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени, а если это будет ей не по силам, то из любви к жизни родить премников, которые это сделают вместо нее» (III, 7). Оттого для нее «воздух окрестной шири<sup>6</sup> умнее книги». Живаго же в этот период размышляет над статьей о Блоке, которым «бредит», как и «вся молодежь обеих столиц», и Блок для него становится призмой видения жизни:

«Вдруг Юра подумал, что Блок – это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным



небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостинной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» (III, 10).

По версии А. Власова<sup>7</sup>, вместо статьи о Блоке Живаго напишет «Рождественскую звезду» – стихотворение, получившее свою окончательную редакцию в период варькинского творчества, – наряду со стихотворением «Зимняя ночь»:

«Он вспомнил и записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определившееся и памятное: “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных. Потом от вещей отстоявшихся и законченных перешел к когда-то начатым и брошенным...» (XIV, 8).

Два названных стихотворения не только в одно время обрели окончательное поэтическое оформление, синхронно складываются и их замыслы – в мгновение, когда Юра по дороге на елку Свентицких освящает именем Блока «святочную жизнь Москвы», взирая на «светящиеся изнутри и заиндевелые окна домов», в одном из которых замечает огонь свечи. Однако интересно, что если о возникновении в рамках данного эпизода замысла стихотворения «Рождественская звезда» внимательный читатель может догадаться, только завершая чтение романа (будучи способным в контексте чтения семнадцатой поэтической части сопоставить возникшую в воображении Юры картину в голландском духе с содержанием данного стихотворения), то рождение текста «Зимней ночи» свершается прямо на глазах читателя, при этом будучи признано лишь подступом к осуществлению замысла: «Свеча горела на столе. Свеча горела...» – шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило» (III, 10). Предположим, что столь резко, в сильной позиции текста (последнее предложение главы) выраженная мысль о трудности поэтического воплощения личного переживания, возможно, свидетельствует о конфронтации двух разных замыслов: один – «написать русское поклонение волхвов», посвященное Блоку и в соответствии с его призмой видения русской жизни<sup>8</sup>, другой – довериться своим личным переживаниям и свободно, «без принуждения» воплотить их в стихе. В период юношества Живаго блоковская оптика, усиленная всеобщим поклонением поэту, оказывается мощнее личной, и оттого, возможно, препятствующей собственному творчеству Юры. Таким образом, если Лара, влюбленная в жизнь, надеется, что ей удастся «все назвать по имени», Юра, влюбленный в Блока, в конце 10-ой



главы третьей части оставлен автором в ситуации переживания сопротивления замысла свободному воплощению. И именно это, не поддающееся свободному выражению впечатление об «увиденном снаружи пламени» (а не задуманное в блоковском духе «поклонение волхвов») в финале романа названо повествователем стихотворением, с которого «пошло <...> предназначение» Живаго – его личное, а не ориентированное на поэтический авторитет творчество.

Впрочем, этот период в жизни Живаго отмечен и чтением *освобождающим*. Так охарактеризовано Юрино чтение книг Веденяпина, в которых тот «развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явления смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием – новая идея искусства» (III, 2). «Духовное оборудование для работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» Николай Николаевич обнаруживает в Евангелии:

«Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» (I, 5).

Очевидно, что идея свободной личности для Веденяпина предполагает и самостоятельность жизневидения (недаром его так беспокоило «книжное» – по Толстому и Соловьеву – целомудрие Юры), и оттого чтение книг Николая Николаевича становится для Юры важным «освобождающим» актом – в том числе, от власти кумиров. Данные наблюдения, как представляется, поддерживают нашу версию относительно того, что блоковская призма видения русской жизни имеет некоторую «принуждающую» власть над словом юного Живаго, не позволяя его личному переживанию вылиться в свободном стихе.

Кстати, в момент переживания смерти Анны Ивановны Живаго в качестве источника творчества осмысляет по-веденяпински понятое предназначение искусства (как сферы духа, которая «неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь»): «Юра с вожделением предвкушал, как он на день – на два исчезнет с семейного и университетского горизонта и в свои заупокойные строки по Анне Ивановне вставит все, что ему к этой минуте подвернется» (III, 17). Здесь уже не переживание чужого поэтического слова становятся источником поэзии. Радостная возможность творчества связывается Юрой с тем «случайным, что ему подсунет жизнь: две-три лучших отличительных черты покойной; образ Тони в трауре; несколько уличных наблюдений по пути назад с кладбища; сти-





раное белье на том месте, где когда-то ночью завывала вьюга и он плакал маленьким» (III, 17).

Итак, в первых трех частях, посвященных отрочеству и юности героя, тема чтения непосредственно впаяна, вплетена в узел самых главных тем романа, сокровенным образом сочетаясь с мыслью о жизни, смерти, страсти, свободе и творчестве. При этом очевидно, что в рамках проанализированных фрагментов тема чтения особенно поддерживает смысловую оппозицию «жизнь естественная, “подчеркнуто человеческая” – жизнь, облеченная в искусственные формы».

Следующий эпизод, связанный с изображением читательского опыта героя, приходится на момент возвращения Живаго с фронта в «немую, темную и голодную Москву», когда в разговоре с Дудоровым доктор высказывается о Маяковском:

«Маяковский всегда мне нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» (VI, 4).

Восхищение Живаго Маяковским совсем не похоже на его довоенное восхищение Блоком. Если Блоком Живаго «бредил», то в Маяковском он уже распознает надрыв героев Достоевского. Причем, речь идет о героях, которые бросают вызов жизни, протестуя против несправедливости ее социального устройства или несправедливости ее естественной, природной конечности. Если отроческое восхищение Блоком вылилось в приветствие обновления «во всех областях русской жизни», то восхищение поэтической мощью и «непримиримой», «прямолинейной» смелостью протеста Маяковского сопрягается в душе Живаго с «чувством нависшего несчастья, осознанием своей невластности в будущем» (VI, 4). Вслух размышляя о революции (а это второй из двух монологов Живаго в этой сцене после монолога о Маяковском, что позволяет подразумевать наличие между ними корреспондирующих отношений), герой, признавая великость грядущих событий, связывает с ней возможное «прекращение жизни»:

«Революция <...> есть наводнение. В течение ее вам будет казаться, как нам на войне, что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают и умирают <...> Когда это случится, оно надолго оглушит нас, и, очнувшись, мы уже не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть прошлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший



порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого...» (VI, 4).

Отметим еще одно отличие читательских впечатлений Живаго, отрока и студента, и Живаго, вернувшегося с войны. Если чувственность по мотивам «Смысла любви» и «Крейцеровой сонаты» он отвергал в «тройственном союзе» с Тоней и Гордоном, если Блоком он бредил вместе со «всей молодежью обеих столиц», то высказывание о Маяковском приходится на момент, когда Живаго обнаружил, «до какой степени он одинок» (констатацией одиночества и начинается анализируемая глава): «Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения... Теперь Юрию Андреевичу были близки одни люди без фраз и пафоса» (VI, 4). Можно предположить, что мнение доктора о Маяковском глубоко индивидуально, вряд ли оно совпадает с мнением друзей, которые «без сожаления расстались с самостоятельной мыслью», как предполагает Живаго. Других мнений о Маяковском здесь не приводится, и это только обособляет слово Живаго, подчеркивает то, что мысль, высказанная им – о лирике Маяковского как исполненной бунтующего пафоса против жизни – это его сокровенное прозрение, прозрение о том, что в мощи, силе и размахе великой ломки – смерть и «моря крови»: «Дай нам Бог не растерять друг друга и не потерять души» (VI, 4). Обратим внимание на то, что пафос Маяковского Живаго не случайно характеризует как пафос максималистски настроенной юности, сопоставляя поэта с «младшими» (как он говорит) персонажами Достоевского<sup>9</sup>. Подобный пафос, которым было отмечено отрочество Живаго, герой, вернувшись с фронта, изживает: он «видел жизнь неприкрашенной. От него не могла укрыться ее приговоренность <...> Он понимал, что он – пигмей перед чудовищной машиной будущего <...> и в последний раз, как на прощанье, жадными глазами вдохновенья смотрел на облака и деревья, на людей, идущих по улице, на большой, перемогающийся в несчастьях русский город, и был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог...» (VI, 5).

Примечательно то, что два монолога Живаго на вечере *с уткой и спиртом*, между которыми мы выше установили смысловые корреспонденции (о Маяковском и о грядущей революции), разделены описанием встреч Живаго с Веденяпиным, приехавшим из-за границы. С одной стороны, речь идет о счастье встречи людей, «потрясенных доказательствами взаимного понимания». Понимание отличает их разговор «о главном: об обаянии авторства и сути творческого предназначения» (VI, 4). Конечно, читатель должен вспомнить здесь любимую мысль Веденяпина об искусстве как «вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явления



смерти с помощью явлений времени и памяти». Очевидно, что такое понимание искусства и обусловило двойственное отношение Живаго к поэзии Маяковского как поэзии необычайной силы дарования, но нацеленной на ломку жизни, а не ее созидание. Недаром в этом фрагменте акцентирован «созидательный склад» личности Веденяпина и Живаго – предположим, что в противопоставление складу творчества Маяковского, как оно понято Живаго<sup>10</sup>.

Однако, с другой стороны, в рамках данного эпизода акцентируется чуждость Веденяпина нынешнему контексту русской жизни, чуждость, культивируемая самим Веденяпиным («Он сознавал себя гостем в Москве и не желал расставаться с этим сознанием» [VI, 4]). Неодобрительность тона повествователя в изображении этой чуждости находит свое разрешение во фразе «Он был за большевиков» (VI, 4). Далее в тексте воспроизводится краткий диалог между Веденяпиным и Александром Александровичем, отцом Тони, в котором первый, настаивая на необходимости «коренной ломки», вызывает откровенное негодование второго, негодование, которое так «трогает» самого Живаго и, очевидно, так понятно ему самому – в связи с прозрением того, что революция при всем своем величии «надолго <...> оглушит», лишит памяти, уничтожит «все личное». Недаром заканчивается анализируемая глава фразой Живаго, обращенной к Тоне: «Из всех людей на свете я люблю только тебя и папу» (VI, 4). Эта фраза закольцовывает повествование данной главы, начавшейся с осознания Юрием Андреевичем собственного одиночества и посвященной пониманию «приговоренности [жизни]».

Таким образом, в рамках данной главы тема чтения вновь оказывается непосредственно включенной в смысловое пространство философии, развиваемой романом. Но если в эпизодах, изображающих отроческое взаимодействие Живаго с литературой, мотив чтения акцентировал оппозицию «жизнь естественная – жизнь, облеченная в искусственные формы», то в рамках данного эпизода, посвященного возвращению доктора с войны, мотив чтения поддерживает оппозицию «бунт (ломка, смерть, утрата памяти) – созидание (творчество, жертва во имя сохранения жизни)».

В следующий раз Живаго ссылается на литературу, восхищаясь «великолепной хирургией» революции:

«Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков приговор мировой несправедливости <...> В том, что это так, без страха, доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого» (VI, 8).



В этом монологе Живаго вышеописанная оппозиция снимается: именем Пушкина и Толстого Живаго освящает произошедший переворот, хотя ранее с его неотвратимостью связывал переживание «приговоренности» жизни.

В свершившемся Живаго привлекает его «артистическая» – творческая, художественная, созидательная – сторона, наличия которой он до того в революции не предполагал, связывая с ломкой жизни ее «прекращение». Очевидно, оттого *откровение* переворота Живаго и благословляет именами гениев национальной литературы. Этот монолог, завершающий восьмую главу шестой части, жестко контрастирует с началом следующей, девятой главы, где возникает образ трех «страшных, слившихся вместе зим» – образ, в мифопоэтическом плане очевидно прорастающий семантикой смерти. Впрочем, эта семантика явлена в начале данной главы и в открытой форме: «Настала зима <...> вся в ломке привычного и перестройке всех основ существования, вся в нечеловеческих усилиях уцепиться за ускользающую жизнь» (VI, 9). Образ «темной» зимы, исполненной «нечеловеческих усилий» сохранить жизнь, очевидным образом противопоставлен живаговскому присвоению революции светоносного пушкинского начала. Архитектоника текста ставит под сомнение приветствие переворота как «чуда истории».

Восторженное приятие Живаго революции А. Власов связывает и с той блоковской установкой, которая отличала жизневидение героя, о чем речь шла выше: «Завороженный и потрясенный, Живаго, как и многие интеллигенты того времени, воспринимает все происходящее на его глазах “по-блоковски” – слушая “музыку революции”, восхищаясь одновременно и “великолепной хирургией” <...> и той стихийной гармонией, которую он, подобно Блоку, склонен улавливать и различать в оглушительном шуме революционного времени. В его представлении революция – это стихия не столько разрушительная, сколько воодушевляющая и сплывающая»<sup>11</sup>.

Справедливость данного наблюдения требует настойчивой постановки вопроса о том, почему же в анализируемом монологе Живаго революция благословляется именами Пушкина и Толстого, но не Блока? А. Власов обратил внимание на то, что монологу о революции как «чуде истории» предшествует (в пятнадцатой главе пятой части) упоминание о Блоке, выдержанное совсем в другом ключе, нежели во фрагменте, где Блок осмысливается как «явление Рождества». Это упоминание приходится на военные размышления Живаго, среди которых «мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотою» сочетаются, в частности, с мыслями о «верности революции и восхищении ею». Но «это была революция в том смысле, в каком принимали ее средние классы, и в том



понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку» (V, 15). В предчувствии Живаго это революция «не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а <...> из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками» (V, 15). Имя Блока, как замечает А. Власов, «здесь явно лишено “рождественского” ореола»: «Содержательный контекст, в который включается блоковская тема, уже совершенно иной <...> “Война, ее кровь и ужасы”, революция, “из войны родившаяся”, разрушают прежний уклад жизни, заглушая поэзию Блока, который если и не был пророком, провозвестником этой катастрофы, то воспринимался многими в качестве такового»<sup>12</sup>. Предположим, что опустив такую, казалось бы, органичную для размышлений об артистизме революции ссылку на Блока, Пастернак дистанцирует своего героя от его собственных юношеских иллюзий, теперь приписывая ему присвоение блоковской призмы восприятия другим: другому «классу» («среднему»), другому возрасту («учащейся молодежи»), другому, прошлому времени («девятьсот пятому году») – и так, опосредованно, заставляя его признать ее идеализирующий, искажающий видение характер.

К вдумчивому чтению Живаго возвращается в Варькино – в рамках периода, который исследователи характеризуют как событие воскрешения после «символической смерти» первых трех послереволюционных зим<sup>13</sup>. Здесь, на страницах дневника Живаго разворачивается образ жизни, нацеленной на *создание своего мира*. Причем это не просто «согласное с природным циклом течение жизни»<sup>14</sup>, это жизнь, стремящаяся прийти в согласие с ритмами и смыслами, запечатленными в литературе, жизнь, просветленная чтением.

Очевидно, что самые важные для Живаго ритмы и смыслы связаны с идеей возрождения: «Какое счастье – работать для себя и на свою семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая Творцу в сотворении Вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет!» (IX, 1). Уподобление Живаго себя Робинзону и Творцу вряд ли нуждается в пояснении: семантика творения мира личного и малого, но понимаемого в качестве аналога Вселенной, в данном высказывании представляется прозрачной. Обращает на себя внимание самоуподобление героя «родной матери» – в силу присвоения себе способности бесконечного, циклического, «вновь и вновь» свершающегося возрождения и обновления самого себя. Идея способности к «вечному возвращению» *на свет* подчеркивается и отказом от проповеди «толстовского опрощения и перехода на землю». Толстовская идея в данном контексте проявляет свою одностороннюю линейность («на землю»), в то время как Живаго чувствует



себя включенным в вечный круговорот бытия (от земли к небу: «копашь землю под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханьем» [IX, 1]) и оттого способным к неоднократным возрождениям («вновь и вновь»).

Конечно, идея вечного возвращения непосредственно связана с живаговским переживанием собственной включенности в жизнь бесконечно самовозрождающейся природы. Однако Юрий Андреевич человеческую способность «вновь и вновь производить себя на свет» утверждает и в обращении к литературе. Во фрагментах дневника Живаго, посвященным чтению, обращает на себя внимание настойчивое сообщение о постоянном перечитывании одних и тех же текстов, о «бесконечном» возвращении к уже прочитанному:

«Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» (IX, 2);

«Без конца перечитываем “Евгения Онегина” и поэмы... Бесконечные разговоры об искусстве» (IX, 4);

«Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине» (IX, 6).

С одной стороны, очевидно, что чтение для семьи Живаго составляет естественный регистр самой повседневной жизни: в дневнике героя оно органично вписано в круг обыденных «трудов и дней». Однако, с другой стороны, мысль о перечитывании «без конца» непосредственно коррелирует с идеей самовозрождения («вновь и вновь»). Недаром в четвертой главе Живаго возвращается к концепции искусства, воспринятой из книг Веденяпина, – искусства как силы, посредством которой человек отвечает «на явления смерти»: «Искусство <...> это <...> утверждение о жизни» – записывает герой в дневнике (IX, 4).

Мотив бесконечного перечитывания подчеркивает и другой смысловой аспект «утверждения о жизни». Это протест против потери памяти, возможность которой Живаго, предчувствуя неизбежность революции, связывал с коренной ломкой жизни. «Когда это случится, – говорит он, вернувшись в Москву с фронта, – оно надолго оглушит нас, и, очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть прошлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой» (VI, 4). В контексте этого переживания образ бесконечного перечитывания наполняется очевидной символической семантикой – семантикой возрождения «оглушенной» души и восстановления утраченной памяти. А память, напомним, в концепции искусства Веденяпина, исповедуемой Живаго, прямо определяется как «явление», посредством которого человек отвечает на



вызов смерти. Бесконечное перечитывание и помогает душе «очнуться» – от морока идей, от ужаса событий, чреватых «прекращением жизни». Примечательно, что рассказ о бесконечном перечитывании и размышления о литературе в дневнике Живаго завершаются «расшифровкой» соловьиного пения, согласной с семантикой восстановления души: в пении соловья Живаго слышит «зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: “Оч-нись! Оч-нись! Оч-нись!”» (IX, 8). Это увещание непосредственно «сшивает» монолог Живаго о том, что грядущая революция «оглушит» и лишит памяти из четвертой главы шестой части, произнесенный накануне трехлетней зимы («очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти» [VI, 4]), с дневниковыми записями в Варыкино – в канун наступающей весны и возрождения с восстановленной памятью. Памятью, восстановленной бесконечным перечитыванием.

Фрагмент дневника Живаго, посвященный приходу весны, содержит еще одну лауну, провоцирующую компетентного читателя на воспоминание о Блоке. Пение весенних птиц пробуждает в Живаго целый ряд литературных аллюзий: с пушкинским, тургеневским и даже былинным описанием соловья. Отсылка к блоковскому образу здесь отсутствует, хотя, как представляется, она была бы более уместной – во всяком случае, по сравнению с отсылкой к былинному Соловью-разбойнику, предпринятой Живаго на основе ассоциации с пушкинским определением соловья как «любownika весны». Интересно, что эту ассоциацию Живаго присваивает самому Пушкину, предполагая, что «весны любовник» родилось на почве звукового соответствия фольклорному «Соловей-разбойник». Однако поэтический и содержательный диссонанс, очевидно возникающий при последовательном цитировании «Евгения Онегина» и былины о Соловье-разбойнике, заставляет предположить, что таким образом текст высвечивает отказ героя от аллюзии, казалось бы, более соответствующей ситуации, – аллюзии с «соловьиными» текстами Блока. В одном из них (стихотворении 1898 г. «Соловей и роза») соловей, кстати, прямо изображен в образе «беспощадного» и «коварного» любовника. Представляется, что блоковский образ, в отличие от былинного, составил бы более естественную ассоциативную пару с пушкинским, и потому сопряжение пушкинской и былинной ассоциаций в дневнике героя производит впечатление «вытеснения» ассоциации блоковской. Данное предположение подкрепляет, однако, не столько стихотворение Блока «Соловей и роза», сколько его поэма «Соловьиный сад» (1915). Семантика соловьиного пения в этой поэме прямо противоположна той, которую ему присваивает Живаго. В поэме Блока соловьиное пение погружает лирического героя в «очарованный сон», лишает памяти, «оглушает» душу («Сладкой песнью меня оглушили, / Взяли душу мою соловьи»); в переживании Живаго, наоборот, соловьи зовут душу к про-



буждению, вызывая ее из «оглушенного» состояния («Оч-нись!»). Утаенная аллюзия на Блока (если верно наше предположение), очевидно, является свидетельством того, что в восприятии Живаго его имя связывается с иллюзорным взглядом на жизнь, взглядом, отличавшим зрение героя в тот период, когда он «брехал» Блоком. Возможно, символика соловьиного пения у Блока и стала причиной «вытеснения» аллюзии на его образ – в силу ее смыслового несовпадения с варыкинским переживанием Живаго и в силу изживания блоковской призмы видения жизни вообще. Если ранее (в рамках военных размышлений о грядущей революции) герой признал идеализирующее действие блоковской оптики и научился «видеть жизнь неприкрашенной», то в контексте варыкинского дневника (согласно нашей версии) герой вообще отказывается от нее, противопоставляя символике Блока символику прямо противоположную.

В разговоре о литературном содержании дневника Живаго принципиально важным представляется и то, что среди перечитываемых авторов настойчивее всех в записях доктора звучит имя Пушкина – поэта, именем которого Живаго ранее благословил революцию в восторге иллюзии ее созидательного значения. Читая Пушкина в Варыкино, Живаго акцентирует прямо противоположное свойство его поэзии. Напомним, что в контексте приятия революции Живаго ссылается на «безоговорочную светоносность Пушкина», очевидно сопрягая ее с ломкой всех основ жизни, ломкой, которая представлялась Живаго артистической, гениальной, чудесной: «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обиденщины, без внимания к ее ходу» (VI, 8). В варыкинских же записях Живаго именем Пушкина освящает не ломку, не «безоговорочное», «без обиняков» прекращение старого хода жизни, а, наоборот, ее ритмичность, длительность и пристальное внимание «к [самому] ее ходу» и ее «сущности»: «предметам внешнего мира, предметам обихода, шуму жизни» (IX, 6), «честному труду, долгу, обычаям повседневности» (IX, 7). В рамках этих размышлений пушкинскому стиху и присваивается статус «мерки, снятой со всего русского существования», мерки, которую позднее поддерживает «длительность некрасовского трехдольника и некрасовская дактилическая рифма» (IX, 6).

В этих записях Живаго, конечно, получает свою очередную актуализацию концепция искусства Веденяпина, а именно тот ее аспект, в рамках которого Николай Николаевич протестовал против фальшивой и деланной поэмы в творчестве, выступая за красоту «подчеркнуто человеческого» начала. «Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения», – вторит Веденяпину Живаго, «лучшим уроком в этом отношении» называя Пушкина (IX, 7).

В эти размышления о «сладо́сти и смысле» простой повседневной жизни, исполненной «текущими частностями артистического призвания» (IX, 7), непосредственно вписана и мысль Живаго о творческой эволюции самого Пушкина и законах художественного творчества вообще: «Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и преклонения любимым предтечам» (IX, 7). Продолжение, уважение к традиции (а не «безоговорочность» приговора старому) теперь осмысляются Живаго как «шаг вперед».

Исходя из представленных наблюдений, кажется, что перечитывание Пушкина выглядит со стороны Живаго также и признанием вины перед ним, в момент революции «призванным» к освящению ломки. Свое искупление эта вина и находит в бесконечном перечитывании поэта, в уяснении сути его творческого пути и его нравственной позиции в искусстве, в признании ритмической стороны его поэзии «измерительной единицей русской жизни», в открытии красоты его внимания к «обычаям повседневности» и «предметам» рядовой жизни.

Итак, опыт чтения, нашедший свое рефлексивное описание на страницах дневника Живаго, самым непосредственным образом вписан в контекст размышлений героя о сути происходящих событий, сути взаимоотношений искусства и жизни и сути собственного самоопределения. В этом опыте герой и обретает энергию возрождения – в акте искупления вины неверного понимания гения и «укрепления» памяти. Тема чтения здесь прямо поддерживает те смыслы романа, которые были выявлены выше в связи с характером функционирования данного мотива в структуре повествования. Это смыслы, связанные с противопоставлением жизни естественной и жизни, облеченной в «высокопарные по недостатку дарования» формы, а также смыслы, связанные с противопоставлением энергии переделки жизни (по Живаго, ее «прекращения») и энергии ее творения (возрождения).

Есть еще один важный аспект, связанный в рамках варьинского дневника с трудом чтения и усиливающий семантику возрождения. Предваряя его раскрытие, вновь обратимся к монологу Живаго, произнесенному на «вечере с уткой и водкой», устроенному в честь его возвращения с войны, – монологу, который, как мы выяснили, прямо корреспондирует с содержанием записей Живаго. Помимо мысли о том, что революция обернется «прекращением жизни» и утратой памяти, Живаго выражает и страх возможной утраты личных отношений: «Дай нам Бог не растерять друг друга и не потерять души» (VI, 4), – с этого пожелания герой начинает свое обращение к друзьям в предчувствии «неотвратимого».

Этот страх возможной утраты друг друга в Варьинке преодолевается. Живаго пишет о том, что, хотя они с Тоней «никогда не отдалялись друг

от друга», год в Варьинке «сблизил [их] еще теснее» (IX, 3). Переживание этого единения выливается в безошибочное проникновение Живаго о беременности Тони (еще до того, как она сама убедилась в этом), а также мысли о непорочности каждого зачатия и величии материнства, уравнивающего каждую женщину с Богородицей. Живаго пишет о том, что это особенное сближение произошло на почве трудовой жизни: «Я наблюдал, как расторопна, сильна и неутомима Тоня, как сообразительна в подборе работ» (IX, 3). Однако примечательно, что эта глава (о Тоне и материнстве) закольцована рассказом о бесконечном перечитывании. «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» – последняя фраза предыдущей – второй – главы. «Без конца перечитываем “Евгения Онегина” и поэмы... Бесконечные разговоры об искусстве» – первая фраза следующей – четвертой – главы. Очевидно, что речь идет о чтении вслух, чтении, с одной стороны, представляющем собой традицию дореволюционной семейной жизни, а с другой стороны, знаменующем единение чтеца со слушателем и собеседником. В смысловом плане это единение, противостоящее возможной потере друг друга, единение, укрепленное зачатием. Основу этого единения, повторим, не в последнюю очередь образует опыт совместного чтения и бесконечных разговоров об искусстве – наряду с «разумными» трудами «на себя и свою семью». Так, тема чтения, участвуя в образовании системы центральных смысловых оппозиций «Доктора Живаго», поддерживает и другую, пока не названную нами оппозицию романа: «единение как залог возрождения и бессмертия – разъединение, “самоотверженная обособленность” (IX, 15) как залог смерти». В системе персонажей романа носителями этой оппозиции, конечно, являются Живаго и Стрельников. Впрочем, эта оппозиция непосредственно связана и с противопоставлением искусственной позы<sup>15</sup> и естественных, «подчеркнуто человеческих» форм жизни, о чем позднее скажет Лара, рассказывая Живаго о своем муже:

«Люди, когда-то освободившие человечество от ига идолопоклонства, и теперь в таком множестве посвятившие себя освобождению его от социального зла, бессильны освободиться от самих себя <...> не могут подняться над собою <...> Наверное, гонения и преследования обязывают к этой бесполезной и губительной позе, к этой стыдливой, приносящей одни бедствия, самоотверженной обособленности, но есть в этом и внутреннее одряхление...» (IX, 15).

В этом монологе сходятся все отвергаемые философией романа позиции (искусственность, отъединенность от других, неспособность к саморазвитию), будучи подведены под единый знаменатель – знаменатель

смерти. Лара прямо связывает установку на обособленность с «позой» и «одряхлением»: «Это раздражает как разговоры стариков о старости и больных о болезни» (IX, 15).

Мысль о свершившемся в Варыкино возрождении Живаго (возрождении памяти, жизни, себя самого) находит свое кульминационное воплощение в описании чудесного – «как с облаков» – появления Евграфа. Это сообщение завершает дневник Живаго. Приходясь на девятую главу девятой части романа<sup>16</sup>, оно подчеркивает свой символический статус, впрочем, прямо обозначенный Живаго, – статус «тайной неведомой силы, благодетельной и скрытой пружины» судьбы. В последней записи Живаго сообщает об обещании Евграфа облегчить им с Тоней жизнь так, чтобы у нее «освободилось время для воспитания Шуры», а у него – «для занятий медициной и литературой» (IX, 9) – и в следующей (десятой) главе читатель встречает Живаго в зале Юрятинской библиотеки, куда он стремился, чтобы «почитать кое-что по этнографии края, по истории» (IX, 10) (книжное слово опять фигурирует как регистр узнавания, понимания, единения – в данном случае, с местом «создания своего мира» и возрождения себя самого). Именно в библиотеке происходит встреча Живаго с Ларой, ознаменовавшая начало того периода его жизни, когда она будет посвящена творчеству.

С образом читающей Лары наблюдающий за ней Живаго связывает одну из самых дорогих своих мыслей, только что – в дневнике – получившую свое сокровенное воплощение. Это мысль о значительности и красоте простоты и естественности:

«“Ей не хочется нравиться, – думал он, – быть красивой, пленяющей. Она презирует эту сторону женской сущности и как бы казнит себя за то, что так хороша. И эта гордая враждебность к себе удешевляет ее неотразимость. Как хорошо все, что она делает! Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее, доступное животным. Точно она воду носит или чистит картошку”. За этими размышлениями доктор успокоился. Редкий мир сошел ему в душу» (IX, 12).

Исследователи часто называют Лару музой Живаго. Однако именно с Тоней в Варыкино, в опыте совместного чтения и бесконечных бесед состоялось то, что следует назвать восстановлением памяти и возрождением души Живаго к творчеству. Состоялось – в прояснении предназначения искусства и собственного предназначения. Ведь и сама Тоня свою роль в судьбе Живаго связывает с тем, чтобы «упрощать жизнь и искать правильного выхода» (XIII, 18). Для Живаго «правильный выход» – в творчестве, в созидании, и обретен он был в Варыкино – в союзе с Тоней. Недаром Ларину просьбу «записать то, что [Живаго] читал [ей] на память», пред-

восхищает неоднократно выраженная Юрием Андреевичем «тяга к перу и письменным занятиям». Воскресение души к работе состоялось до Лары. Любовь к Ларе и творчество – его выражение, но не исток. Недаром ведь период варыкинского «становища» с Ларой исполнен тех же смыслов, которые нашли свое выражение в живаговском дневнике периода союза с Тоней, а теперь воплотились в разговорах с Ларой. Это смыслы, связанные со счастьем единения и «совместности», счастьем будничного труда и «плодотворной работы» за письменным столом. Недаром также в прощальном письме Тони сообщается о том, что в период партизанского плена Живаго Лариса Федоровна была при ней «безотлучно» и помогала ей при родах. Как Лара причастна к рождению дочери Живаго, так и Тоня причастна к рождению его поэтической книги. В этом плане вряд ли справедлива реплика Тони о том, что Лара «родилась на свет, чтобы осложнять [жизнь] и сбивать с дороги» (XIII, 18). Любовь Тони и Лары в одинаковой степени образуют «опорную точку» творчества поэта – творчества, источниками которого становится просветляющее чтение, бесконечные разговоры об искусстве и счастье единения с другим, а результатом – вдохновенное письмо, складывающееся в «рассказ о счастье существования».

Мысль о чтении в том же смысловом контексте – как источнике творчества – появляется в романе еще один раз: в последней из приводимых в романе записей Живаго. Это запись о Москве – «большом современном городе, единственном вдохновителе воистину современного нового искусства» (XV, 11). Творческий замысел вновь выводится из опыта чтения: говоря о желании «написать о городе как огромном вступлении к жизни», Живаго размышляет об урбанистической поэзии, вспоминая «символистов, Блока, Верхарна и Уитмена» (XV, 11). В этих размышлениях вновь возникает столь актуальная для романа смысловая оппозиция искусственного, поддельного и «живого <...> естественно отвечающего духу нынешнего дня. Литературной подделкой, неестественным манерничанием» Живаго называет поэзию «пастушеской простоты», противопоставляя ей язык урбанизма, язык «беспорядочного перечисления вещей и понятий» (XV, 11).

В последней главе XVI части сама поэзия Живаго выводится в качестве предмета чтения. Составленная Евграфом «тетрадь Юрьевых писаний» в руках состарившихся друзей Живаго становится «поддержкой и подтверждением веры» в счастливое будущее Москвы и «всей земли». Семнадцатая часть романа передоверяет эту веру читателю «Доктора Живаго».

Итак, тема чтения непосредственным образом вписана в мотивное пространство романа, поддерживая его самые сокровенные смыслы – и в первую очередь, те, которые связаны с идеей противостояния человека «явлениям смерти». Читательский опыт в романе осмысливается как важ-

нейший регистр взаимодействия с жизнью, вчувствования в нее, «растворения» в ней<sup>17</sup> и сотворения ее «вновь и вновь».

В то же время, тема чтения сопровождает рассказ о становлении поэта, выписывая в истории Живаго универсальный рисунок взаимоотношений человека с литературой: от отроческого подражания книжным смыслом и юношески-максималистского восприятия жизни сквозь призму литературного слова – до зрелого, искупительного уяснения характера соотношения литературы с жизнью и собственного самоопределения в творчестве. В согласии с этими смыслами чтение в романе выступает также как органическая, неотторжимая часть того, что составляет духовный мир человека, обращенного навстречу жизни.

*Автор сердечно благодарит доктора филологических наук, профессора Уральского федерального университета Снигиреву Татьяну Александровну за высказанные идеи, укрепившие концепцию статьи.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 261.

*Gasparov B. M. Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuschij princip romana B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Gasparov B. M. Literaturnye lejtmotivy. M., 1994. S. 261.*

<sup>2</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>3</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>4</sup> Там же. С. 267.

Tam zhe. S. 267.

<sup>5</sup> Мысль доктора филологических наук, профессора Уральского федерального университета Т. А. Снигиревой.

<sup>6</sup> Речь о Дуплянке Кологривовых (III, 7).

<sup>7</sup> Власов А. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тема и вариации) // Вопросы литературы. 2006. № 3.

*Vlasov A. «Javlenie Rozhdestva» (A. Blok v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago»: tema i variacii) // Voprosy literatury. 2006. № 3.*

<sup>8</sup> А. Власов в статье «“Явление Рождества”...» пишет о том, что образ России складывается в сознании Юры «под влиянием Блока», соединившим образы вьюги и смерти: «Блок отдает себя во власть колдовской, гибельной метельной стихии. Десятилетнего Юру Живаго завораживает сначала бушующая на кладбище вьюга, в ту ночь соединившаяся в его сознании со смертью, затем – природа, таинственный мир, в который навсегда переселилась душа умершей Марии Николаевны. Впоследствии, под влиянием Блока, все это соединяется в один сложный образ – родной страны, Руси, России...» (Власов А. Указ. соч. С. 98).

*Vlasov A. Ukaz. soch. S. 98*

<sup>9</sup> Имя еще одного из «младших» героев Достоевского Живаго вспомнит в момент вагонной встречи с Клинцов-Погоревших, покоробившим героя радикализмом своих высказываний: «Опять запахло Петенькой Верховенским» (173).

<sup>10</sup> В рамках данного предположения обратим внимание на то, что в литературе о романе «Доктор Живаго» Маяковский считается прототипом Стрельникова. Данная точка зрения должна «усиливать» отталкивание Живаго от пафоса Маяковского.

<sup>11</sup> Власов А. Указ. соч. С. 115.

*Vlasov A. Ukaz. soch. S. 115.*

<sup>12</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>13</sup> Об этом см.: Тюна В. И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 122–137.

*Tjuna V. I. Mifopojetika soprjazhenija hudozhnika i zhizni // Novyj filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 122–137.*

<sup>14</sup> Тюна В. И. Композиция и архитектура романа «Доктор Живаго» // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 402.

*Tjuna V. I. Kompozicija i arhitektonika romana «Doktor Zhivago» // Voprosy literatury. 2011. № 1. S. 402.*

<sup>15</sup> Живаго разглядел в Стрельникове «дар подражания» (267).

<sup>16</sup> В христианской культуре число три, умноженное на самое себя, символизирует божественное, небесное начало.

<sup>17</sup> Гудов В., Мартюшева Т. Принцип «растворения» как формообразующее начало в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // XX век: Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900 – 1930 гг.). Вып. II. Екатеринбург, 1996.

*Gudov V., Martjusheva T. Princip «rastvorenija» kak formoobrazujushee nachalo v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // XX vek: Literatura. Stil'. Stilevyje zakonmernosti russkoj literatury XX veka (1900 – 1930 gg.). Vyp. II. Ekaterinburg, 1996.*



Г. А. Жиличева

### МЕТАФОРЫ ОТКРОВЕНИЯ В НАРРАТИВЕ «ДОКТОРА ЖИВАГО»

В статье исследуются дискурсивные метафоры, манифестирующие нарративную стратегию откровения. Метафорические субтексты «сокровище – тайник – ларец», «истина – покров – занавес», «связность – нить – ткань», «чудо – творчество – воскресение» анализируются с точки зрения их функционирования в повествовании.

**Ключевые слова:** Пастернак; нарративная стратегия; нарративная коммуникация; риторическая организация дискурса; метафорический индекс.

О. М. Фрейденберг выразила свое впечатление от чтения рукописи «Доктора Живаго» следующим образом: «...я просто пугалась, что вот-вот откроется конечная тайна, которую всю жизнь носишь внутри себя, всю жизнь хочешь выразить ее, ждешь ее выраженья в искусстве или науке – и боишься этого до смерти, т. к. она должна быть вечной загадкой»<sup>1</sup>. Судя по этому высказыванию, роман Пастернака может восприниматься как эстетическая рефлексия тайны жизни.

Интересно, что в одной из бесед с художницей Зоей Маслениковой Пастернак прямо уподобил творчество чуду: «Надо без пощады выбрасывать отходы. Надо так работать, чтобы получилось чудо, чтобы вообще не верилось, что это результат работы человека, а казалось чем-то нерукотворным»<sup>2</sup>. Не удивительно, что тематика чудесного постоянно встречается в произведениях Пастернака. Тайна, секрет – ключевые слова его лирики («Здесь прошелся загадки таинственный коготь», «И прелести твоей секрет разгадке жизни равносильны», «Здесь пруд, как явленная тайна» и т. п.). В ранней прозе Пастернака неожиданные прозрения героями сущности бытия составляют основу сюжета: в «Детстве Люверс» центральным событием каждой главы оказывается открытие героиней значения образов-гешталтов (Мотовилиха, Урал и т. д.).

В некоторых случаях творческие интенции поэта связываются исследователями с поэтикой загадки, маскировки, мимикрии. Й. Ужаревич, например, главной особенностью лирического субъекта Пастернака считает «камуфляж», маскировку авторского «я» с помощью множественности объектов окружающего мира<sup>3</sup>. А. Якобсон отмечает в раннем периоде творчества Пастернака интерес к теме иллюзорности, а в позднем – к идее чуда<sup>4</sup>. Л. Флейшман сравнивает процесс «подтасовки» Пастернаком фактов своей биографии в «Охранной грамоте» с созданием «иллюзии»<sup>5</sup>, А. Е. Москалева пишет о мистификации читателя как способе текстопождения в лирике поэта<sup>6</sup>.



Особенно часто термины «тайна», «загадочность» пастернаковеды применяют по отношению к роману «Доктор Живаго». Так, И. П. Смирнов называет свою книгу «Роман тайн “Доктор Живаго”» и полагает, что поэтика тайны – основа рецептивной стратегии. «Многократно, почти навязчиво и, к тому же, как будто не всегда эстетически оправданно тематизируя таинственное, Пастернак настраивал читательское сознание на то, чтобы оно гипертрофировало таинственное, занялось им с повышенной интенсивностью»<sup>7</sup>. Ю. К. Щеглов, анализируя «ауру мистификации» в романе, объясняет большое количество нечаянных встреч, узнаваний, тождеств идеей чуда: «С всепроникающей идеей чуда можно в какой-то мере связать склонность к преувеличениям и сгущениям в трактовке сюжетных совпадений <...> С другой стороны, высокая организованность и многослойность совпадений <...> наводит на мысль о предопределении и о некотором высшем центре, координирующем индивидуальные судьбы друг с другом и с силовыми линиями истории»<sup>8</sup>. В. И. Тюпа говорит об особой архитектонике романа, манифестирующей «энигматичность бытия»<sup>9</sup>.

Г. Бирнбаум, соотнося «Доктора Живаго» с романами Т. Манна, приходит к выводу, о заимствовании Пастернаком образов художника – мага, художника-иллюзиониста<sup>10</sup>. Л. Л. Горелик считает одним из ключей к сюжету «Доктора Живаго» сцену отгадывания вопросов-загадок Елены Прокловны Микулицыной<sup>11</sup>.

С. Витт интерпретирует роман как «автометаописание», главным кодом которого является метафора маскировки субъекта – мимикрия. «В “Докторе Живаго” феномен мимикрии появляется на различных уровнях. Во-первых, он реализован нарративно (то есть, продемонстрирован на уровне сюжета), во-вторых, это тема для обсуждения (метауровень), в-третьих, особенности, выделяемые в самом тексте, могут быть связаны с мимикрией (морфологический уровень). Последний уровень, как мы можем видеть, применим и к отношениям романа с другими текстами, и к внутренним отношениям между прозаической и поэтической частью романа. К этому можно добавить и мета-метауровень: читатель информируется о том, что Живаго пишет (и читает лекции) о мимикрии»<sup>12</sup>.

Нас будет интересовать, как тематика маскировки, тайны, чуда связана с сюжетными ситуациями обнаружения смысла, откровения.

Эстетические функции «таинственного» объясняются по-разному. Одни исследователи считают, что в романе использованы приемы авантюрно-мелодраматической техники (Ю. К. Щеглов), другие указывают на взаимодействие разнообразных биографических, философских, культурологических контекстов романа (И. П. Смирнов). Поливалентность семантики связывается и со сложной системой интерпретант, задающих альтернативные версии прочтения. (Например, в тексте находят разные





жанровые индексы, отсылки к нескольким мифологическим парадигмам). С. Г. Буров называет главной чертой романа «полигенетичность»<sup>13</sup>.

Таким образом, многоаспектность произведения программирует особую активность читательского восприятия – выход за пределы «обычного» понимания, осознание скрытого, недоговоренного за очевидным. Нарративную стратегию, задающую дискурсивную коммуникацию такого типа, В. И. Тюпа очень точно называет инспиративной стратегией. В случае «Доктора Живаго» данная стратегия вовлекает адресата «в солидарное разгадывание таинства смерти и солидарный поиск путей ее преодоления»<sup>14</sup>.

Познание в сюжете романа связано не с логической рационализацией истины, а с ее интуитивным постижением. При этом познаваемая в романе истина представляет собой не жестко детерминированную систему кодов, подлежащую однозначной расшифровке, а свободное смысловое «поле». Возможность приобщения к «семантической суперструктуре» является конструктивной особенностью дискурса «Доктора Живаго». Откровение как бы ожидает подходящего момента для своего развертывания («оно настагает, мгновенно, врасплох») или проясняется постепенно. Поэтому «внутри» сюжетных обстоятельств героям может быть дана лишь иллюзия инсайта (Стрельников прямолинейно соотносит себя с ангелами Апокалипсиса) или неполное понимание (Живаго первоначально принимает идеи революции). Некоторые персонажи символизируют «закрытость» от сверхсмысла: Комаровский похож на слепого, Клинцов-Погоревших – глухонемой.

Кроме того, в романе представлен ряд профанирующих поиск откровения эпизодов, которые выступают в роли апофатических указаний на ценность истинного пути. Эти эпизоды связаны с добыванием «земных сокровищ»: два наиболее развернутых вставных текста сказовой формы (то есть максимально удаленных от голоса нарратора) повествуют об ограблениях. Вася Брыкин рассказывает о тайнике с картофелем в огороде ограбленной и убитой вдовы, бельевщица Таня – о попытке разбойника обнаружить клад в подвале. Контраст духовного и материального в истории Тани подчеркнут названием места, где происходит ограбление: станция Нагорная. В рассказе Васи функцию подтекста выполняют некрасовские аллюзии: Харлам Гнило – убийца и причина «апокалиптического» пожара в деревне – является инверсией Якима Нагого, спасающего от огня «картинчики» и иконы вместо денег. (Впрочем, и загрызенный убийцей Петенька, о котором говорит Таня, вызывает в читательском сознании семантический ореол поэтики Некрасова.) Объяснить эти неожиданные ассоциативные связи можно актуализацией в повествовании «некрасовского» мотива путешествия в поисках смысла по мертвому миру, а также «заимствованием» композиционного способа предъявления информации об этих поисках – в



поэме постоянно встречаются вставные рассказы<sup>15</sup>. В «Кому на Руси жить хорошо» разрушенному пространству может противостоять только живое слово (исповедь, песня). У Пастернака посреди условно-инфернальных топосов – сгоревшей деревни Веретенники (ср. некрасовское «Да был тут человек, / Павлуша Веретенников») и «обращенного в пепел» города Карачева (ср. былинное село Карачарово) происходят встречи с детьми, то есть обретенным сокровищем оказываются не только их истории, но и они сами. При этом Таня своим «текстом» дает ответ на сюжетную загадку, подтверждая, что она дочь Живаго и Лары.

Можно предположить, что Лара является семантическим центром метафорического субтекста (термин М. Риффатерра<sup>16</sup>) «тайны» – «тайника», ведь звучание ее имени похоже на слово *ларь, ларец*.

С. Витт, анализируя тему «творческого искажения» сакрального текста<sup>17</sup>, показывает сходство вставных рассказов о тайниках с монологом ворожеи Кубарихи, цитирующей летопись: «И какие кудечники в старину открывали: сия жена в себе заключает зерно или мед или куний мех». Характерно, что после этих слов Юрий Андреевич «видит» фантазм, в котором Лара уподоблена тайнику: «Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны»<sup>18</sup>.

Элементы субтекста тайника, задающие возможные истолкования данного эпизода, появляются в романе гораздо раньше. Еще в четвертой главе второй части Лара описана как вместилище души: «Свой рост и положение в постели Лара ощущала сейчас двумя точками – выступом левого плеча и большим пальцем правой ноги, а все остальное – более или менее она сама, ее душа или сущность, стройно вложенная в очертания» (II, 4, с. 30). Получается, что, представляя «открытие» левого плеча Лары, Живаго ретроспективно постигает то ее самоощущение, которое знать не мог.

Однако уже с первой встречи Лара связывается в сознании героя с созерцанием тайны: «зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно» (II, 21, с. 57). В эпизоде поездки к Свентицким, который по праву считается эмблемой принципа сюжетных «скрещений» романа, Лара обнаруживает свое скрытое присутствие именно тогда, когда Юра увлекается зрелищем и сначала видит «то, что незадолго до него попадалось на глаза Ларе», а потом и огонь ее свечи (III, 10, с. 70). По мнению Ю. М. Лотмана, визуальность для Пастернака – это один из важнейших принципов творческой рефлексии: «подлинные связи, которые организуют мир Пастернака <...> это связи увиденные»<sup>19</sup>. В романе сцены «зрелищ» связаны с познанием истины. Поэтому отсылки к одной из традиционных состав-



ляющих визуального кода европейской литературы – аллегии пещеры Платона – несколько раз появляются в те моменты, когда «приоткрывается скрытый смысл происходящих событий»<sup>20</sup>. Герои романа (в зависимости от близости к стратегии автора) могут как существовать в мире теней, так и проникать взглядом сквозь «завесы».

Интересно, что Лара, сделавшая «ложный» сюжетный выбор (она временно становится «тайником» для материального объекта – прячет в муфте, а затем в кармане револьвер) видит «плоский», непрозрачный мир<sup>21</sup>:

«Покрытые толстым слоем льда и снега окна домов точно были замазаны мелом, и по их непрозрачной поверхности двигались цветные отсветы зажженных елок и тени веселящихся, словно людям на улице показывали из домов туманные картины на белых, развешанных перед волшебным фонарем простынях» (II, 8, с. 68).

Юре, напротив, плоское (окна) представляется объемным (ларцы) и проницаемым, как бы вмещающим в себя мистериально-театральное действие – «святочную жизнь Москвы». (Коробка окна, в сочетании с занавеской и подоконником, ассоциируются с пространством сцены).

«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую *скважину*<sup>22</sup> в ледяном наросте одного из окон.

Сквозь эту *скважину* просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало» (II, 10, с. 70).

Знаками Лары оказываются ларец и скважина, вдохновляющие на поиск тайны и творчество: окна представляются Живаго как «драгоценные *ларцы* из дымчатого слоистого топаза», а проталина на окне квартиры Антипова дважды названа *скважиной*.

Метафоры «сверхзрения» гения, заданные в литературе романтизма, часто используются в метаромане символизма и постсимволизма. Но сверхзрение в «Докторе Живаго» связано с «темой контакта» (термин А. Жолковского<sup>23</sup>), взаимным притяжением трансцендентного (пламя «кого-то поджидало») и творческого субъекта («Юра обратил внимание»). Поэтому семантика визуального кода усложняется, актуализируются разнонаправленные культурные подтексты оптических образов: модернистские (кинематограф, фотография), традиционные (театр, живопись, иконопись). В то же время, в наррации задействованы не только философские аллегии истины, но и религиозная символика (плащаница, погребальная пелена Христа, формула откровения «И увидел я»), и архаическая (ритуальный свет-огонь, пророческое ясновиденье), обозначающие сокрытие-обнаружение смысла.



Заметим, что глава о дороге на елку начинается с описания интереса героя к физиологии зрения, который соответствует его размышлениям «о существе художественного образа». Но поэтическое видение просыпается у Живаго только в присутствии обращенного на него «взгляда» пламени. Для созерцания тайны в мире Пастернака нужна точка зрения Другого (огонь зажжен не условным платоновским фокусником – хозяином пещеры, а по просьбе Лары). Неслучайно Юрий Андреевич в своем признании в любви скажет Ларе, что ее очарование стало для него ключом ко всему на свете:

«Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний, ты когда-то под мирным небом детства так же подылась у её начала <...>

Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали *ключом проникновения* во все остальное на свете» (XIV, 3, с. 320).

В мире Пастернака только взаимное «проникновение» является основой коммуникации с миром и другими.

Одними из самых частотных вариантов «темы контакта» являются «видение сквозь» или, напротив, просвечивание. Поэтому с субтекстом «тайны» соотносится символика открытого или ограниченного поля зрения, которая индексируется в презентации наррации словами «щель», «скважина» и «ларец», «окно». А. Жолковский считает, что в поэтическом мире Пастернака окно выполняет следующие функции: «контакт между домом (человеком, обстановкой комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и внешним миром (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками, молнией, зарей, солнцем, огнями улиц, зимой, снежинками, сугробами, землей, детворой, горным склоном, почками, ветвями, листьями, цветами, дождевыми каплями) в виде проникания, приникания, оставления следа, озарения или ситуации “это – то же, что и то”»<sup>24</sup>.

Кроме того, в субтекст тайны включаются и метафоры занавеса, покровы, пелены, просвета. Занавес (занавеска, завеса) может быть образован различными типами субстанций. Чаще всего в тексте упоминаются два варианта.

Во-первых, материя-ткань (на окнах домов или внутри помещения):

«В форточку ворвался свежий воздух. Колыхнувшаяся оконная занавесь взвилась вверх. С письменного стола слетело несколько бумажек» (VI, 7, с. 148).



«Простуженная библиотекарша сошла с огороженного возвышения и направилась к окнам. На них были складчатые, напускные занавески из белой материи, приятно смягчавшие свет» (IX, 11, с. 222).

«Там был спальный закоулок, отделенный от передней и посторонних взоров пыльной откидной портьерой. Теперь в переполохе ее забывали опускать <...> Этот угол был резко озарен снизу словно светом театральной рампы <...> Наконец-то за перегородкой догадались опустить занавеску» (II, 21, с. 55)

«С незапамятных времен елки у Свентицких устраивали по такому образцу. В десять, когда разрезжалась детвора, зажигали вторую для молодежи и взрослых, и веселились до утра. Более пожилые всю ночь резались в карты в трехстенной помпейской гостиной, которая была продолжением зала и отделялась от него тяжелой плотной занавесью на больших бронзовых кольцах» (III, 11, с. 71).

Во-вторых, естественные «завесы» (облака, туман, снег, водопад, дым, пыль):

«Снегопад завешивал улицу до полу своим белым сползающим пологом, бахромчатые концы которого болтались и путались в ногах у пешеходов, так что пропадало ощущение движения и им казалось, что они топчутся на месте» (VII, 6, с. 167).

«К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдали на востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись, как полы театрального занавеса» (VII, 29, с. 191).

Во всех случаях в роли занавеса выступают объекты с пластичной структурой (подобные ткани) или обладающие свойством рассеиваться (как дым, туман). С их помощью символизируется проницаемость границы, необходимая для взаимодействия субъекта и мира. Помимо перечисленных вертикальных завес, часто напрямую связанных с метафорой жизни-театра (например, «елочные кулисы» у Свентицких), в нарративе присутствуют и образы горизонтально расположенных пелен, тканей, волн, через которые просвечивает что-либо и привлекает взгляд наблюдателя. В принципе, в романе любой объект, представляющий собой преграду для зрения, может описываться как занавес: листья, ветви, тени, лучи солнца, пламя. В этой же функции выступает и одежда человека, скрывающая его тело (платье, платок, плащ).

«Птичий свист в роще соответствовал ее свежести. Неприкрыто чистые, как неведение, полные звуки раздавались на весь лес и пронизывали его. Рощу прорезали две дороги, железная и проселочная, и она одинаково *завешивала обе своими разлетающимися, книзу клонящимися ветвями, как концами широких, до полу ниспадающих рукавов*» (VIII, 7, с. 204).



Контаминация метафорических индексов, сгущение тематики спрятанного-увиденного, которая происходит в некоторых фрагментах романа, позволяет соотнести наррацию с тканью, сквозь которую просвечивает смысл. Даже в тех главах, где отсутствуют главные герои, повествователь подчеркивает возможность обнаружения «чуда». Рассмотрим, как описан приход весны в главе о Галузиной:

«Теперь, ночью, *нагромождения теней* перед окном внутри, и за окном снаружи, почти повторяли друг друга. Обвисавшие *мешки оконных драпировок* были почти как обвисающие *мешки деревьев* на дворе, голых и черных, с неясными очертаниями. *Тафтяную ночную тьму* кончавшейся зимы в саду согревал *пробившийся* сквозь землю *чернолиловый жар* надвинувшейся весны. В комнате приблизительно в такое же сочетание вступали два сходных начала, и пыльную духоту плохо выбитых *занавесей* смягчал и скрашивал *темнофиолетовый жар* приближающегося праздника.

Богородица на иконе *выпроставала из серебряной ризы оклада узкие*, кверху обращенные, смуглые ладони. Она держала в каждой как бы по две начальных и конечных греческих буквы своего византийского наименования: метер неу, Матерь Божия. *Вложенная* в золотой подлампадник темная, как чернильница, лампада гранатового стекла *разбрасывала* по ковру спальни звездообразное, зубчиками чашки расщепленное мерцание» (X, 5, с. 239).

Во фрагменте объединяются метафоры ткани (занавеси, драпировка, тафта) и ларца-окна (оконное стекло, лампада из стекла). «Занавес» на окне и в пейзаже за окном указывает на возможность увидеть признаки весны. В комнате сквозь занавеси «пробивается» ощущение приближающегося праздника Воскресения, Богородица открывает свою сущность, «выходя» из ризы оклада иконы-«окна», лампада «разбрасывает» свет через стекло. Интересно, что конечной точкой сложного взаимодействия скрытого и явленного оказывается уподобление лампады чернильнице: весна и праздник подтверждаются письмом – буквами на иконе и мерцанием «чернил», преодолевающим «нагромождения теней». «Магический кристалл», обернувшийся лампадой-чернильницей, указывает на сущность дискурса Пастернака – свидетельство о возможности чуда.

Открытие-закрывание занавеса маркирует не только тему прозрения (имитируя открытие-закрывание глаза), но и пространственную «раму» события, задает особый сюжетный ритм чередований приближения-отдаления от тайны.

Лара – откровение для Живаго, поэтому в нескольких эпизодах она появляется из-за занавеса, из темноты, находится за окном и т. п. Первое «видение» Лары становится возможным потому, что в номере гостиницы появляется аналог театральной сцены – «освещенный лампою круг»:



«Там стены были увешаны фотографиями, стояла этажерка с нотами, письменный стол был завален бумагами и альбомами, а по ту сторону обеденного стола, покрытого вязаной скатертью, спала сидя девушка в кресле, обвив руками его спинку и прижавшись к ней щекой» (ч. 2, г. 21, с.57).

Вспомним, что глазок в окне квартиры в Камергерском переулке возникает благодаря поднятой занавеске: «во льду оконного стекла на уровне свечи стал протаивать черный глазок». Расставание с возлюбленной в стихотворении «Разлука», наоборот, приводит к непроницаемости окна: «Когда сквозь иней на окне / Не видно света Божья».

В Мелюзееве Юрий Андреевич предполагает, что его чувства к Ларе отличаются от всем известной «подкладки» отношений мужчины и женщины.

«Чорт возьми, неужели нельзя взрослому мужчине заговорить со взрослой женщиной, чтобы тотчас не заподозрили какую-то “подкладку”? Брр! Чорт бы драл все эти *матери и подкладки!*» (V, 8, с. 117)

Но встреча героев в Юрятине маркируется игрой «материй». Традиционная схема завязки любовного сюжета – встреча у колодца, поднятие оброненных предметов – обставлена в эпизоде характерными для повествования Пастернака маркерами: раскрытие занавеса, развязывание платка.

«Когда он свернул из переулка в ворота, ветер взвил к небу землю и мусор со всего двора, *завесив двор* от доктора. За эту *черную завесу* с вхохтаньем бросились куры из-под его ног, спасаясь от догонявшего их петуха.

Когда *облако рассеялось*, доктор увидел Антипову у колодца.

Вихрь застиг ее с уже набранной водой в обоих ведрах, с коромыслом на левом плече. Она была наскоро повязана косынкой, чтобы не пылить волос, узлом на лоб, “кукушкой”, и зажимала коленями подол пузырившегося капота, чтобы ветер не подымал его. Она двинулась было с водою к дому, но остановилась, удержанная новым порывом ветра, который сорвал с ее головы платок, стал трепать ей волосы и понес платок к дальнему концу забора, ко всё еще вхохтавшим курам.

Юрий Андреевич побежал за платком, поднял его и у колодца подал опешившей Антиповой» (IX, 13, с. 224).

Занавес образует и композиционную раму романа. Характерно, что начало жизни протагониста связано с пеленами снега, закрывающими могилу матери, а финал – с образом занавеса, который должен подняться после увертюры, фигурирующий в последних заметках доктора. Такое сюжетное завершение ряда эпизодов с покрывами-занавесками, намекает на



поэтическое «воскресение» Живаго. Книга стихов, начинающаяся с театральных подмостков в «Гамлете», как бы просвечивает через этот занавес. (Заметим, что «подмостки» Пастернака продолжают шекспировский финал – распоряжение Фортинбраса о водружении гроба Гамлета на «помост»: «Пусть Гамлета к помосту отнесут»<sup>25</sup>).

«Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же *тесно связана* с современною душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным *занавесом*» (XVI, 11, с. 366).

Таким образом, Живаго может оказываться с обеих сторон занавеса или в ситуации наблюдателя, на которого, в свою очередь, из-за занавеса обращен еще чей-то взгляд<sup>26</sup>. Заметим, что героев-антагонистов доктора такой двусторонний зрительный контакт не устраивает, они боятся быть увиденными.

«На дворе против Лариного окна горел фонарь на столбе, и, как ни занавешивалась Лара, узкая, как распиленная доска, полоса света проникала сквозь промежуток разошедшихся занавесок. Эта 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. 82).

Более того, в сцене преобразования в лесу оказывается, что и сам герой способен пропускать свет, становиться прозрачным, как и тот костер, через который он смотрит. Солнце «просвечивало сквозь прозрачное пламя», герой «пропускал сквозь себя <...> столбы света».

В эпизоде мимикрии описано похожее взаимодействие субъекта и «укрывающих» субстанций.

«Он прилег на одном из незаросших мест в лесу, сплошь усыпанном золотыми листьями, налетевшими на лужайку с окаймлявших ее деревьев. Листья легли в клетку, шашками, на лужайку. Так же ложились лучи солнца на их золотой ковер. В глазах рябило от этой двойной, скрещивающейся пестроты. Она усыпляла, как чтение мелкой печати или бормотание чего-нибудь однообразного» (XI, 8, с. 262).

Листья и лучи закрывают землю и уподобляются листам с «мелкой печатью», следовательно, мир и текст – «покровы» для содержимого. Но и доктор становится частью этого покрова, «калейдоскопа лучей и листьев».

«Пестрота солнечных пятен, усыпившая его, клетчатым узором покрыла его вытянувшееся на земле тело, и сделала его необнаружимым, неотличимым в калейдоскопе лучей и листьев, точно он надел шапку невидимку» (XI, 8, с. 262).

Заметим, что бабочка, ставшая поводом для рассуждений Живаго о мимикрии, названа цветным «лоскутком». До ее появления мысли доктора были хаотичны, похожи на обрывки.

«Не находящее отдыха, недремлющее сознание лихорадочно работало на холостом ходу. Обрывки мыслей неслись вихрем и крутились колесом, почти стуча, как испорченная машина. Эта душевная сумятица мучила и сердила доктора» (там же).

Холостой ход машины сознания как бы противопоставлен исправной работе швейных машин в начале романа.

«Как очумелые, крутились швейные машины под опускающимися ногами или порхающими руками усталых мастериц. Кто-нибудь тихо шил, сидя на столе и отводя на отлет руку с иглой и длинной ниткой. Пол был усеян лоскутками» (II, 3, с. 29.)

Получается, что бабочка и соткана (сшита) из обрывков мыслей, и является частью ткани природы (лоскуток включается в целое), наблюдение за ней успокаивает доктора, его размышления включаются в общую картину идей современности (и он сам становится невидимым, как бабочка на коре дерева). Таким образом, герой не только укрывается от «постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней», но и сам вплетается в занавес мира-книги.

В то же время «погружение» героя в текст (лучи и листья похожи на «мелкую печать») актуализирует позицию заинтересованного, не постороннего читателя, проникающего взглядом сквозь преграды. Неслучайно в финале прозаической части романа друзья Живаго продолжают читать его книгу, хотя им «трудно разбирать печать».

Уподобление доктора ткани, а его мыслей – нитям встречается в романе еще несколько раз. Например, после того, как он проспал побег мобилизованных из вагона, Тоня говорит:

«– Удивительный ты, все-таки, Юра. Весь *соткан* из противоречий. Бывает, муха пролетит, ты проснешься и до утра глаз не сомкнешь, а тут шум, споры, переполох, а тебя не добудиться» (VII, 23, с. 183)

Размышления возвращающегося с войны Живаго о Тоне и Ларе сравнены с двумя клубками.

«Как ни хаотичен был вихрь мыслей, роившихся в его голове в течение этих долгих часов, их, собственно говоря, было два круга, два *неотвязных клубка, которые то сматывались, то разматывались*» (V, 15, с. 127).

М. Ямпольский считает, что в европейской культуре образы ткача и визионера символизируют фигуру автора-демиурга<sup>27</sup>. И. П. Смирнов говорит о том, что мотив ателье и швейных мастерских в романе Пастернака связан с идеей бога-закройщика<sup>28</sup>. Однако необходимо отметить, что пастернаковская мифотектоника двунаправленной коммуникации трансформирует стандартный метафорический код: герой не считает жизнь «материалом», «комком» грубой «материи» и готов стать частью ткани существования, которое само себя «перedefирует и претворяет».

Перекроить жизнь хочет антагонист Живаго – Стрельников, искусным «ткачом» является Комаровский, который «опутывает» Лару «сетями» отношений (ср. в «Сказке»: «Змей обвил ей руку / И оплел гортань»). Эту же метафору можно найти и во внутренних монологах Лары:

«Отдельная нитка, как паутинка, потянул – и нет ее, а попробуй выбраться из сети – только больше запутаешься» (II, 15, с. 47).

«Она не может развязаться с ним благодаря матери. Она не может сказать: мама, не принимайте его» (II, 19, с. 51).

Таким образом, «манипуляции» с чувствами обрисовываются в романе как неестественные (Комаровский назван «кукловодом»), тогда как в описаниях органического хода жизни акцентируется идея независимого от воли человека «мирового веретена» (термин Платона). Природа предстает как переплетение нитей:

«...за черными мелюзеевскими сараями мерцали звезды, и от них к корове *протягивались нити* невидимого сочувствия, словно то были скотные дворы других миров, где ее жалели» (V, 6, с. 113).

«Кроме заячьих следов, необозримую снежную равнину пересекают рысьи, ямка к ямке, тянущиеся *аккуратно низанными нитками*» (IX, 2, с. 214).

Вода буравит берега

И *вьет* водовороты («На страстной»).

Обилие упоминаний о материях, нитях, занавесах, шитье, вязанье, вышивании приводит пастернаковедов к заключению о манифестации в романе общеевропейского метапоэтического кода, связанного как с мифологией Мойр – Парок, плетущих и обрезающих нить судьбы, так и с символизацией текста как ткани<sup>29</sup>. На первое истолкование указывает наличие в тексте портних и вязальщиц (Галузина, Тунцева, стрелочница). На второе – соотношение шитья и текста: буквы, «вытканые на занавесе» железнодорожной станции, вышитое на подкладке имя Сережи Ранцевича, буквы на витрине портновского ателье, словесная «вязь» заклинания Кубарихи.



Более того, вязанье и шиванье являются эмблемой наррации романа, основанной на стремлении дискурса к тотальной связности, то есть связи всего со всем. Неслучайно начало романа означает тему шитья: в первой части задаются метафоры ткани-снега и полотна железной дороги («они прыгивали на полотно, разминались и рвали цветы»), а во второй подробно описана швейная мастерская Гишар. Исчерпанность наррации в финале текста (часть «Окончание») соотносится с остановкой «плетения» и обозначается сгоревшей деревней Веретенники и закрытым ателье «модного портного» (расположенного под комнатой Гордона).

И. П. Смирнов интерпретирует эпизоды в швейных мастерских как отсылки к сюжетам Чернышевского и Достоевского<sup>30</sup>. Но в романе шитье, вязание указывают и на процесс наррации, то есть связывание судеб и мыслей персонажей.

«Встретились два творческих характера, *связанные* семейным родством, и хотя встало и второй жизнью зажило минувшее, нахлынули воспоминания и всплыли на поверхность обстоятельства, происшедшие за время разлуки, но едва лишь речь зашла о главном, о вещах, известных людям созидательного склада, как *исчезли все связи, кроме этой единственной*, не стало ни дяди, ни племянника, ни разницы в возрасте, а только осталась *близость* стихии со стихией, энергии с энергией, начала и начала» (VI, 4, с. 140).

Слово «связь» повторяется очень часто и в разнообразных контекстах. В романе фигурируют следующие выражения: «завязались отношения», «завязалась дружба», «привязанность», «любовная связь», «развязки судеб», «нить рассуждений», «завязалось объяснение», «время навязывает мне что хочет», «чтобы не связывать своей свободой», «сколько с этой комнатой связано удивительного» и т. п.<sup>31</sup>

Идея связности маркирует и творчество протагониста. Так, в Варыкино пейзаж за окном как бы дает поэту образец «склеивания», Живаго пытается соединить форму и содержание.

«Свет полного месяца *стягивал* снежную поляну осязательной *вязкостью* яичного белка или клеевых белил» (XIV, 8, с. 328).

«Теперь, на другой день, просматривая эти пробы, он нашел, что им недостает *содержательной завязки*, которая *сводила бы воедино распадающиеся строки*. Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром» (XIV, 9, с. 331).

Живаго своим текстом и жизнью воплощает особую стратегию – он преодолевает «разрывы» связности («разорванные звуки и формы без видимой связи появлялись в морозном тумане»), но не перекраивает, а сши-



вает распавшиеся сущности («и эти объяснения, данные <...> на большом расстоянии, Юрию Андреевичу хотелось связать с тем, что он видел теперь вблизи, в сердцевине картины»). Поэтому по отношению к Живаго повествователь употребляет и слово «связь», и слово «естественность».

«У кого-нибудь есть достаточный запас слов, его удовлетворяющий. Такой человек говорит и думает естественно и связно. В этом положении был только Юрий Андреевич» (XV, 7, с. 360).

Заметим, что ткани и нити сопутствуют различным перемещениям героев в пространстве, часто встречаются на границах сюжетных эпизодов: ткани Громеко берут с собой в поездку на Урал в качестве обменного средства, Лара перед отъездом увязывает вещи веревкой и рогожей. Кроме того, тема связи воплощается в нескольких персонажах-функциях: телеграфисте, стрелочнице, начальнике связи и сюжетных указаниях на необходимость восстановить технические неисправности в средствах связи.

Живаго и в этом отношении является героем-медиатором, он соединяет различные области охваченного энтропией пространства. Во время пешего возвращения доктора из Варыкино в Москву он идет мимо вязов и орешника (идея связи визуализируется).

«Из нее торчали изрядно оттопыренные, *точно узлами или бантами завязанные*, втрое и вчетверо сросшиеся орехи, спелые, готовые вывалиться из гранок, но еще державшиеся в них» (XV, 2, с. 351).

Отношения Живаго и Лары также ассоциируются с материей, тканью, покровом. Они в некоторой степени предопределяются их поочередным пребыванием в имении хозяина шелкопрядильной фабрики Кологривова, который как бы «связывает» их судьбы. Кроме того, Лару по всему тексту сопровождает метафорика ткани и шитья. (Ср. параллелизм героев в стихотворении «Осень»: «Мы сядем в час и встанем в третьем, / Я с книгою, ты с вышиваньем»).

Лара – дочь хозяйки швейной мастерской, мать бельевщицы Таньки. Она гладит белье или шьет во время разговоров с другими. Неслучайно в стихотворении «Разлука» выкройка, лоскуты, иголка – метонимии возлюбленной.

Он бродит, и до темноты  
Укладывает в ящик  
Раскиданные лоскуты  
И выкройки образчик.  
И наколовшись об шитье

С невынутой иголкой,  
Внезапно видит все ее  
И плачет втихомолку («Разлука»).

Интересно, что в следующем стихотворении цикла («Свидание») появляется образ вымокшей до нитки женщины.

Снег на ресницах влажен,  
В твоих глазах тоска,  
И весь твой облик *слажен*  
Из одного куска («Свидание»).

Можно считать эту ситуацию повтором «галлюцинации» Флери и Живаго, когда после отъезда Лары им представляется ее возвращение:

«Они были уверены, что отворят парадное и в дом войдет так хорошо им известная женщина, *до нитки вымокшая* и иззябшая, которую они засыпят распросами, пока она будет отряхиваться» (V, 9, с. 120).

Именно в стихотворении «Свидание» описывается слияние героев: в сердце вырезан контур возлюбленной, что приводит к неразрывности «я» и «не-я»: «И провести границы / меж нас я не могу». Характерно, что после разлуки Живаго собирается описать Лару как линию прибора:

«Вот как я изображу тебя. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу пробку, ракушки, водоросли... Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибора. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя» (XIV, 13, с. 340).

В «Разлуке» есть соответствующие строки: «Она была так дорога / Ему чертой любовью, / Как морю близки берега / Всей линией прибора». Получается, что герой и его текст хранят «след» возлюбленной. В то же время Лара, как будет сказано в «Окончании», «кровью сердца» чувствует «каждый поворот почерка» Юрия Андреевича.

Таким образом, оставление отпечатка на другом (как на плащанице), переплетение любящих, метафора ткани в целом, маркирует не только постижение тайны жизни и смерти, но и саму идею тайны – сокровища. Поэтому важной оказывается тема обнажения, раз-облачения. Так, в стихотворении «На Страстной» март раздает «до нитки» снег-ткань из «ковчега»:



И март разбрасывает снег  
На паперти толпе калек,  
Как будто вышел человек,  
И вынес, и открыл ковчег,  
И все до нитки роздал («Март»).

А в монологе Лары появляется образ обнаженной любви, «до нитки обобранной душевности».

«Осталась одна небытовая, неприложенная сила *голой, до нитки обобранной душевности*, для которой ничего не изменилось, потому что она все время зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же *обнаженной* и одинокой. Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым *ничем было прикрыться* в начале мира, и мы теперь так же *раздеты* и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим и любим, и плачем, и держимся друг за друга и *друг к другу льнем*» (XIII, 13, с. 303).

Попытка сделаться тканью-покровом друг для друга – «друг к другу льнем» – становится, таким образом, предельным выражением любви как чуда, в ситуации, когда все иные оболочки, включая телесные, исчезли. При этом превращение внутренней душевности в покров, укрытие для Другого одушевляет все бытие, обретающее, тем самым, подлинную связность.

Метафора ларца (как и метафора ткани) не только является элементом риторической организации текста, но и выстраивает сюжетные события. Так, в четвертой главе четвертой части ларец и драгоценность «материализуются». Надя Кологривова дарит Ларе ожерелье: «Она вынула из саквояжа завернутую в бумагу шкатулку, развернула ее и, отщелкнув крышку, передала Ларе редкой красоты ожерелье» (с. 84). С. Витт называет ожерелье эмблемой концепции мимикрии (оно сливается с окружающей средой, выглядит и как розовый гиацинт, и как желтые сапфиры, его не замечает грабитель). Но наличие риторических индексов субтекста «тайника» позволяет по-другому интерпретировать семантику эпизода. Вещь отражает сущность ее обладателя: драгоценность соответствует Ларе. (Ожерелье похоже и на виноград, и на капли воды, героиня также связана с водой и растительным миром). Впрочем, в сюжете тайна мимикрии сближается с загадкой женщины. Ведь понимание Лары как первообраза («первообраз заставлял <...> все видимое <...> преобразаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки»), и слияние доктора с миром природы («бесследно терялся Юрий Андреевич для постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней») происходят в со-



седних главах. Удивительным совпадением является и то, что определение Лары как жизни и видение Лары-тайника становятся композиционными «скрепами» – располагаются в седьмых главах (части одиннадцатой и двенадцатой соответственно), а описание Лары как вместилища и эпизод дарения шкатулки – в четвертых главах (второй и четвертой части). Получается, что элементы субтекста, расположенные последовательно, отражают идею приближения к тайне жизни (подаренная драгоценность извлекается из оболочек постепенно, так же, как и судьба не сразу дарит доктору Лару). Однако семантическое тождество субтекстовых знаков указывает на то, что откровение уже дано (Лара, скрытая за окном, присутствует в эпизоде пробуждения творческого дара). Неслучайно и прозрение эйдоса у костра описано так, как будто оно происходило уже много раз: герой «с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес».

Сходство Лары и Живаго – героев, причастных к откровению, – усилено указанием особого «отверстия» на их телах (лопатки), через которое «просвечивает» внутреннее содержание (Ларе «вскрыли лопатку») или «дар живого духа» (свет, проникающий в Живаго, «парой крыльев выходил из под лопаток наружу»).

Вернемся к эпизоду с подаренным ожерельем. Ночную попытку ограбления можно истолковать символически – вор не смог заметить Ларино сокровище. Ожерелье становится указанием на будущие встречи героини и Юрия Андреевича – в следующей главе доктор «глазеет» на побеги «дикого винограда». Учитывая наблюдения А. Жолковского над семантикой винограда как маркера любовной тематики<sup>32</sup>, можно сказать, что ожерелье является предвосхищением отношений героев.

Кроме того, виноград обнаруживает связь между тайной жизни и тайной воскресения. В тринадцатой главе пятнадцатой части описание того, как гроб окружает «царство растений», дает повествователю повод говорить о «тайнах превращения и загадках жизни», разгадкой которых является воскресение Христа. (Воскресшего Мария принимает за садовника). Неудивительно, что после употребления в тексте слов «тайна» и «вертоградарь» появляется и Лара. (Диалектное значение слова «ларь» – гроб. Ларами назывались и римские божества, связанные с культом предков)<sup>33</sup>. Благоухание цветов и плач возлюбленной заменяют Живаго обряд отпевания. Цветы покрывают Юрия Андреевича «красивым узором теней», Лара – «собою, головою, грудью, душою и своими руками, большими как душа». Такая ситуация служит продолжением двух вышеупомянутых прозрений героя – понимание слитности субъекта и объекта приходит к нему, когда тени ветвей делают его невидимым, понимание Лары как жизни случается после созерцания огня в лесу. Происходит своего рода инверсия метафор: ранее Лара была уподоблена первообразу, как лучи света «вошед-

шему» в доктора (на древнем кургане), теперь она обнимает – объедает, покрывает его гроб.

Слитность покрова и истины в сценах похорон подчеркивается объяснением духовного родства героев, их отнесенностью к единой «картине», ко «всему зрелищу».

Важно, что в лирической ситуации оплакивания Христа также появляется сравнение женщины и покрова:

Ноги я твои в подол уперла,  
Их слезами облила, Иус,  
Ниткой бус их обмотала с горла,  
В волосы зарыла, как в бурнус («Магдалина» II).

Ларино ожерелье, исчезнувшее из сюжета, возвращается в описании Магдалины, приносящей к ногам Христа всей своей сутью, платьем, волосами, бусами. Как было уже сказано выше, Лара обнимает гроб Живаго всей «душою». Кроме того, голос плачущей над гробом Лары уподоблен шелковистой листве.

«Казалось именно эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер *шелковистой и влажной листвой, спутанной теплым дождем*» (XV, 16, с. 375).

Эпитет «шелковистый» задает еще одну параллель к сцене «сокрытия» доктора тенями растений.

«Доктор лег на *шелковисто шуршащую листву*, положив подложенную под голову руку на мох, подушкой облежавший бугристые корни дерева» (XI, 8, с. 262).

Соотнесение шелковой одежды возлюбленной и листвы встречается и в стихотворении «Осень».

Ты так же сбрасываешь платье,  
Как роща сбрасывает листья,  
Когда ты падаешь в объятье  
В халате с *шелковою кистью* («Осень»).

Получается, что Лара, в очередной раз сравнивается с тканью – укрытием – покровом<sup>34</sup>. Заметим, что в «Магдалине» превращение в покров приводит к ясновидению, падению завесы.



Будущее вижу так подробно,  
Словно ты его остановил.  
Я сейчас предсказывать способна  
Вещим ясновиденьем сивилл.  
Завтра упадет завеса в храме,  
Мы в кружок собьемся в стороне,  
И земля качнется под ногами,  
Может быть, из жалости ко мне («Магдалина» II).

Превращение Лары в покров предвосхищено сравнением пережитого ею с мотками лент.

«Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися *мотками лент*, вываливающимися свертками лент наружу» (XII, 7, с. 277).

Этот образ возвращают читателя к началу романа, где после похорон матери, в канун Покрова, Юра смотрит на мотки снега-ткани.

«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, 2, с. 16).

Вьюга (от слова «вить», «плести», «ткать») и возлюбленная в видениях героя обладают свойством «обвивать», закрывать. Поэтому кроме погребальной семантики обвития-объятия, естественно, имеются и любовные коннотации. В Варыкино, во время диалога о любви, Лара говорит о разнице «крыльев» мужчины и женщины, «обвивая» шею Живаго:

«Она *обвивала* ему шею руками и, борясь со слезами, заканчивала:

– Понимаешь, мы в разном положении. Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях улетать за облака, а мне, женщине, чтобы прижиматься к земле и крыльями *прикрывать* птенца от опасности» (XIV, 7, с. 326).

Инверсия этого жеста дается в стихотворении «Хмель» – герой обнимает возлюбленную.

Под ракитой, *обвитой* плющом.  
От ненастья мы ищем защиты.  
Наши плечи покрыты плащом.  
Вкруг тебя мои руки *обвиты* («Хмель»).

Плющ, обвивающий ракиту, возможно, является семантической парой упомянутому выше винограду (знаку Лары), которым «увита одна из террас» больницы.

Анаграмма плющ-плащ своим звуковым обликом отсылает к другой семантической паре – погребальной «плащанице» и «черному плату» стихотворения «На Страстной». Любовь, смерть и воскресение соединяются в единый сюжетный «узел».

Следовательно, метафоры ткани, нити, полотна сопровождают все этапы жизни персонажей. В первом же монологе Живаго слово «ткань» в значении «смертная плоть» появляется в ряду рассуждений о тайнах смерти и воскресения: «Будет ли вам больно, ощущает ли *ткань* свой распад? То есть, другими словами, что будет с вашим сознанием?» (III, 3, с. 61).

Ткань как аналог «первоматерии» мироздания несколько раз соотносится со смертью, прежде всего, с повторяющейся в тексте ассоциацией умершей матери и тканей разного рода (пелена снега после похорон, белье на похоронах Анны Ивановны, материи в горошек во время сборов на Урал, напоминающие о могиле матери). В то же время, тюлевая занавеска, прилипшая к платью Тони, указывает на скорую свадьбу, а новорожденного сына Живаго видит в момент отделения от пуповины – нити. В момент своего перерождения-стрижки в швейной мастерской после возвращения из плена доктор как бы спеленут простыней:

«Портниха впустила доктора, ввела в боковую комнату не шире чуланчика, и через минуту он сидел на стуле, как в цирюльне, весь *обвязанный* туго стягивавшей шею, заткнутой за ворот простыней» (XIII, 6, с. 290)

Таким образом, соприсутствие в субтексте «тайника» двух метафорических рядов: метафор ткани, шитья, вязания, «обнаженной душевности», с одной стороны, и метафор ларца, чуда, сокровища, с другой, производит эффект воссоздания целостности. Наррация предстает как покров лирики, и, наоборот, стихотворения Живаго зависят от событий сюжета. Следовательно, в романе становится возможным взаимное просвечивание прозы и поэзии.

Кроме того, метафоры покрова-сокровища акцентирует intersubъектность откровения. Слияние с другим «я» – одна из ключевых черт поэтики Пастернака. «Граница между “я” и “не-я”, – отмечал Ю. М. Лотман в работе о ранних стихотворениях поэта, – сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята»<sup>35</sup>. С. Н. Бройтман обнаружил черты лирического синкретизма в «Сестре моей – жизни», который предполагает «отсутствие отдельно звучащего



голоса героини»<sup>36</sup>. Эта тенденция проявляется и в романе: в своем плаче Лара говорит с Живаго его же словами:

«Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дразги вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части» (XV, 16, с. 375).

(Отказ от участия в перекройке ткани бытия – кредо героя, «преlestь» – одно из любимых слов Юрия Живаго).

Важно, что Лара, размышляя об обстоятельствах, связанных с комнатой, где стоит гроб, может вспомнить только разговор с Пашей «на Рождество». Повествователь акцентирует этот момент, возвращаясь к первосцене пробуждения творческого дара в момент разглядывания свечи и «отменяя» тем самым ощущение Лары, что Юры тогда в ее жизни «не было и в помине». Таким образом, постфактум устраняется первоначальное сюжетное препятствие для интерференции субъектов.

Примечательно, что смерть героя дважды ассоциируется с началом пути – с первым творческим импульсом и с Рождеством. Вспомним, что перед сценой разглядывания скважины, «ведущей» к Ларе, героя посещают мысли об изображении волхвов, что ассоциативно «рифмуется» с упомянутым выше рассказом Кубарихи о поиске «кудечниками» – волхвами тайников в женах. Появляющаяся вместо идеи статьи о Блоке мысль о русском варианте поклонения волхвов как бы обусловлена ларцами-окнами, похожими на вертепы: «*Внутри* них теплилась святочная жизнь Москвы». (Виноград – вертоград – сад связаны с вертепом общей символикой внешнего обрамления сакрального события).

Идею интересубъектности творчества подчеркивает и тот факт, что рождающиеся по пути на елку строчки служат ответом не только жизни (Ларе), но и литературе (Блоку). Д. Сегал отмечает: «В художественном мире романа любой акт самопознания есть акт метаописания литературы в терминах литературы (ср. картина Рождества в Москве, воспринимаемая Юрием Андреевичем как созданная гением Блока)»<sup>37</sup>. В главе используются важные для поэтики Блока черты – символика льда, огня как знаков контакта с трансцендентным («Она была живой костер / Из снега и вина»), рефлексия тайны женственности («Ты дала мне в руки / Серебряный ключик»).

«Увиденное снаружи пламя» свечи в Ларином окне подобно зову «небывалых огней» пламенеющей рождественской звезды (из стихотворения Живаго). Таким образом, смерть преодолевается и рождеством, и воскресением.

Важно, что слова «ларец», «ковчег» встречаются в описании предпасхального пейзажа не только в стихотворной, но и в нарративной части.



Повествователь, присоединяясь к кругозору мальчишек на колокольне, показывает оптическую метаморфозу пространства – внешний мир с высоты похож на внутреннее убранство храма.

«Была зима в исходе, Страстная, конец великого поста. Снег на дорогах чернел, обличая начавшееся таяние, а на крышах был еще бел и нависал плотными высокими шапками.

Мальчишкам, лазившим к звонарям на Воздвиженскую колокольню, дома внизу казались сдвинутыми в кучу *маленькими ларцами и ковчегцами*» (X, 2, с. 232).

Хотя главные персонажи отсутствуют в сюжете десятой части, слово «ларец» позволяет актуализировать общность кругозоров повествователя и Живаго – и в очередной раз указать на возможность откровения. С откровением и «кладом» также связывается и последнее пристанище героя: комната в Камергерском переулке названа «кладовой откровений». Метафоры тайника усиливают амбивалентную сюжетную семантику этого пространства (комната творчества, комната смерти).

Если продолжить логику С. Витт, можно заметить, что концепция мимикрии, которой увлечен Живаго, организует серию исчезновений-обнаружений героя. Вспомним, что Живаго стремится к незаметности стиля, умеет «исчезать», чтобы стать проводником смысла, ценит Пушкина и Чехова, которые «незаметно прожили жизнь».

«Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне *неузнаваемой и скрытой под покровом* общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, неприятельного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, *сами не замечая*, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о *незаметном* стиле, *не привлекающем ничего внимания*, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» (XIV, 9, с. 331).

Но в сценах похорон герой становится видимым, обнаруженным всеми: гроб притягивает взгляды, присутствующие персонажи названы «публикой». К диалектике скрытого и явленного привлекает внимание тот факт, что Лара, прозревающая бессмертие Живаго, не обращает внимания на телесные признаки смерти: «ей удалось этого не заметить».

Кремированный, лишенный отпевания (и, следовательно, лишенный формального права на воскресение) герой, тем не менее, воскресает в стихах. В. И. Тюпа в связи с этим пишет: «Стихотворения Юрия Живаго в строении романа – это и есть обещанное апостолом, дарованное свыше “тело духовное”»<sup>38</sup>. Лара, исчезнувшая в одном из лагерей севера, «забытая под каким-нибудь безымянным номером», возвращается как безымян-



ная (семантика ларца уже не нужна) муза-героиня этих стихов – совместное духовное сокровище, лишенное оболочек, буквально выходит наружу. «Пребывание в скрытности», организованное Евграфом, заканчивается явлением тайны – тетради стихотворений.

Понятие откровения присутствует в романе не только на уровне отдельных метафорических кодов, но и в общекультурных контекстах сюжета: герой понимает искусство как продолжение Откровения Иоанна. Поэтому соотношение романа со Священным Писанием подробно изучалось в пастернаковедении. И. П. Смирнов находит исток идеи откровения в философии Шеллинга. «Роман Пастернака в целом зиждется на «Философии откровения» Шеллинга <...> В соответствии с Шеллингом, Откровение, зачинающее человеческую историю, состоит в Христе – в сыновности человека»<sup>39</sup>. С. Витт обнаруживает в романе аллюзии на определение искусства В. Соловьевым, согласно которому задача творчества – преображение физической жизни в духовную, то есть поиск откровения<sup>40</sup>.

Необходимо, впрочем, отметить, что в сюжете встречаются ситуации понимания, озарения, догадки, и не связанные прямыми ассоциациями с философией теодицеи или Библией. Жизнь, в ее лично-окрашенном, а не социально-историческом восприятии тоже уподоблена откровению: «мгновения, когда подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе и жизни» (XIII, 10, с. 298).

В романе Пастернака присутствует нарративный парадокс: механизм взаимодействия субъекта с его границами – сверхличной (предназначение) и ультраличной (роль в жизни других) – одинаков, что выражается в повторе одних и тех же метафорических рядов для обозначения приобщения к истине и постижения женщины, подвига и страсти (ср. «Быть женщиной – великий шаг, / Сводить с ума – геройство»). Со сферой сверхличного можно взаимодействовать как со «своим другим», эйдос и бытовой «обиход» (один из вариантов названия романа – «Картины полувекового обихода») становятся субститутами друг друга, что выражается в образе вечности, «просвечивающей» сквозь повседневность, или истины, озаренной «светом повседневности».

Можно сказать, что интрига в целом представляет собой постижение героем своего места в мире, поэтому в сюжете актуализируются «тематические эквивалентности» (термин В. Шмида<sup>41</sup>) фрагментов-озарений, последовательность событий предстает как цепочка размышлений о «главном», узнаваний, догадок, неожиданных встреч, впоследствии истолковываемых как символические.

«Знаки-предвестники» (термин П. Рикёра<sup>42</sup>) будущей разгадки содержатся в диалогах, медитациях, значимость которых подчеркнута нежн-



данными совпадениями мыслей разных персонажей. Пока Живаго еще не обрел своего слова, его идеи предвосхищаются «вставными текстами» Веденяпина, после смерти героя «духовный» голос обретают друзья, ранее его лишенные (их речь была сравнена с механизмами – «телега беседы», «пружина их пафоса»).

Закономерным представляется тот факт, что в финале романа повествователь от развернутых описаний содержания откровений (в своей речи или речи героев) отказывается, переходит к редуцированным указаниям на него – в тексте есть намеки на то, что Юрий Андреевич достиг полноты понимания, но «истина» не проговаривается. С. Г. Буров по этому поводу замечает: «По ходу повествования сакральное с “переднего” плана уходит “вглубь”, остается лишь профанный план происходящего»<sup>43</sup>.

Герой все больше молчит или совершает странные (по мнению окружающих) поступки. Но повествователь, заявивший в начале пятнадцатой части, что Юрий Андреевич «все больше сдавал и опускался», затем (апофатической риторической конструкцией – «не мог же он сказать») акцентирует тот факт, что герой уже мог бы обращаться к окружающим фразами Христа. И друзья, упрекающие Живаго в «неправильном» поведении, могли бы услышать, «...если бы друзьям можно было делать подобные признания», те самые слова («Единственное живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной...»), которые будут произнесены в стихотворении «Гефисиманский сад» («...Вас Господь сподобил / Жить в дни мои»).

Путь к откровению (жизненный, творческий) оказывается более важным, чем его риторическая «рационализация». Возможно, поэтому даже в стихотворной части дискурса, которая должна служить главным подтверждением предназначения героя, движение к истине продолжает тематизироваться. При этом постулируется двунаправленность пути: герой перемещается во времени истории, «столетья» плывут к нему «из темноты».

Феномен ретроспекции важен для творчества Пастернака. «Само по себе имя еще пусто, это только начало пути, выход из детства, – пишет Григорий Амелин в «Лекциях по философии литературы», – Пастернак же идет скорее от конца к началу, продираясь сквозь напластования имени, иллюзии и надежды <...> Пастернаку надо пуститься в обратное плавание – избавиться от всех этих напластований и ассоциативных рядов, чтобы взглянуть на имя как в первый раз»<sup>44</sup>. Е. Фарино находит в текстах Пастернака факторы, формирующие читательскую установку на реверсирующее чтение: «обилие повторов, одинаковых конструкций, устойчивых анафор, постоянный возврат к тому же или такому же мотиву <...> Наиболее адекватным чтением такого текста является чтение вспять, с конца, ибо последняя вариация (последняя экспликация) и есть последняя и истинная семантика начала, т. е. Тема»<sup>45</sup>.

Ретроспекция актуальна и для исследуемого романа. Живаго определял искусство как возвращение к родным, возвращение к себе, поэтому переходы из «исторического» измерения в область «вечного» (и обратно) принципиальны. В то же время, парадоксальным образом, тайна сама приближается к субъекту откровения («чудо вышло наружу»), сюжетная «пассивность» героя («голос этой тайны преследовал Юру») оттеняет его способность стать насквозь проницаемым для смысла («пропускал сквозь себя эти столбы света»).

Ситуация «обратного хода» является смыслообразующей и для поэтической (первое и последнее стихотворения цикла близки по своему содержанию), и для прозаической части (герой уезжает из Москвы, потом возвращается в Москву), и для дискурсивного строения в целом: нумерация глав задает предопределенность движения к финалу, стихи расположены в последней главе, но, по мысли Е. Фарино, они «существуют до их написания»<sup>46</sup>, поэтому оказываются интерпретантой для всего текста.

В. И. Тюпа считает, что завершение романа «Доктор Живаго стихотворным циклом предполагает адресата с «рекуррентной компетенцией “обратного чтения”»<sup>47</sup>. Двусоставность дискурса (проза и стихи рассказывают читателю по-разному об одном и том же) обнаруживает его диалогическую природу. Аналогичным образом функционируют и исследуемые метафорические ряды – тайник, занавес, покров и сокровище, тайна, содержание становятся синкретическим единством. Тем самым индексируется нарративная стратегия откровения, главной интенцией которой является программирование сотворческой позиции адресата. Неслучайно Вяч. Вс. Иванов назвал роман «... единственным в своем роде представителем нового жанра, который можно было бы назвать жанром романа-поступка»<sup>48</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 250.

Perepisika Borisa Pasternaka. M., 1990. S. 250.

<sup>2</sup> Масленникова З. А. Портрет Бориса Пастернака. М., 1995. С. 231.

Maslennikova Z. A. Portret Borisa Pasternaka. M., 1995. S. 231.

<sup>3</sup> Usarevic J. Лирический парадокс // Russian Literature (Amsterdam). 1991. Vol. XXIX. P. 123–140.

Usarevic J. Liricheski paradoks // Russian Literature (Amsterdam). 1991. Vol. XXIX. P. 123–140.

<sup>4</sup> Якобсон А. «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Slavica Hierosolymitana. Vol. 3. Jerusalem, 1978. P. 317.

Jakobson A. «Vakhanalija» v kontekste pozdnego Pasternaka // Slavica Hierosolymitana. Vol. 3. Jerusalem, 1978. P. 317.

<sup>5</sup> Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 54.

Flejšman L. Boris Pasternak v dvadcatye gody. SPb., 2003. S. 54.

<sup>6</sup> Москалева А. Е. Метафоры творчества в лирическом дискурсе Б. Л. Пастернака: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. С. 7.

Moskaleva A. E. Metafori tvorcestva v liricheskom diskurse B. L. Pasternaka: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Novosibirsk, 1998. S. 7.

<sup>7</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 38.

Smirnov I. P. Roman tajn «Doktor Zhivago». M., 1996. S. 38.

<sup>8</sup> Щеглов Ю. К. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы. М., 2012. С. 476.

Scheglov Ju. K. O nekotoryh spornyh chertah poetiki pozdnego Pasternaka (Avantjurno-melodramaticheskaja tehnika v «Doktore Zhivago») // Scheglov Ju. K. Proza. Poezija. Pojetika: Izbrannye raboty. M., 2012. S. 476.

<sup>9</sup> Тюпа В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

Tjupa V. I. «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. № 1. S. 380–410.

<sup>10</sup> Birnbaum H. On the Poetry of Prose: Land- and Cityscape 'Defamiliarized' in *Doctor Zhivago* // Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe. Columbus, Ohio, 1980. P. 4.

<sup>11</sup> Горелик Л. Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М., 2011. С. 309–310.

Gorelik L. L. «Mif o tvorcestve» v proze i stihah Borisa Pasternaka. M., 2011. S. 309–310.

<sup>12</sup> «The phenomenon of mimicry appears in *Doktor Živago* on various levels. First, it is realized narratively (that is, demonstrated on the level of sujet), second, it is a topic of discussion (metalevel), and third, features are distinguishable in the text itself which <...> can be linked to mimicry (a “morphological” level). This latter, as we shall see, applies both to the relationship of the novel to other texts and to the internal relationship between its prose and poetry sections. To this may be added a “meta-metalevel”: the reader is informed that Živago himself writes (and lectures on) mimicry».

Witt S. Creating creation. Readings of Pasternak's Doktor Živago. Stockholm, 2000. P. 98. (Acta Universitatis Stockholmiensis Studies in Russian Literature 33).

<sup>13</sup> Буров С. Г. Полигенетичность художественного мира романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2011.

Burov S. G. Poligenetichnost' hudozhestvennogo mira romana B. L. Pasternaka «Doktor Zhivago»: Avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Stavropol', 2011.

<sup>14</sup> Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 21.

Tjupa V. I. Narrativnaja strategija romana // Novyj filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 21.

<sup>15</sup> О функциях путешествия в поэме см.: Ромащенко С. А. Текст и субтекст в поле рецепции («Кому на Руси жить хорошо») // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006. С. 109–118. Ромащенко С. А. Текст и субтекст в поле рецепции («Кому на Руси зhit' horosho») // Tekst i interpretacija. Novosibirsk, 2006. S. 109–118.

<sup>16</sup> Риффатерр М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 20–40.

Riffaterr M. Formal'nyj analiz i istorija literatury // Novoe literaturnoe obozrenie. 1992. № 1. S. 20–40.

<sup>17</sup> Witt S. Op. cit. P. 18–19.

<sup>18</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. С. 277. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

Pasternak B. Doktor Zhivago. M.: Knizhnaja palata, 1989. S. 277.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. № IV. Ученые записки ТГУ. Вып. 236. Tartu, 1969. С. 227.

Lotman Ju. M. Stihotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izuchenija teksta // Trudy po znakovym sistemam. № IV. Uchenye zapiski TGU. Vyp. 236. Tartu, 1969. S. 227.

<sup>20</sup> Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 265.

Gasparov B. M. Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuschij princip romana Pasternaka «Doktor Zhivago» // Gasparov B. M. Literaturnye lejtmotivy. M., 1994. S. 265.

<sup>21</sup> Это позволяет Смирнову сделать вывод о кинооптике эпизода. См.: Смирнов И. П. Кинооптика литературы // Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 345.

Smirnov I. P. Kinooptika literatury // Videorjad. Istoricheskaja semantika kino. SPb., 2009. S. 345.

<sup>22</sup> Здесь и далее курсив мой.

<sup>23</sup> Жолковский А. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 12.

Zholkovskij A. Pojetika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty. M., 2011. S. 12.

<sup>24</sup> Там же. С. 50.

Tam zhe. S. 50.

<sup>25</sup> Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Трагедии / Пер. Б.Пастернака. СПб., 2003. С. 298.

Shespir V. Gamlet // Shespir V. Tragedii / Per. B.Pasternaka. SPb., 2003. S. 298.

<sup>26</sup> В стихотворениях тема проникновения сверхличного, природного начала сквозь окно и занавес маркируется аналогичным образом.

Гром отрывистый слышится,

Отдающийся резко,

И от ветра колышится

На окне занавеска («Лето в городе»)

Как обещало, не обманывая,

Проникло солнце утром рано

Косою полосой шафрановую

От занавеси до дивана («Август»)

<sup>27</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

Jampol'skij M. Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentacii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture. M., 2007.

<sup>28</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго».

Smirnov I. P. Roman tajn «Doktor Zhivago».

<sup>29</sup> Подробную библиографию по теме шитья-вязанья в творчестве Пастернака см. в работе: Фатеева Н. Проза как поэзия: О языке романа «Доктор Живаго» // Фатеева Н. Синтез целого. М., 2011. С. 204–216.

<sup>30</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». С. 62–67.

Smirnov I. P. Roman tajn «Doktor Zhivago». S. 62–67.

<sup>31</sup> В стихотворениях Живаго воплощается и семантика связи-отношений, и идея нити судьбы:

А я пред чудом женских рук,

Спины, и плеч, и шеи



И так с привязанностью слуг

Весь век благоговею («Не плачь, не морщь опухших губ»).

Толпа на соседнем участке

Заглядывала из ворот,

Толклись в ожиданье развязки

И тыкались взад и вперед («Дурные дни»).

<sup>32</sup> В поэтике Пастернака виноград связан не только с общекультурными коннотациями, но и с именем возлюбленной – Е. Виноград. См. об этом: Жолковский А. Поэтика Пастернака... С. 128–130.

Zholkovskij A. Pojetika Pasternaka... S. 128–130.

<sup>33</sup> См. об этом: Лары // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 38–39.

Lary // Mify narodov mira. T. 1. M., 1980. S. 38–39.

<sup>34</sup> О символике ткани в женских образах романа см. работу Н. Фатеевой: Фатеева Н. Указ. соч. С. 204–216.

Fateeva N. Ukaz. soch. S. 204–216.

<sup>35</sup> Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 713.

Lotman Ju. M. O poetah i poezii. SPb., 1996. S. 713.

<sup>36</sup> Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007. С. 112.

Brojtmann S. N. Pojetika knigi Borisa Pasternaka «Sestra moja – zhizn'». M., 2007. S. 112.

<sup>37</sup> Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–IV. Jerusalem, 1981. P. 214.

Segal D. Literatura kak ohrannaja gramota // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–IV. Jerusalem, 1981. P. 214.

<sup>38</sup> Тюна В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитекtonика // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

Tjuna V. I. «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. № 1. S. 380–410.

<sup>39</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». С. 61.

Smirnov I. P. Roman tajn «Doktor Zhivago». S. 61.

<sup>40</sup> Witt S. Op. cit. P. 117.

<sup>41</sup> Шмид В. Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 213–297.

Shmid V. Jekvivalentnost' v povestvovatel'noj proze. Po primeram iz rasskazov Chehova // Shmid V. Proza kak poezija. SPb., 1998. S. 213–297.

<sup>42</sup> См.: Рукёр П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 2. С. 122.

Rikjor P. Vremja i rasskaz. M.; SPb., 2000. T. 2. S. 122.

<sup>43</sup> Буров С. Г. Указ. соч. С. 8.

Burov S. G. Ukaz. soch. S. 8.

<sup>44</sup> Амелин Г. Лекции по философии литературы. М., 2005. С. 54.

Amelin G. Lekcii po filosofii literatury. M., 2005. S. 54.

<sup>45</sup> Фарыно Е. Как сфинкс обернулся кузничком: разбор цикла «Тема с вариациями» Пастернака // Studia Russica. Vol. XIX. Budapest, 2001. P. 314.

Faryno E. Kak sfinks obrnul'sja kuznechikom: razbor cikla «Tema s variacijami» Pasternaka // Studia Russica. Vol. XIX. Budapest, 2001. R. 314.

<sup>46</sup> Фарыно Е. Книгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго». 1) // Zestyty naukowe Wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne.

Zestyt 31 (12). Поэтика Пастернака – Pasternak's poetics / Pod red. Anny Majmieskulow. Bydgoszcz, 1990. P. 188.

Faryno J. Knjaginja Stolbunova-Jenrici i ee syn Evgraf (Arheopojetika «Doktora Zhivago». 1) // Zestyty naukowe Wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Zestyt 31 (12). Pojetika Pasternaka – Pasternak's poetics / Pod red. Anny Majmieskulow. Bydgoszcz, 1990. P. 188.

<sup>47</sup> Тюна В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура. С. 380–410.

Тюра В. И. «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika. S. 380–410.

<sup>48</sup> Иванов Вяч. Вс. Заметки к истолкованию пастернаковских текстов // Themes and Variations: In Honour of Lazar Fieshman. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Stanford, 1994. P. 25.

Ivanov Vjach. Vs. Zаметki k istolkovaniju pasternakovskih tekstov // Themes and Variations: In Honour of Lazar Fieshman. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Stanford, 1994. P. 25.



О. В. Федунина

## ПОЭТИКА ЖЕСТА В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО» (заметки к теме)

В статье анализируется одна из важнейших особенностей поэтики жеста в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: не бытовой, значимый жест остается неизобразенным, скрытым от читателя, что позволяет говорить о поэтике «потаянного» жеста. Этот принцип рассматривается на примере выстрела Лары в части «Елка у Свентицких». В качестве возможного источника (в плане не только фабулы, но и самого принципа такого (не)изображения жеста) называется «Легкое дыхание» (1916) И. А. Бунина.

**Ключевые слова:** Пастернак; Бунин; жест; коммуникация; слово; точка зрения; театральность; литературность.

Говоря о поэтике жеста в художественном произведении, следует, прежде всего, иметь в виду, что этот феномен может пониматься достаточно широко. Вот, к примеру, как определяется жест в авторском словаре К. Г. Исупова «Космос русского самосознания»: «Универсалия культуры, способ невербальной передачи информации и общения (ср. речевой Ж.), в широком смысле – тип изобразительно-выразительного поведения, мини-поступок и элемент поступания; мельчайший элемент сюжета (по Н. А. Толстому)»<sup>1</sup>. При таком спектре значений к жестам могут относиться явления, которые при более узкой, бытовой трактовке в этот ряд не включаются: свидетельство тому – работа Г. Е. Крейдлина о «жестах глаз»<sup>2</sup>. Однако при всем разбросе подходов к понятию жеста объединяющим фактором является его коммуникативная функция.

Таким образом, если обратиться к конкретному историко-литературному материалу, первые, закономерно возникающие вопросы могут звучать так: какой тип коммуникации между героями превалирует в данном произведении – вербальный или невербальный? Как может быть связан такой выбор автора с другими аспектами поэтики этого произведения (т. е. каковы функции этого приема)? Попытаемся более подробно рассмотреть особенности поэтики жеста в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Выбор материала, при всей его кажущейся случайности, обусловлен тем, что в этом романе, как неоднократно отмечалось исследователями, совершенно особое значение приобретает слово. Приведем, к примеру, замечание Е. А. Тахо-Годи о том, что «мир у Пастернака явлен именно *через слово*, что именно *в слове* мир является как *целое*»<sup>3</sup>. Что же происходит с жестом в такой художественной системе? Разумеется, рассмотреть все случаи представления жестов в «Докторе Живаго» в рамках короткой статьи не представляется возможным. Поэтому мы остановимся на одной из



ключевых сцен – «елке у Свентицких» – и попробуем хотя бы частично ответить на поставленные вопросы.

На «елке у Свентицких», несомненно, «скрещиваются» судьбы главных героев – Живаго, Тони, Лары и Комаровского; не случайно именно по дороге к Свентицким Живаго видит в окне свечу, зажженную Пашей Антиповым для Лары. Очевидно, в данном случае вполне применимо понятие «узла», введенное Н. В. Поселягиным для характеристики структуры «Доктора Живаго»: «...понятие “узел” может оказаться одним из ключевых для осмысления и специфики художественного пространства “Доктора Живаго”, и конструкции романа в целом»<sup>4</sup>. Кроме того, это один из переломных моментов в судьбах главных героев пастернаковского романа: обе пары ждет брак, Лару и Антипова – отъезд в Юрятин, Живаго и Тонию – смерть Анны Ивановны, рождение сына и уход доктора на войну. Как пишет Ю. К. Щеглов, «момент, когда четверо героев смотрят на одну и ту же свечу в Камергерском, предшествует выстрелу Лары и смерти Анны Ивановны – двум синхронизированным событиям, знаменующим освобождение обеих пар героев от власти прошлого и их выход в самостоятельную жизнь»<sup>5</sup>. Выстрел Лары в Комаровского предваряет обновление героини, проходящей затем через кризис и временную смерть, «в лихорадочном жару и полубморочном состоянии» (IV, 1). Таким образом, с одной стороны, здесь можно говорить о стягивании сюжетных линий, связанных с главными героями романа, в единый «узел», с другой же, одним из важнейших мотивов становится мотив разъединения, о котором пишет К. М. Поливанов: «Эта разъединенность после праздничного всеобщего объединения вокруг елки тоже может напоминать о дальнейшем развитии этой темы в “Докторе Живаго”: елка у Свентицких заканчивается выстрелом Лары и сообщением о смерти Анны Ивановны – праздник разрушен»<sup>6</sup>. Именно на особенностях изображения выстрела Лары, с которым во многом связана двойственность этой сцены, мы и сосредоточимся, поскольку в этом проявляются некоторые специфические черты поэтики жеста в романе как целом.

Этому эпизоду предшествует подробный рассказ о причинах, побудивших Лару стрелять и связанных с потребностью обновления:

«Паша, Липа, Кологривовы, деньги – все это завертелось в голове у ней. Жизнь опротивела Ларе. Она стала сходить с ума. Ее тянуло бросить все знакомое и испытанное и начать что-то новое. В этом настроении она на Рождестве девятисот одиннадцатого года пришла к роковому решению. Она решила немедленно расстаться с Кологривовыми и построить свою жизнь как-нибудь одиноко и независимо, а деньги, нужные для этого, попросить у Комаровского. <...> С этой целью она двадцать седьмого декабря вечером отправилась в Петровские линии и, уходя, положила в муфту заряженный Родин револьвер на спущенном предохранителе с намерением стрелять в Виктора Ипполитовича, если он ей откажет, превратно поймет или как-нибудь унизит» (III, 7).



Выстрел как знак освобождения героини из «круга», в который замкнула ее связь с Комаровским, совершенно очевидно является в художественной системе романа *жестом*, который, согласно концепции Ю. Кристевой, «есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации»<sup>7</sup>. Не случайно само намерение стрелять воспринимается Ларой как уже свершившийся факт, более того, из приведенной ниже цитаты хорошо видно, что значение этого жеста отчетливо разделяется на чисто внешнее (стрельба по мишени) и внутреннее, направленное не на какую-то конкретную цель, но на исковерканную судьбу героини в целом:

«Задуманный выстрел уже грянул в ее душе, в совершенном безразличии к тому, в кого он был направлен. Этот выстрел был единственное, что она сознавала. Она его слышала всю дорогу, и это был выстрел в Комаровского, в себя самое, в свою собственную судьбу и в дуплянский дуб на лужайке с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью» (III, 7).

Столь же подробно объясняется выбор Ларой оружия, из которого будет произведен выстрел: «Она играла в любительских спектаклях и с особенным увлечением состязалась в стрельбе в цель из коротких маузерных ружей, которым, однако, предпочитала легкий Родин револьвер. Она пристрелялась из него до большой меткости и в шутку жалела, что она женщина и ей закрыт путь дуэлянта-бретера» (III, 7). Такая развернутая «экспозиция» подготавливает читателя к не менее подробному изображению самого выстрела. В частности, неоднократно повторяется в тексте требование Лары не трогать муфту, в которой спрятан револьвер (обращенное к квартирной хозяйке Комаровского и Паше Антипову), что заостряет, несомненно, внимание читателя на этой детали и настраивает на ее особую значимость в дальнейшем развитии сюжета. Однако следует полное разрушение читательского ожидания: револьвер никем не был заранее обнаружен, стреляющая героиня не изображается, выстрел как жест (и в бытовом, и в более широком понимании) не показывается, а представляются лишь его последствия. Более того, даже это дано не как часть объективной реальности, но с точки зрения Живаго, только слышавшего звук выстрела, но не видевшего покушение:

«Вдруг в доме раздался выстрел.

Все повернули головы к занавеси, отделявшей гостиную от зала. Минуту длилось молчание. Потом начался переполох. Все засуетились и закричали. Часть бросилась за Кокой Корнаковым на место грянувшего выстрела. Оттуда уже шли навстречу, угрожали, плакали и, споря, перебивали друг друга» (III, 14).



Получается, что самый жест оказывается по каким-то причинам скрытым и от героя, и от читателя, а его (не)изображение построено с использованием своего рода минус-приема. Субъективность восприятия Юрием этого поступка, его причин и самой Лары после случившегося даже подчеркивается; как за кажущейся горделивой красотой Лары скрывается слабость, так и причины выстрела оказываются сугубо личными, а не политическими:

«А она... Так это она стреляла? В прокурора? Наверное, политическая. Бедная. Теперь ей не поздоровится. Как она горделиво-хороша! А эти! Тащат ее, черти, выворачивая руки, как пойманную воровку.

Но он тут же понял, что ошибается. У Лары подкашивались ноги. Ее держали за руки, чтобы она не упала, и с трудом дотащили до ближайшего кресла, в которое она и рухнула» (III, 14).

Итак, жест, который рассматривается другими персонажами «Доктора Живаго» как подчеркнуто театральный и даже мелодраматический (ср. оценки квартирной хозяйки и Кологривова: «Руфина Онисимовна готова была побойться, что Лара разыгрывает помешанную Маргариту в темнице»; «Что же вы это, матушка, затеяли? Кому нужны эти мелодрамы?» – III, 2), собственно «на сцене» не показывается. Однако следует отметить, что при этом внутренняя комната, в которой находятся старики Свентицкие, а также Юрий и Тоня перед тем, как выйти в зал, прямо называется «елочными кулисами» (III, 12): таким образом, святочные мотивы сплетаются здесь с мотивом театра. Неоднократно упоминались «мелодраматичность» и «литературность» выстрела Лары. В частности, А. Гладков пишет об этом в негативном ключе: «Отчетливо подражательны многие сюжетные реминисценции: все бесконечные ночные разговоры, объяснения, выстрел Лары и уход от нее мужа. Это все “литература”...»<sup>8</sup>. Б. М. Гаспаров отмечает, что роман Пастернака «не чуждается и таких “низких” явлений», как «сентиментальный городской романс или “жестокая” лубочная мелодрама»<sup>9</sup>. Однако примечательно, что в специальной работе Ю. К. Щеглова, посвященной мелодраматической технике в романе Пастернака, выстрел Лары (в качестве несомненного «мелодраматического» элемента) не рассматривается; не называются и его возможные литературные источники<sup>10</sup>.

Между тем, одним из источников линии Лара – Комаровский, наравне с «Идиотом» Ф. М. Достоевского<sup>11</sup>, является «Легкое дыхание» (1916) И. А. Бунина. Фабульную связь «Доктора Живаго» с этим произведением отмечал И. Сухих:

«Соблазнение Лары другом дома, опытным ловеласом (фабульно напоминающее “Легкое дыхание” Бунина), ее “достоевские” отношения с первым мужем,



ее “изломанность”, домашняя хлопотливость, материнство, “предательство” по отношению к дочери плохо сочетаются с символическим смыслом образа. <...> Формально-фабульно отношения Живаго и Лары складываются на фоне романного “любовного многоугольника”: Тоня – Юрий – Лара – Комаровский – Антипов – Марина»<sup>12</sup>.

Однако, как представляется, только сходством фабулы здесь дело не ограничивается. Нельзя забывать также об общих для обоих произведений отсылках к линии Фауста и Маргариты, через которые, в частности, реализуется мотив театральности. В «Легком дыхании» соблазнитель героини Малютин прямо сравнивает себя с Фаустом: «Когда мы гуляли перед чаем по саду, была опять прелестная погода, солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно, и он вел меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой»<sup>13</sup>. Но одно из более глубоких и, возможно, менее очевидных сходжений касается именно поэтики жеста и ее специфики. Прежде всего, выстрел офицера в Олю Мещерскую в «Легком дыхании» также изображается как жест. В данном контексте очень важными кажутся замечания Л. С. Выготского по поводу того, как описывается гибель Оли Мещерской: «Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает в какой-то почти мимический знак...»<sup>14</sup>. Однако *мимический знак* и есть жест, а его неявность, затерянность в нагромождении описаний, о которой пишет Выготский, связана как раз с тем, что выстрел не представлен непосредственно. О нем сообщается лишь постфактум, и сразу вслед за этим кратко пересказываются показания стрелявшего офицера следователю:

«А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом. И невероятное, ошеломившее начальнику признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдрут сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке – одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Малютине»<sup>15</sup>.

У Бунина выстрел, несмотря на то, что это один из ключевых жестов, оказывается как бы скрытым и от персонажей (за исключением непосредственных участников события), и от читателя. Этот принцип вместе с фабульной основой линии Лара – Комаровский заимствуется в романе Пастернака «Доктор Живаго», хотя на внешнем событийном уровне здесь как раз наблюдается некоторая инверсия, т. к. героиня выступает субъек-





том, а не объектом действия. Однако, несмотря на эту внешнюю инверсию и в том, и в другом случае именно героиня занимает активную позицию: Оля Мещерская фактически провоцирует офицера, выстрел же Лары, вспомним, направлен не только в Комаровского, но и «в себя самое, в свою собственную судьбу». Таким образом, выстрел как жест в обоих случаях может быть интерпретирован как самоубийственный. Передаваемое им сообщение, в таком случае, содержит весть о попытке освобождения героини через саморазрушение и смерть (в случае Лары временную; не достигает цели и ее выстрел, т. к. она попадает не в Комаровского, а в Корнакова, легко ранив его).

Именно временный, неокончательный характер смерти после выстрела-освобождения является наиболее существенным моментом, где Пастернак отступает от своего источника. У Бунина никакого явного «воскресения» героини не происходит, дается лишь намек на возможный круговорот «легкого дыхания» в мире: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре»<sup>16</sup> (курсив наш. – О.Ф.). Лара же в «Докторе Живаго», пройдя через кризис и временную смерть, возрождается к новой жизни (подобно тому, как Живаго преодолевает смерть через творчество). С этим связано и помещение соответствующего эпизода с выстрелом в одну из начальных частей романа.

Однако отмеченное отличие не отменяет тот факт, что выстрел представлен у Бунина и Пастернака не как «бытовой» жест, но как значимый и для дальнейшего хода внешних событий, и для внутреннего мира героев. Вероятно, именно с акцентом на внутреннем значении этого жеста, при том что и в «Легком дыхании», и в «Докторе Живаго» он совершается в присутствии публики («среди большой толпы народа» на вокзале и в зале, где танцуют приглашенные на елку), связана выявленная нами его погашенность. В обоих случаях жест предстает не сам по себе, но как слово о жесте, сказанное уже после того, как он был осуществлен. Учитывая другие, более явные схождения с «Легким дыханием», можно с достаточной долей уверенности утверждать, что здесь Пастернак непосредственно ориентировался на это произведение Бунина и в плане изображения данного конкретного жеста. В «Докторе Живаго» один из важнейших для дальнейшего развития сюжета жестов также поглощается словом, подобно тому как во всем романе становятся возможными пространственные диалоги героев, не прерываемые ни жестами их участников, ни «авторскими ремарками». Слово, таким образом, занимает очевидную доминирующую позицию в этой художественной системе, в какой-то степени подменяя собой жест (в том числе в его коммуникативной функции).

## ПРИМЕЧАНИЯ



<sup>1</sup> Исупов К. Г. Космос русского самосознания // Общество. Среда. Развитие = Terra Humana. 2007. № 3. С. 115.

<sup>2</sup> Исупов К. Г. Kosmos russkogo samosoznaniya // Obschestvo. Sreda. Razvitiye = Terra Humana. 2007. № 3. С. 115.

<sup>3</sup> Крейдлин Г. Е. Жесты глаз и визуальное коммуникативное поведение // Труды по культурной антропологии. М., 2002. С. 236–251.

<sup>4</sup> Krejdlin G. E. Zhesty glaz i vizual'noe kommunikativnoe povedenie // Trudy po kul'turnoj antropologii. M., 2002. S. 236–251.

<sup>5</sup> Тахо-Годи Е. А. «И образ мира, в слове явленный...». «Слово» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковский сборник: Статьи и публикации. [Вып.] I. М., 2011. С. 234.

<sup>6</sup> Taho-Godi E. A. «I obraz mira, v slove javlennyj...». «Slovo» v romane B. L. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Pasternakovskij sbornik: Stat'i i publikacii. [Vyp.] I. M., 2011. S. 234.

<sup>7</sup> Поселягин Н. В. Время и пространство в нарративной структуре текста // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 26.

<sup>8</sup> Poseljagin N. V. Vremja i prostranstvo v narrativnoj strukture teksta // Novyj filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 26.

<sup>9</sup> Щеглов Ю. К. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы. М., 2012. С. 476.

<sup>10</sup> Scheglov Ju. K. O nekotoryh spornyh chertah pojetiki pozdnego Pasternaka (Avantjurno-melodramaticheskaja tehnika v «Doktore Zhivago») // Scheglov Ju. K. Proza. Poezija. Pojetika: Izbrannye raboty. M., 2012. S. 476.

<sup>11</sup> Поливанов К. М. «Вальс с чертовщиной» и рождественско-святочные мотивы стихов и прозы романа «Доктор Живаго» // Поливанов К. М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006. С. 259.

<sup>12</sup> Polivanov K. M. «Val's s chertovschinoj» i rozhdestvensko-svjatochnye motivy stihov i prozy romana «Doktor Zhivago» // Polivanov K. M. Pasternak i sovremenniki. Biografija. Dialogi. Paralleli. Prochtenija. M., 2006. S. 259.

<sup>13</sup> Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 116–117.

<sup>14</sup> Kristeva Ju. Zhest: praktika ili komunikacija? // Kristeva Ju. Izbrannye trudy: Razrushenie pojetiki. M., 2004. S. 116–117.

<sup>15</sup> Гладков А. Встречи с Пастернаком. Paris, 1973. С. 139.

<sup>16</sup> Gladkov A. Vstrechi s Pasternakom. Paris, 1973. S. 139.

<sup>17</sup> Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 266.

<sup>18</sup> Gasparov B. M. Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuschij princip romana Pasternaka «Doktor Zhivago» // Gasparov B. M. Literaturnye lejtmotivy. M., 1994. S. 266.

<sup>19</sup> Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 471–497.

<sup>20</sup> Scheglov Ju. K. Ukaz. soch. S. 471–497.

<sup>21</sup> Об отсылках в «Докторе Живаго» к роману Достоевского «Идиот» (прежде всего, в особенностях системы персонажей и сюжета) см.: Баранович-Поливанова А. А. «Мирами правит жалость...»: К некоторым параллелям в романах «Доктор Живаго» и «Идиот» // Пастернаковский сборник: Статьи и публикации. [Вып.] I. М., 2011. С. 245–272.

Baranovich-Polivanova A. A. «Mirami pravit zhalost'...»: K nekotorym paralleljam v romanah «Doktor Zhivago» i «Idiot» // Pasternakovskij sbornik: Stat'i i publikacii. [Vyp.] I. M., 2011. S. 245–272.

<sup>12</sup> Сухих И. Живаго жизнь: Стихи и стихии (1945–1955. «Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Звезда. 2001. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/4/suhih.html> (дата обращения 21.11.2012).

Suhih I. Zhivago zhizn': Stihii i stihii (1945–1955. «Doktor Zhivago» B. Pasternaka) // Zvezda. 2001. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/4/suhih.html> (data obraschenija 21.11.2012).

<sup>13</sup> [Бунин И. А.] Собрание сочинений И. А. Бунина. Т. V. Господин из Сан-Франциско. [Берлин], 1935. С. 69. Здесь и далее текст цитируется в соответствии с современными нормами орфографии.

[Bunin I. A.] Sbranie sochinenij I. A. Bunina. T. V. Gospodin iz San-Francisko. [Berlin], 1935. S. 69.

<sup>14</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е. М., 1986. С. 199.

Yugotskij L. S. Psihologija iskusstva. Izd. 3-e. M., 1986. S. 199.

<sup>15</sup> [Бунин И. А.] Указ. соч. С. 67–68.

[Bunin I. A.] Ukaz. soch. S. 67–68.

<sup>16</sup> Там же. С. 72.

Tam zhe. S. 72.



Т. Д. Орлова

## СТИХИ О МАГДАЛИНЕ В КОНТЕКСТЕ «ДОКТОРА ЖИВАГО»

В статье предложен анализ микроцикла «Магдалина», входящего в состав «Стихотворений Юрия Живаго» – поэтического «эпилога» «Доктора Живаго». Фигура Магдалины рассматривается в контексте всего романа. Особое внимание уделено субъектной организации лирического высказывания, которая демонстрирует взаимодополнительность анализируемой «двойчатки» и романа.

**Ключевые слова:** Пастернак; микроцикл; субъектный синкретизм; поэтика софийности; лирический герой.

Предметом нашего анализа является сложно организованное циклоидное образование, так называемая «двойчатка» – два текста из «Стихотворений Юрия Живаго», объединенные общим заглавием «Магдалина». В. И. Тюпа отмечал палимпсестную природу таких «двойчаток», являющихся начальной ступенью перехода от единичного художественного целого – к циклическому: «В палимпсестных микроциклах такого рода эффект проступания первоначального текста сквозь обновленный напоминает отношение черновика с чистовиком и создает концептуально значимое семантическое напряжение между двумя стихотворениями»<sup>1</sup>. У Пастернака ситуация осложнена тем, что второй текст микроцикла ориентирован на первый в той же мере, как и весь цикл ориентирован на текст Святого Писания (евангельский сюжет о Христе и Марии Магдалине, раскаявшейся блуднице, омывающей ноги Иисусу и «провожающей» его на Голгофу) и романа «Доктор Живаго». При этом важно учитывать, что происходит своего рода «перекодировка» (превращение религиозного текста в поэтический увеличивает масштаб обобщения: теперь заимствованный сюжет поистине универсален) и существенное усложнение субъектной организации художественного целого (лирическая героиня – Магдалина – ипостась лирического героя всей книги стихов, автор которой, Юрий Живаго, в свою очередь является героем романа Пастернака, фактического автора анализируемого микроцикла).

### I

Движение лирического сюжета первого стихотворения «Чуть ночь...» обеспечено не только развитием мысли лирической героини, но и изменением организации художественного времени (художественное пространство не может быть рассмотрено как воображенное физическое, оно отвлеченно-метафизическое). В первой строфе, говорящей о пришедшем раскаянии Магдалины, явлен повторяющийся, и поэтому вечный, вневре-



менной хронотоп (сейчас=всегда): «Чуть ночь, мой демон тут как тут / За прошлое моя расплата. / Придут и сердце мне сосут / Воспоминания разврата». Уже начало второй строфы («Осталось несколько минут, / И тишь наступит гробовая») «останавливает» эту дурную бесконечность видений прошлого. Эта остановка не может однозначно интерпретироваться: тишь гробовая – финал воспоминаний или закономерный итог жизни во грехе? Предупреждая эти несколько минут, лирическая героиня раскаивается, отрекается от прошлой жизни, и это отречение вещно, зримо, звучно: «Я жизнь свою, дойдя до края, / Как алавастровый сосуд, / Перед тобою разбиваю». Жизнь-сосуд, душа-вода, мир, жидкость становятся материальными, а положение «на краю» не пространственным, а экзистенциальным.

Для понимания ценностной позиции лирического я-в-мире весьма значима субъектная организация данного текста. Если в первой строфе лирическая героиня, опознаваемая по названию цикла, – единственный субъект («мой демон», «моя расплата», «мне сосут», «была я», «мой приют»), то во второй строфе этот крен уравнивается появлением лирического адресата («Я жизнь свою... / Перед тобою разбиваю»).

Центральная строфа вновь переносит акцент на лирическую героиню («я», «Учитель мой и мой Спаситель», «меня», «мною»). Образ Христа необычно подсвечен; с одной стороны, он как бы присваивается Магдалиной, он – персонаж ее сюжета, с другой стороны, он – олицетворение вечности: вечность-посетитель семантически уравнивается со Спасителем точной рифмой. Это, казалось бы, парадоксальное наложение частного и вечного не содержит никакого противоречия: Спаситель не выводит Магдалину за пределы ее мира, не уравнивает ее со всеми людьми, но задает ее миру иные координаты. Маркер художественного времени («ночами») отсылает читателя к первой строфе, однако место «воспоминаний разврата» и предчувствия «тиши гробовой» занимает предельно обобщенная «вечность».

Центральное, а значит, предельно семантически насыщенное положение подчеркнуто на условно-пространственном уровне: вечность ждет Магдалину «у стола», в центре комнаты, как бы приготовившись вести с ней последний, самый важный разговор. Контекст романа «Доктор Живаго», соотнесение с которым неизбежно, подсказывает и иной вариант прочтения образа стола. Юрий Живаго, будучи поэтом, видит в нем некое сосредоточение творческой энергии, стол – своеобразный аккумулятор вдохновения, спутник и проводник в мир вечности<sup>2</sup>. Этот образ особо значим в описании комнаты с телом покойного Живаго: «Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь грубо выдолбленным челном (ср. описание родов Тони, где ее тело как проводник между мирами сравнивается с баркой (IV, 5) – Т. О.) смотрел нижний суживающийся конец гроба, в который упирались ноги покойника. Это был тот же стол, на котором прежде писал Юрий Андреевич.

Другого в комнате не было. Рукописи убрали в ящик, а стол поставили под гроб. Подушки изголовья были взбиты высоко, тело в гробу лежало, как на поднятом кверху возвышении, горою» (XV, 13).

С. Н. Бройтман предложил иное, интертекстуальное прочтение этого образа: «И в “Магдалине” Пастернак трансформирует ситуацию стихотворения “О доблестях, о подвигах, о славе...”, меняя местами его героев (исповедь лирического “я” Блока, возмездие, постигшее его, и пережитый им катарсис в “Магдалине” стали прерогативой героини и вложены в уста той, кто была безгласной у Блока). Ситуация, однако, узнаваема “от противоположного” благодаря тому, что в “Магдалине” “врассыпную” повторены многие опорные слова стихотворения Блока: *возмездие-расплата* (“За прошлое моя расплата” Блока открывает цикл “Возмездие”); *ночь* (“что ночь”, “когда б ночами” – ср.: “я бросил в ночь”, “в сырую ночь” дважды), *приют* (“И улицей был мой приют...” – “Не знаю, где приют своей гордыне...”); *стол* (“Когда б ночами у стола” – “Передо мной стояло на столе”). Наложение на зеркально противоположную блоковской ситуацию, эти повторы делают обоснованной догадку А. Якобсона о том, что Магдалина (Ева) – “Прекрасная Дама позднего Пастернака”»<sup>3</sup>.

Если же оставаться внутри текста стихотворения, то нужно отметить, что последний разговор, который ведется у стола, – о грехе, смерти и аде, пламени серном. Сама конструкция «Но объясни, что значит грех, / И смерть, и ад, и пламень серный» с последующей анафорой «когда я... когда твои стопы...» как будто лишает все перечисленное смысла: уже не это, а то, что следует за «когда», обретает особую значимость. Вновь экзистенциальное, духовное состояние лирической героини и лирического адресата обретает плоть и зримость, очень противоречивую и поэтому еще более трудно постижимую: «С тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной». У другого автора этот оборот можно было бы счесть за фактическую неточность, в поэтическом мире Пастернака он должен восприниматься как то, что нужно принять на веру. «Сращенность» природная (дерево и побег) дублируется телесной «сращенностью»: стопы Иисуса, опертые на колени Магдалины, делают из них одно целое.

Именно эта сращенность в тоске, в предчувствии искупительной жертвы, открывает лирической героине своеобразный пророческий дар: «Я, может, обнимать учусь / Креста четырехгранный брус». О распятии и погребении как реальных событиях в художественном мире стихотворения не может идти и речи (вообще какая бы то ни было линейность, последовательность изложения элементов евангельского сюжета отсутствует), но лирическая героиня уже готовит Иисуса к грядущей искупительной жертве.

Вытеснение материального видения мира духовным акцентировано многозначностью финальной метафоры, завершающей развивающийся на протяжении всего лирического сюжета мотив телесного-духовного



(временного-вечного) – «И, чувств лишаясь, к телу рвусь». Это уже не страстное телесное влечение, а боль от предстоящей утраты («Тебя готова к погребенью»). В поэтическом цикле, как и вообще в творчестве Пастернака, ситуация сложнее, чем кажется на первый взгляд: архетипическая антиномия духовное / телесное реализуется по двум противоположно направленным векторам. Кроме означенной выше тенденции к одухотворению материального (в амбивалентном образе расплаты акцент смещен с вещественного на абстрактно-метафизическое; рвение к телу не в эротическом, а провиденциальном смысле и т. д.) в стихотворении и в романе в целом отчетливо выражена и противоположная – к «реализации (превращению символов в реальные и даже буквальные положения) как принципу переосмысления ситуации и образов предшественника (Блока – Т. О.)»<sup>4</sup>.

Очевидно, что в стихотворении ключевые образы сохраняют свою амбивалентность, они как бы балансируют на границе бытового и бытийного, вещественного и вечного, материального и духовного: развернутая метафора «жизнь-сосуд» и ее / его разбивание, сращенность побега и дерева имеют характер полуматериальный, полуметафизический («в тоске своей безмерной»). С точки зрения С. Н. Бройтмана, для Пастернака следующий (после Блока) принципиальный шаг в онтологизации образа заключался «в очищении “дара” от следов схемы и ложной многозначительности, от того, что сам Блок называл “проклятием отвлеченности”». Но это, по Пастернаку, задача не техническая, а жизненная, требующая изменения позиции человека по отношению к софийному началу»<sup>5</sup>. Если исходить из этого положения, то становится очевидным, что образный ряд стихотворения такой максиме творческой установки не соответствует.

Все еще доминирующее «я» героини в четвертой и начале пятой строфы («я на глазах», «с тобой», «в своей тоске», «твои стопы», «я, может, обнимать учусь») к финалу сходит на нет. Но, казалось бы, уравновешенное сосуществование субъектов не подтверждается звуковой организацией поэтического текста: на 10 ударных И, анаграмматически соотносимых с «ты», приходится 35 ударных А, отсылающих к «я» лирической героини. Данное лирическое высказывание в рамках микроцикла – лишь первый этап на пути преодоления уединенного сознания – этап, означающий переход от «я» телесного к «я» духовному. Несмотря на то, что «я» Магдалины мыслит себя в центре художественного мира, субъектная организация стихотворения не позволяет говорить о замкнутости кругозора лирической героини, сознание ее устремлено к Другому. Однако, это стремление, рвение не становится еще воплощением архетипической в поэтическом мире Пастернака «ситуации скрещения обращенных друг к другу мужской и женской интенций»<sup>6</sup>.

Попытка найти анаграмматически ключевое слово заставила нас выйти за рамки поэтического текста и обратиться к контексту романа. До-



минирование фонем А (35), С/З (50), Т (44) и Р (32) достаточно отчетливо отсылает к слову «страсть». В подтверждение приведем прозаический фрагмент «Доктора Живаго», где речь идет о Евангелии и Магдалине: «Страсть по-славянски <...> значит прежде всего страдание, страсти Господни, “грядый Господь к вольной страсти” (Господь, идучи на вольную муку). Кроме того, это слово употребляется в позднейшем русском значении пороков и вожделений» (XIII, 17).

Лирический сюжет стихотворения можно представить как некий переход от страстей в значении пороков и вожделений через отречение и раскаяние к грядущим страданиям и мукам в единении с Христом. Однако, это лишь «черновик», предварительная завершенность в пределах микроцикла.

## II

Второе стихотворение микроцикла – следующий этап духовного роста лирической героини – Магдалины. Здесь позиция я-в-мире субъекта лирического высказывания иная.

Уже начало стихотворения на уровне лексики задает необычный вектор: резко сталкиваются слова из разных сфер употребления – просторечная, сниженная лексика и устаревшие церковнославянские слова: «уборка», «толчя», «ведерко» – «обмываю миром... стопы пречистые твои». Вплоть до четвертой строфы подобные столкновения настойчиво подчеркиваются: «шарю», «в подол уперла»; в ней есть еще отголосок речи, произносящей как бы заклинание, речи субъекта, не задумывающегося над смыслом каждого произносимого слова, отсюда плеоназм: «Вещим ясновиденьем сивилл». Ср. эпизод с Сережей Ранцевичем, спасенным оберегающей молитвой, воспроизведенной в первозданной точности, тогда как телефонист, «защищенный» тою же молитвой, но в усовершенствованном и извратившем ее смысл варианте, погибает (XI, 4).

На этом «непросветленном» уровне видения мира, когда Магдалина только женщина, ничего еще не понимающая («Шарю и не нахожу сандалий. / Ничего не вижу из-за слез»), равновесно сосуществуют «я» лирической героини и «ты» лирического адресата: «я обмываю», «стопы твои», «мне упали», «ноги я твои в подол уперла», «ты остановил», «я предсказывать способна». Но физическое ослепление превосхищает духовное прозрение лирической героини (единственная строка со спондемом на все стихотворение): «На глаза мне пеленой упали / Пряжи распустившихся волос» – «Завтра упадет завеса в храме». Этот параллелизм сближает Магдалину с храмом: сегодня она с пеленой на глазах, ослеплена, а завтра произойдет прозрение и приобщение для всех, для всего мира.

Начиная с пятой строфы художественное время, как и все глаголы, оказывается в особом наклонении: будущее, увиденное сегодня, «будто ты его остановил». В этом будущем единственный раз появляется «мы» лири-



ческой героини и учеников Христа. Кроме пелены волос и завесы храма, возвращающих от центральной строфы к первой, есть еще одна значимая переключка – на уровне художественного пространства: лирическая героиня в первой строфе находится «в стороне от этой толчеи», потом «в стороне», отделенными от всего мира оказываются «мы».

Эту линию – пространства не как системы координат физической реальности, а как ценностных, духовных, бытийных координат – продолжает образ качнувшейся земли. Именно потеря равновесия, почвы под ногами, осознание утраты основ, провоцирует прозрение лирической героини: «И земля качнется под ногами, / Может быть, из жалости ко мне». В этот момент мир обретает более четкие, но тоже скорее ценностные, координаты. Реальность, внеположная Христу, мыслится Магдалиной в горизонтальной плоскости: «Перестроятся ряды конвоя, / И начнется всадников разъезд». Бытие же Христа и подчиненное ему истинное бытие Магдалины мыслятся по вертикальной оси: «И земля качнется под ногами» (полнос лирической героини), «Словно в бурю смерч, над головою, / Будет в небо рваться этот крест» (полнос Иисуса), «Брошусь на землю у ног распятия» (связывание двух полюсов: распятие-крест обретает «ноги», становится на землю). Следующий за этим переход в горизонтальную плоскость становится объединением позиций Магдалины и Иисуса: «Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста». И сразу за этим откровением следует новое, опровергающее предыдущее. К лирической героине приходит осознание бесконечности Христа, в объятья которого может уместиться не только маленькая человеческая вселенная: «Для кого на свете столько шири, / Столько муки и такая мощь? / Есть ли столько душ и жизней в мире? / Столько поселений, рек и рощ?». Повторяющиеся «столько», «такая» уравниваются в последней строфе: вопросы находят ответ, на место указательных местоимений, именующих далекий предмет (тот, «такой»), приходит антонимичное «этот»: «Но пройдут такие трое суток / И столкнут в такую пустоту, // Что за этот страшный промежуток...». Обезличенная, предельно обобщенная, разросшаяся до вселенских масштабов картина в одно мгновение – в финальном стихе, как будто бы сосредоточенном на «я», – не сужается, а напротив, обретает высший смысл благодаря лирической героине, которая, постигая эту ширь и мощь, вырастает до осмысления всего происходящего: «Я до Воскресенья дорасту». Такая метаморфоза возрастания «я» возможна только после распятия, только в условиях зияющей пустоты – раны на теле мира – «страшного промежутка», который заполняет не Христос, а Магдалина.

Лирическому сюжету стихотворения соответствует его ритмика: лирическое высказывание, написанное размером «Выхожу один я на дорогу...», встраивается в классическую традицию: русский пятистопный хорей, как известно, весьма прочно связан с осмыслением жизненного



пути человека, вступающего в диалог с мирозданием. При этом сложный ритмический рисунок сближает текстуально удаленные друг от друга, но сопряженные по смыслу стихи.

Так, в полнударных стихах прочитываются не только важнейшие этапы лирического сюжета. Благодаря лермонтовскому претексту, в семантическое поле которого включается и текст пастернаковский, вырисовывается целая модель мироздания. Первый полнударный стих («Ноги я твои в подол уперла») знаменует начало пути и Магдалины, и Христа, второй стих («Будет к небу рваться этот крест») задает пространственную и ценностную вертикаль, о которой уже говорилось выше, третий стих («Есть ли столько душ и жизней в мире») образует горизонталь, в результате чего явно вырисовывается ключевой образ стихотворения – крест.

Это подтверждается на фонетическом уровне: явное доминирование согласных К (40), Р (44), Т(57) и С/З (71). С гласными фонемами тоже наблюдается примечательная ситуация. Анаграмматически соотносимая с лирическим «я» фонема А перестает быть явно доминирующей, как это было в первом стихотворении цикла. На главенствующее место в ассонансном комплексе текста претендуют У (41) и не столь частотная фонема И (25), которые вкупе с доминирующей С/З дают анаграмму «Иисус». Стихотворный текст уже не об отречении от плоти и греха во имя духа и вечности, а о готовности идти на крестные муки вместе с Христом.

Лирический сюжет стихотворения – переход сознания из состояния обыденности к духовному прозрению, постижению возможности возвыситься, дорасти до Христа, Воскресения, вечной жизни. Здесь представляется возможным соотношение этой поэтически воплощенной идеи опять-таки с рассуждениями Серафимы Тунцевой о Магдалине в прозаическом тексте романа: «И вдруг <...> вырывающееся восклицание: “Грехов моих множества, судеб твоих бездны кто исследит?” <...> Какая короткость, какое равенство бога и жизни, бога и личности. Бога и женщины!» (XIII, 17). Эгоцентризм Магдалины – акцентированная роль «я» лирической героини в первом стихотворении микроцикла и ревнивый вскрик («Слишком многим...») – преодолен: Христос только для Магдалины уже в следующих строках становится Христом для Вселенной, для всех, для каждого, а значит, и для лирической героини. Осознание этой непростой истины – финал духовного пути Магдалины: «Я до воскресенья дорасту». До Воскресенья Христа и до воскресенья собственного – во Христе.

Семантический ореол метра, за которым прочно закрепилась тема пути и экзистенциальных поисков, вкупе с ритмикой стихотворения и организацией пространства художественного мира (ключевой образ креста) формирует ситуацию крестного пути и в значении религиозном (отречение лирической героини от собственного «я» во имя Христа), и в значении оригинально авторском. Не воплотившаяся в первом стихотворении цикла



«архетипическая ситуация скрещения обращенных друг к другу мужской и женской интенций» (С. Н. Бройтман) реализуется во втором поэтическом цикле: руки Иисуса, раскинутые по концам креста, обращены и к Магдалине. Именно благодаря осознанию этой причастности лирическая героиня преодолевает состояние уединенности своего сознания.

Действительно, в последних двух строфах стихотворения уже как будто звучит не только и не столько голос лирической героини. Эти стихи можно интерпретировать как поэтическое переложение молитвы о чаше (ср.: «Я люблю твой замысел упрямый, / И играть согласен эту роль, но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь. / Но продуман распорядок действий, / И не отвратим конец пути, / Если только можно, Авва Отче, мимо эту чашу пронеси»). Примечательно, что если «Гамлет» – первое стихотворение книги «Стихотворений Юрия Живаго», то «Магдалина» – 23-е и 24-е; в последнем же, 25-м («Гефсиманский сад») вновь появляется отсылка к молению о чаше, причем текстуально очень близкая к уже процитированному из «Гамлета»: «И глядя в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом он молил отца».

Иными словами, в финале цикла осуществляется, словами С. Н. Бройтмана, «перерастание темы софийности в поэтику софийности»: «блоковская внешняя (“мужская”) точка зрения на Прекрасную Даму трансформируется в неосинкретизм внешней (“мужской”) и внутренней (женской) точек зрения на нее»<sup>8</sup>. С. Н. Бройтман отмечает, что «нераздельность-неслиянность» с софийным первообразом<sup>9</sup> становится порождающей моделью поэтики Пастернака<sup>10</sup>. Характерным примером поэтической реализации этой модели может служить микроцикл «Магдалина», как и сам роман «Доктор Живаго» – в ряду прозаических произведений<sup>11</sup>.

В подтверждение этой мысли можно привести текстуальные и концептуальные переключки двух стихотворений микроцикла и эпизода прощания Лары с Юрием Живаго. Появлению Антиповой и Евграфа предшествует описание комнаты, в которой находится тело покойного. В этом описании во второй раз в романе упоминается Магдалина, причем это упоминание также сопровождается цитированием текста Святого Писания, как и в беседе Симушки с Ларой: «В эти часы, когда общее молчание, не заполненное никакой церемонией, давило почти осязаемым лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда (Ср.: «И столкнут в такую пустоту» – *Т. О.*) <...> 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 (Магдалина – *Т. О.*) не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту



садовника. (“Она же, мянши, вертоградарь есть...”)» (XV, 13). Проведенная Пастернаком аналогия между царствами смерти и растений значима в контексте важной для всего романного целого концепции равенства природы, истории и жизни, концепции, отрицающей механистический противоестественный подход к реальности в губительном для всего живого стремлении насильственно ее переделать. А отсылка к библейскому тексту как бы еще раз подтверждает в частном аспекте повествования то, что выражено всем романном целым. При этом упоминание Магдалины в сцене прощания с покойным углубляет аналогию образа Юрия с образом Иисуса, а образа Магдалины – с образом Лары.

Так, в зоне максимального семантического соответствия оказываются упомянутая сцена из романа и лирический сюжет микроцикла. В этом контексте особую значимость приобретает описание самого прощания Лары с телом Живаго: «Нечто не совсем понятное творилось с ней. Ей хотелось хоть ненадолго с его помощью вырваться на волю, на свежий воздух из пучины опутывающих ее страданий, испытать, как бывало, счастье освобождения. Таким счастьем мечталось, мерещилось ей счастье прощания с ним, случай и право одной вволю и беспрепятственно поплакать над ним (ср. первоначальное ощущение Магдалиной личного горя во втором стихотворении микроцикла – *Т. О.*). И с поспешностью страсти (анаграмматически ключевое слово первого стихотворения – *Т. О.*) она обвела толпу взглядом, надломленным болью, невидящим и полным слез (ср.: «Ничего не вижу из-за слез» – *Т. О.*), как от на капанных окулистом жгучих глазных капель, и все задвигались, засморкались, стали сторониться и выходить из комнаты, оставив ее наконец одну за закрытыми дверями, и она, быстро крестясь на ходу, подошла (ср.: «И, чувств лишаясь, к телу рвусь» – *Т. О.*) к столу и гробу, поднялась на подставленную Евграфом скамейку (физическая высота положения тела Живаго – своеобразная реализация метафоры, соответствие его духовному возвышению – *Т. О.*), медленно положила на тело три широких креста (анаграмматически ключевое слово второго стихотворения – *Т. О.*) и приложила к холодному лбу и рукам <...> она замерла и несколько мгновений не говорила, не думала и не плакала (ср.: «Обомру и закушу уста» – *Т. О.*), покрыв середину гроба, цветов и тела собою, головою, грудью, душою (ср.: «С тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной» – *Т. О.*) и своими руками, большими, как душа» (XV, 14).

Положение микроцикла перед заключительным текстом «Стихотворений Юрия Живаго» композиционно соотносится с положением приведенной сцены в романе (предпоследняя прозаическая часть), что вместе с означенными переключками обнаруживает поле семантического напряжения не только между стихотворениями малого циклоидного образования, но и между «Стихотворениями Юрия Живаго» в целом – и всем романом.



Те архетипические ситуации, которые прозревает «автор» Юрий Живаго в мировой культуре, реализуются в его собственной судьбе, и наоборот, поэтический слух доктора улавливает и предсказывает важнейшие события своей жизни.

Очевидное в контексте всего вышесказанного соотношение фигуры Христа с Живаго, а Магдалины – с Ларой позволяет «довоплотиться» столь значимой для Пастернака ситуации спасения, приобщения к жизни вечной путем единения с Другим. «Последнему целованию», подаренному Ларой покойному, в книге стихов соответствует духовный рост Магдалины в результате обретения нераздельности-неслиянности с Иисусом, что явлено специфическим субъектным синкретизмом этих персонажей.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Тюпа В. И. «Заблудился я в небе – что делать?...» О. Э.Мандельштама // Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2009. С. 161–169.

*Tjupa V. I. «Zabludilsja ja v nebe – chto delat'?...» O. Je.Mandel'shtama // Tjupa V. I. Analiz hudozhestvennogo teksta. M., 2009. S. 161–169.*

<sup>2</sup> См.: Судосева И. С. Поэтика интерьера // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 79–91.

*Sudoseva I. S. Pojetika inter'era // Novyj filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 79–91.*

<sup>3</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 262.

*Brojtman S. N. Pojetika russskoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki. M., 2008. S. 262.*

<sup>4</sup> Там же. С. 262.

*Tam zhe. S. 262.*

<sup>5</sup> Там же. С. 264.

*Tam zhe. S. 264.*

<sup>6</sup> Там же. С. 265.

*Tam zhe. S. 265.*

<sup>7</sup> См.: Ляхова Е. И. Время воскресения (последнее стихотворение Юрия Живаго) // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 116–121.

*Ljahova E. I. Vremja voskresenija (poslednee stihotvorenije Jurija Zhivago) // Novyj filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 116–121.*

<sup>8</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. С. 266.

*Brojtman S. N. Pojetika russskoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki. S. 266.*

<sup>9</sup> Мифологема Софии Премудрости Божией (от греч. sophia – мудрость) явилась, как известно, первообразом русской религиозно-философской традиции учения о «всеединстве».

<sup>10</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. С. 267.

*Brojtman S. N. Pojetika russskoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki. S. 267.*

<sup>11</sup> См. об этом: Бройтман С. Н. А. Блок в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. С. 257–267.

*Brojtman S. N. A. Blok v «Doktore Zhivago» B. Pasternaka // Brojtman S. N. Pojetika russskoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki. S. 257–267.*



### РЕЦЕПТИВНАЯ ИНТЕНЦИЯ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Содержание статьи составляет попытка выявления характера рецептивной направленности романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Анализ способов моделирования романом «желаемой» модели чтения позволяет сделать вывод о совмещении в его рецептивном плане разнонаправленных тенденций – монологического утверждения «неотразимости истины» и диалогического доверия к самостоятельности читательского опыта. Данный парадокс связывается с притчеобразной организацией романного повествования.

**Ключевые слова:** рецептивная программа; рецептивная интенция; рецептивная поэтика; модель чтения; потенциальный читатель; нарративная интрига чтения; притчевая организация; Пастернак.

Вынесенное в заглавие статьи понятие «поэтика рецепции» непосредственно опирается на категории, введенные в литературоведческую проблематику рецептивной теорией XX в. Акцентируя диалогическую природу литературы, филологическая рецептивистика (в первую очередь, в лице Констанцской школы) непосредственно сосредотачивает свои усилия на исследовании того, как, посредством каких текстовых «актов» осуществляется эстетическая коммуникация между художественным словом и читателем. Такая установка – на реконструкцию «запрограммированных» в тексте читательских реакций на его (текста) эстетические «вызовы» – позволила представителям данного направления обосновать саму возможность выявления из текста модели «желаемого им» чтения. Попытка уяснить содержание рецептивной направленности романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и таким образом представить (хотя бы в основных его контурах) «портрет» подразумеваемого романом читателя и определяет интенцию нашей статьи.

Специфика читательской направленности романа Б. Пастернака уже стала предметом научной рефлексии – в работе В. И. Тюпы «Нарративная стратегия романа “Доктор Живаго”»<sup>1</sup>. В рамках данной статьи методологический инструментарий в исследовании рецептивного ракурса произведения составляет понятие «нарративная интрига чтения». «Такая интрига состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания», – пишет В. И. Тюпа. По мысли исследователя, интрига чтения в романе Б. Пастернака задается разворачиванием лиминальной сюжетной схемы, покоящейся на архаической символике инициации, связанной с «прохождением героя через смерть». Данная сюжетная схема, с очевидностью, как пишет В. И. Тюпа, просматриваемая в нарративной структуре

романа, моделирует определенную интригу чтения, связывая читательские ожидания с решением вопроса о том, «выдержит ли герой испытание смертью».

Выявляя глубинное присутствие лиминальной схемы в истории Живаго, В. И. Тюпа приходит к выводу о том, что роман актуализирует христианский концепт «жизни вечной», предполагая в своем читателе человека христианской культуры, способного к «солидарному разгадыванию таинства смерти и солидарному поиску путей ее преодоления».

В целом солидаризируясь с данным выводом, мы хотели бы предложить в отношении него некоторые уточнения. На наш взгляд, интрига чтения в романе «Доктор Живаго» подразумевает разрешение читателем не только и не столько вопроса о том, «выдержит ли герой испытание смертью», сколько вопроса о том, как случится преодоление смерти в истории смертного человека, волею истории вовлеченного в катастрофические события времени. Представляется, что именно этот рецептивный интерес и образует в первую очередь нарративную интригу чтения. Поэтому «ожидания» романа подразумевают в адресате не просто человека христианской культуры, исповедующего идею «жизни вечной», но человека, остро чувствующего принадлежность к своему времени – времени конечному и всегда (как кажется изнутри него, в рамках экзистенциального переживания его течения) обрученному со смертью – и тем более в условиях страшных социальных потрясений. Такой адресат движим не только интересом к исходу того испытания, которое проходит герой в своем противоборстве со смертью. Принудительной силой чтения романа выступает интерес к тому, как складываются взаимоотношения героя с тем историческим временем, которое выпадает ему на долю, подвергая его жизненные силы жесточайшим испытаниям и принимая, в конечном счете, его победу над смертью.

Данное уточнение поддерживается следующим наблюдением: ответ на вопрос о способах преодоления смерти роман устами Николая Николаевича Веденяпина предлагает уже в самом начале – в пятой главе первой части, делая при этом самую авторитетную из возможных в христианской культуре ссылку – ссылку на Евангелие. «Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!» – говорит Николай Николаевич, выражая далее мысль о том, что «духовное оборудование для осуществления работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» содержится в Евангелии: «Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем, это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной жизни и идея жизни как жертвы» (I, 5). Вряд ли роман, открывающийся данной сентенцией, может заинтриговать читателя, принадлежащего христиан-

ской культуре, поиском путей преодоления смерти: они такому читателю известны по тексту Нового Завета, с сущностной цитатой из которого он (читатель) фактически и встречается в первом из романских монологов Веденяпина.

Оригинальное для такого читателя содержание мысли Веденяпина состоит в другом: в том, что тот связывает «работы, посвященные преодолению смерти», с жизнью простого смертного человека, каждого человека, который живет и умирает «у себя в истории» (I, 5). Именно этот тезис Веденяпина должен быть «чрезвычайно нов» (I, 5) для читателя, принадлежащего к христианской культуре. Идея же Веденяпина о «духовном оборудовании» бессмертия для такого читателя откровением быть не может, ведь эта идея, будучи связана со словом любви, даром свободы и жертвенным подвигом Иисуса, составляет основы основ христианской духовности. Но, найдя свое воплощение в евангельской истории воскресения, она все-таки связывает победу над смертью с именем сына Бога, обещая простому смертному не преодоление смертного удела, но спасение души после неизбежно свершающейся смерти – при условии подражания Христу. Веденяпин, кстати, говорит не о том, что нужно подражать Христу, а о том, что нужно «быть ему верным». Формулировка Веденяпина имеет некоторое смысловое отличие от канонического принципа *imitatio Christi*. В его интерпретации, «верность Христу», очевидно, подразумевает императив соотношения собственного жизненного пути с образом Иисуса («быть верным» – «сверять» с образцом), сочетая его с императивом свободы личного самоосуществления, что наряду с идеей жизни как жертвы Веденяпин определяет как «главные составные части современного человека». Поэтому, если Евангелие в качестве субъекта воскресения и бессмертия подразумевает Бога, Веденяпин в качестве такового имеет в виду «современного» человека, человека «у себя в истории», в своем времени, то есть каждого человека, что и делает его мысль столь необычной.

Интересно, что изображенный в пятой главе собеседник Веденяпина, Иван Иванович Воскобойников, реагирует на эти идеи Николая Николаевича непониманием, о чем читатель узнает из сетований последнего, дважды произнесенных им по ходу цитируемого монолога. Так, призыв «Надо быть верным Христу!» Веденяпин обрывает досадливым восклицанием: «Ах, вы морщитесь, несчастный. Опять вы ничегошеньки не поняли» (I, 5). А в конце монолога, выразив мысль о том, что человек умирает «у себя в истории», он повторяет свое раздражение: «Уф, аж взопрел, что называется. А ему хоть кол теши на голове» (I, 5).

Думается, что в плане рецептивной направленности повествования реакция Воскобойникова выполняет функцию моделирования подобной же реакции у читателя. Данный эпизод как бы санкционирует возможное





непонимание – то непонимание, предметом которого и является мысль Веденяпина о том, что смертный человек «у себя в истории» проживает судьбу Христа и, подобно Христу, способен к осуществлению бессмертия. Представляется, что именно эта мысль, вынесенная в самое начало романа и сопряженная с выраженным недоумением, и принуждает потенциального читателя к пристальному взгляду в судьбы персонажей, живущих и умирающих «у себя в истории» – «в разгаре работ, посвященных преодолению смерти». «Разрешая» первоначальное читательское непонимание в главе, содержащей декларативное изложение идеи, роман впоследствии требует его изживания, разворачивая перед читательским взором повествование о том, как погруженные в историческое бытие герои взаимодействуют со временем, несущим смерть.

В связи с этим выразим предположение, что дальнейшее повествование о Живаго выстраивается в соответствии с рецептивной установкой притчи – жанра, в плане адресной направленности отнюдь не однозначного. С одной стороны, притча является дидактическим высказыванием, предназначенным для убеждения, наставления и прояснения сокровенной идеи примером. Поэтому, как пишет В. И. Тюпа в работе о прозе А. П. Чехова, «слово притчи – авторитарное, назидательное, рассудительное. Оно внутренне безошибочно в своей императивности и монологично», «диалогического выявления самостоятельной позиции собеседника»<sup>2</sup> оно не предполагает.

Однако при этом притча определяется как жанр, который «рассчитывает» на активную позицию слушателя: «рассказчик притчи <...> по необходимости опирается на некоторую предварительную осведомленность и соответствующую позицию адресата, на его предуготованность к адекватному реагированию», что наделяет повествование притчевого типа «важным свойством стимулирования активности читательского восприятия»<sup>3</sup>, его сопереживания.

Думается, что данные особенности отличают и рецептивную программу «Доктора Живаго». С одной стороны, текст Пастернака предлагает нравственное содержание («быть верным Христу»), изначально (до чтения романа) безусловное для читателя, «предуготованного» к его сочувственному восприятию своей принадлежностью к христианской культуре. В этом плане восприятие должно выстраиваться как новое переживание того, что читатель уже знает и, более того, исповедует в качестве нравственного императива. Однако, с другой стороны, текст Пастернака не представляет собой простой иллюстрации к неоспоримой истине: «Живаго» вовсе не настроен на рецепцию, пассивно сосредоточенную на повторении «ценностного урока» (В. И. Тюпа). Роман активизирует чтение заданной в самом начале повествования интригой поиска ответа на вопрос



о том, как возможно осуществление бессмертия человеком смертным и «современным» (в значении «живущим “у себя в истории”, “у времени в плену”»).

В. И. Тюпа в статье «Нарративная стратегия романа “Доктор Живаго”», связав рецептивную направленность романа с актуализацией христианского концепта вечности как «жизни вечной», замечает, что, хотя такой вывод и может «вызвать мысль об учительной стратегии повествования», роман отнюдь не предполагает программы монологического «вынуждения» (по слову М. М. Бахтина) читателя к «благоговейному приятию» «авторитетного слова»<sup>4</sup>. Роман, по мнению исследователя, моделирует такой рецептивный эффект, который вслед за М. М. Бахтиным может быть назван эффектом «диалогического согласия»<sup>5</sup>, отчего нарративную стратегию «Доктора Живаго» следует определить как стратегию «инспиративную», то есть вовлекающую адресата в солидарное смыслотворчество.

Думается, что роман Пастернака все-таки удивительным образом сочетает в себе монологическое утверждение относительно «неотразимости безоружной истины» (II, 10) с диалогическим доверием к самостоятельности читательского поиска, сосредотачивая его на вопросе, который составляет выше описанную интригу чтения. Такое, на первый взгляд, парадоксальное совмещение разнонаправленных интенций в рецептивном плане романа мы и объясняем тем, что роман представляет собой вариацию притчеподобного повествования, нацеленного на пояснение истины примером. Причем вариацию необычную. Ее особость образует погружение действия в конкретный временной план, сосредоточенность на историческом содержании эпохи, в рамки которой помещен «пример», должный, в соответствии с дидактической интенцией романа, «пояснять истину». Притча же, как известно, наоборот, стремится уйти от конкретики исторического времени, выводя повествование во вневременной контекст.

Интересно, что указания на притчевую ориентацию повествования присутствуют в самом тексте романа. Они обнаруживаются во втором романном монологе Веденяпина, где тот главное содержание Евангелия связывает не с «нравственными изречениями и правилами, заключенными в заповедях», а с притчами: Христос, размышляет Николай Николаевич, «говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» (II, 10). Представляется, что повествователь и предлагает читателю, не понимающему исходный философский тезис романа, «притчу из быта» смертного человека – Юрия Живаго. Эта притча, по рецептивно ориентированному «замыслу» романа, и должна ответить на вопрос читателя о том, как может быть достижимо бессмертие человеком, принадлежащим времени, прекращающему, по слову героя, саму жизнь, как верность Христу (а именно, готовность к жертве, личная свобода и любовь) обеспечивает преодоле-



ние смерти в контексте конкретной, единичной судьбы, приходящейся на эпоху тотального господства хаоса, как в конкретном историческом мире действует «духовное оборудование» достижения бессмертия. Данный вопрос, повторим, составляет, с нашей точки зрения, магистральный интерес нарративной интриги чтения «Доктора Живаго». Удовлетворение этого интереса и моделирует поэтика романа, предполагая в своем потенциальном читателе человека, который, с одной стороны, принадлежит к культуре, исповедующей идею «жизни вечной», а с другой стороны, всегда страдает «у себя в истории», в ее лоне завершая свой жизненный путь.

На формирование такого вектора чтения «Доктора Живаго» (в качестве «притчи из быта») «работает» и металитературный аспект романа, а именно, вынесенная на его страницы полемика с иными формами искусства – не проясняющими, а «запутывающими <...> истину» (II, 10). Свою выразительную форму эта полемика обретает в уже процитированном выше (из десятой главы второй части) монологе Веденяпина, произнесенном в разговоре с Выволочным, а также в его дневниковой записи, сделанной после ухода собеседника. Размышляя о «притягательности <...> примера» евангельской истины (II, 10), Николай Николаевич в рамках этих размышлений противопоставляет притчи Христа, поясняющие «истину светом повседневности, и фальшивые» формы символистского искусства, поддерживающие у читателя «деланный, ложный интерес. Таких запросов нет у современного человека <...> Этот жанр противоречит всему духу нынешнего искусства, его существу, его побудительным мотивам», – настаивает он (II, 10). Представляется, что таким формам (фальшивым, не соответствующим потребностям современного человека) Пастернак и противопоставляет свой роман, подчиняя его эстетике и жанровой форме *подчеркнуто человеческих* Иисусовых притч. В рамках выдвинутой версии, Пастернак выстраивает свой роман как притчу из быта, должную *пояснять* истину Евангелия «светом повседневной жизни» человека, принадлежащего историческому миру, но достигшего бессмертия. Оттого нарративную интригу чтения «Доктора Живаго» мы определяем не столько как интригу ожидания исхода судьбы романного героя, сколько как интригу уяснения на живом и «подчеркнуто человеческом» примере того, что составляет сокровенное философское содержание романа, нашедшее свое выражение в самом его начале в монологах Веденяпина. Осуществляя рецептивную интригу такого рода, роман «дает поддержку и подтверждение» (XVI, 5) веры в осуществимость бессмертия, подобно тому, как книга стихов Живаго «дает поддержку и подтверждение» чувству счастья, переживаемого его «постаревшими друзьями». Эта интрига, повторим, задана в самом начале романа, где устами Веденяпина формулируя евангельский «залог бессмертия» и обещая развернуть историю его обретения на примере из жизни, по-



вестование втягивает читателя в жанровую логику притчи. Такая – притчового типа – рецептивная программа вынуждает читателя к «подысканию ответа к заданной задаче»<sup>6</sup> – задаче относительно осуществимости предзаданного в любви, жертве и свободе бессмертия в судьбе человека, ставшего пленником «страшных лет России»<sup>7</sup>.

Представляется, что роман – в целой системе мотивов – «настаивает» именно на таком, соответствующем рецепции притчи, характере восприятия. В частности, отметим тот факт, что десятая глава второй части (с изложением веденяпинской концепции искусства) откровенно корреспондирует с пятой главой первой части, в которой представлена его идея преодоления смерти. Данные главы дублируют друг друга в содержательном, нарративном и функциональном плане, тем самым укрепляя требуемый романом вектор его восприятия. Будучи посвящены изложению «заветных мыслей» Николая Николаевича, они каждый раз воспроизводят разговор Веденяпина с равнодушным к его идеям собеседником, в функциональном плане моделируя одинаковую рецептивную реакцию – реакцию непонимания.

В пятой главе первой части модель такой читательской реакции, напомним, образует непонимание Воскобойникова, в десятой главе второй части такую же реакцию размышления Веденяпина вызывают у Выволочнова – персонажа, который, подобно Воскобойникову, появляется в романе единственный раз, очевидно, и обеспечивая моделирование «нужного» тексту типа восприятия. «Ничего не понял. Вы бы об этом книгу написали», – говорит Выволочнов в ответ на веденяпинское утверждение о том, что «самое важное в Евангелии <...> притчи из быта», которыми говорит Иисус, «поясняя истину светом повседневности». В основе этого, по мнению философа, «лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (II, 10).

Обращает на себя то, что по адресу Выволочного Веденяпиным высказано раздражение гораздо большей степени, нежели по отношению к Воскобойникову. Оба эти собеседника Николая Николаевича имеют касательство к тем проблемам, над которыми размышляет он сам: Воскобойников пишет «книжку», в которой поднимает «статистику смертей и рождений», Выволочнов – толстовец, каковым прежде был Николай Николаевич. Однако, если непонимание Воскобойникова вызывает у Веденяпина досадующе-иронические восклицания («Несчастный» и, позже, «Счастливец <...> живет и не чувствует»), то Выволочнов прямо аттестован как «чурбан, один из тех последователей Льва Николаевича Толстого, в головах которых мысли гения, никогда не знавшего покоя, улеглись вкушать долгий и неомраченный отдых и непоправимо мельчали» (II, 10). Попытка посвящения Выволочного в свои заветные мысли вызывает у Николая Ни-

колаевича острую досаду на себя самого за выбор собеседника: им «овладело страшное раздражение, он был зол на себя за то, что выболтал чурбану Выволочному часть своих заветным мыслей» (II, 10).

Повторное изображение сущностно одинаковой реакции Николая Николаевича на недостойного собеседника содержит своего рода задание потенциальному читателю: приложить усилия, чтобы вникнуть в идею Веденяпина, дистанцироваться и от «статистического похода» к тайне смерти, и от привычки «держаться <...> догмы скопом» (I, 4) (первое олицетворяет Воскобойников, второе, явно, – Выволочнов). Досада и даже злость на своих собеседников со стороны философа, мечтающего о мысли, которая была бы способна положительно воздействовать на человека<sup>8</sup>, моделирует тревогу непонимающего читателя и стимулирует его труд – чтобы в итоге привести его к счастью<sup>9</sup>, к уверенности в том, что бессмертие осуществимо силами «современного» человека, способного к любви, свободе и жертве.

Интересно, что изображение непонимающих Веденяпина собеседников предвосхищает знаменательная характеристика самой идеи Николая Николаевича. В четвертой главе первой части сообщается о том, что, по замыслу философа, его мысль должна быть «заметна даже ребенку и невежде, как вспышка молнии или след прокатившегося грома» (I, 4). Такую «окрыленно вещественную» и «заметную» мысль Веденяпин противопоставляет «словам и видимостям», которыми «довольствовались» другие – «представители тогдашней литературы, профессора университетов и философы революции». Представляется, что данная характеристика идеи, опережающая и изложение ее сути, и изображение ее непонимания со стороны других, в плане рецептивной направленности романа составляет своего рода руководство и поддержку читателя: текст подобным образом сообщает адресату, что устами Веденяпина он предлагает идею до такой степени «заметную», что вникнуть в нее способен даже «ребенок и невежда». Встретившись в следующей главе с изложением самих *заветных мыслей* Веденяпина, читатель, по «замыслу» романа, не должен испытывать страх перед их сокровенностью – в силу того, что текст уже вооружил его уверенностью в возможности их понимания. В то же время, изобразив в образах Воскобойникова и Выволочного казус нежелания вести разговор о смерти, жизни и бессмертии в *метафизическом* ключе<sup>10</sup> и высмеяв их устами Веденяпина, пастернаковский нарратив, таким образом, требует от читателя (даже в возможной ситуации первоначального непонимания) иной позиции – позиции, нацеленной на поиск «диалогического согласия», осуществимого в труде чтения и сознательном отказе от модели равнодушного и замкнутого в своей правоте непонимания, олицетворенной в образах Воскобойникова и Выволочного. «Нудительность» (М. М. Бахтин) такой рецептивной позиции поддерживается и притчевой поэтикой повествования, поясняющей идею Веденяпина примером «из быта» – из жизни Живаго.

Впрочем, наличие раздраженных по адресу непонимающих собеседников реплик Веденяпина также должно усиливать читательское переживание пастернаковского романа как повествования с притчевой интенцией. По замечанию С. С. Аверинцева, притча, настраивая слушателя или читателя на «подыскание ответа к заданной задаче», «часто перебивается обращенным [к нему] вопросом: “как, по-твоему, должен поступить такой-то?”»<sup>11</sup>. В романе Пастернака, как представляется, функцию такого требовательного обращения к адресату и выполняют реплики Веденяпина, досадуящего на непонимание тех, к кому обращено его слово.

Текстовое обращение к читателю поддерживает еще одно замечание в отношении заветных идей Веденяпина, также предвосхищающее их изложение. Это сообщение о том, что «ни одна из книг, прославивших впоследствии Николая Николаевича, не была еще написана. Но мысли его уже определились» (I, 4). Представляется, что таким образом текст также готовит читателя к труду чтения, интригуя его сообщением о том, что идеи Веденяпина так значительны, что будут признаны и «прославят» его, а потому достойны усилий, направленных на их понимание.

Изложенная до начала событийного действия, в рамках экспозиции, знакомящей читателя со временем действия и всеми основными участниками дальнейшей истории (Никой Дудоровым, Мишей Гордоном, Ларой и Пашей Антиповым), философия Веденяпина фактически выполняет функцию тех самых «нравственных изречений и правил», которые в притчевом жанре требуют сопровождения примером «из быта». Недаром, высказав свои сокровенные мысли, пообещав возможность их понимания, выразив раздражение по адресу тех, для кого понимание не доступно – в силу того, что о смерти они размышляют только грубо материалистически, в плане статистики «за отчетный год» (Воскобойников), или в силу того, что вообще к размышлению не способны (Выволочнов), – Николай Николаевич «уходит» из повествования, предоставляя его пространство истории своего племянника. Декларация идеи уступает место притче. Появившись последний раз в четвертой главе шестой части перед тем, как «махнуть в свои Альпы», и засвидетельствовав удивительную духовную близость с Живаго, Веденяпин как бы оставляет Юрия Андреевича в качестве своего «представителя» – героя, который должен будет примером своей жизни «овеществить» для читателя мысль о возможности бессмертия. В этом плане роман настраивает читателя на вполне определенные ассоциации: Живаго с Христом, Веденяпина с Иоанном Крестителем, – так санкционируя и читательское право на ассоциирование текста романа с Евангелием.

Итак, адресная направленность пастернаковского романа отчетливо проясняет свое содержание в самом начале повествования, сочетая в себе целый ряд опосредованных обращений к читателю. Это обращения с тре-



бованием по пониманию, с наставлением относительно значительности философского содержания романа, с обещанием поддержки читательского труда и идеей важности тех смысловых обретений, которые его увенчают. Такую рецептивную интенцию (требовательную и поддерживающую, учительную и доверяющую результатам рецептивного опыта) роман осуществляет благодаря притчеподобной организации текста, в котором сокровенная мысль выражена «вещественно окрыленно», на примере «из быта» и согласно смыслу, запечатленным в Евангелии.

Описанную интригу чтения задает уже сопряжение первых двух глав романа. Первая глава приобщает читателя к ужасу «страшной гонки» похорон и отчаянию мальчика, потерявшего мать. Однако уже вторая глава позволяет прозреть в юном Живаго героя, готового к жертве во имя жизни. Буйство выюги Юра воспринимает как вызов смерти, реагируя на него готовностью противостояния:

«Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Выюга была одна на свете, ничего с ней не соперничало. Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять. То его пугало, что монастырскую капусту занесет и ее не откопают, то – что в поле заметет маму и она бессильна будет оказывать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в землю» (I, 2).

Обращает на себя внимание содержание Юрино страха за похороненную маму: его пугает то, что она не в силах будет «оказать сопротивление» чему-то такому, «что уйдет еще глубже и дальше от него в землю». Очевидно, речь в данном случае идет о смерти: Юра боится, что мама не выдержит сопротивления с ней и она (смерть) сможет уйти «от него в землю», избежит встречи с ним, готовым принять на себя то сопротивление, которое бессильна оказать мама. Таким образом, со второй главы романа выстраивается идея противостояния смерти в жертве. К пятой главе, в рамки которой помещен выше проанализированный монолог Веденяпина о «духовном оборудовании» бессмертия и жизни как работе, нацеленной на преодоление смерти, читатель уже знает, что Юра Живаго и есть тот герой, который будет способен ей противостоять, и что именно его история должна составлять главный интерес чтения.

Убедив читателя в том, что Живаго и есть тот самый персонаж, который наделен «даром» «быть верным Христу», текст далее выстраивается в традиционном для читателя русского классического романа психологическом ключе, разворачивая рассказ о становлении такого героя. Сам вектор



этого становления отчетливо обозначен в первом монологе Веденяпина, связавшего человеческую *одаренность* со способностью к самостоятельному поиску: «Всякая стадность – прибежище неодаренности <...> Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (I, 5). Неслучайно, начиная со следующей, шестой, главы, текст противопоставляет Юру двум другим героям, заканчивая знакомством читателя с ними первую – прологовую – часть романа.

Интересно, что все три мальчика уже в рамках экспозиции изображаются принципиально по-разному – и именно в зависимости от их отношения к идеям бессмертия и мудрого, божественного устройства жизни. Так, Юра Живаго, пережив обморок после горячей молитвы о матери, обретает «чувство легкости», боязнь утраты которого заставляет его отсрочить молитву об отце. Очевидно, что речь идет о чувстве единения с умершей, но живой для него матерью: «Ангеле Божий, хранителю мой святой, <...> скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась» (I, 6) – молится Юра.

Миша Гордон, который входит в повествование в следующей главе, наоборот, чувствует себя «горьким и тяжелым исключением» из того переживания «связности человеческих существований, которое лежит в основе высшей и краеугольной беззаботности. Это чувство счастья по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом – в том, что одни называют Царством Божиим, а другие – историей, а третьи – еще как-нибудь» (I, 7). Озабоченность Миши, связываемая романом с его еврейством, тут же охарактеризована, как чувство, которое «не облагораживало», а заставляло его «преисполниться презрения к другим» (I, 7).

Ника Дудоров, которому посвящена следующая (восьмая) глава, изображен как носитель другого переживания: не унижающего чувства озабоченности, а идеи возвышающего, как ему кажется, протеста. Он мечтает о том, как «перехитрит» мать, которая «преспokoйно стреляет себе в Петербурге <...> в полицию: утопит Надю, бросит гимназию и удерет поднимать восстание к отцу в Сибирь» (I, 8). «Возмущаясь ходом вещей на свете и в безумном превышении своих сил», Ника присваивает себе способность повелевать природой, которая, впрочем, тут же дает осечку в стычке с Надей.

Итак, к окончанию первой части потенциальный читатель должен иметь отчетливое представление о центральных персонажах романа. Живаго входит в повествование как носитель чувства причастности к судьбе умершей матери и всей земли, как носитель «дара» противостояния смерти и способности его осуществления в готовности к жертве; Гордон и Дудоров, наоборот, введены как герои, переживающие (в озабоченности или «злобе») свою исключенность из разумного хода вещей, изначально ли-



шенные опоры и, следовательно, дара жить (*одаренности*, по слову, которое употребляют и Веденяпин, и Живаго).

Представляется, что такая расстановка персонажей в первой части романа вновь проясняет в его рецептивной направленности притчевую установку управления восприятием. Конечно, действующие лица в экспозиции «Доктора Живаго» представлены не «субъектами этического выбора», как определил персонажей притчевого жанра С. С. Аверинцев. Но очевидно, что герои Пастернака изначально вводятся в повествование в качестве субъектов предзаданной этической позиции по отношению к миру, как носители той или иной доминантной устремленности личностного начала: протест (Дудоров), презрительная тоска (Гордон), готовность к жертве в переживании единения с миром (Живаго). Такая экспозиция, организованная в согласии с притчевым зачином, очевидно поддерживает поэтику уяснения читателем того, что только «верная Христу» позиция способна обеспечить противостояние смерти и времени, несущему смерть.

Впрочем, вышеописанная расстановка персонажей в прологовой части романа обнаруживает еще одну составляющую в системе форм текстового воздействия «Доктора Живаго». Ее с очевидностью образует поэтика идеологического романа, также хорошо знакомая читателю русской классической литературы. Эта поэтика, вынуждающая читателя к рефлексивному самоопределению в отношении «больших идей», обретает особенную силу в рамках последующего обозначения оппозиции: Живаго – Стрельников. Данная оппозиция постепенно заслонит противопоставление Живаго Гордону и Дудорову – в силу опять же традиционной для русского классического романа повествовательной тактики сопоставления историй становления центральных персонажей и тех жизненных итогов, которые их увенчали.

Вторая часть романа в рамках рецептивной направленности повествования также продолжает экспозиционную функцию первой: она позволяет читателю окончательно уяснить расстановку персонажей и вводит его в контекст времени действия, когда «страшна жизнь кругом» (II, 15), когда «мальчики стреляют», играя «в самую страшную и взрослую из игр – в войну» (II, 18), а девочка, которая «была самым чистым существом на земле» (II, 4), эти выстрелы благословляет: «Хорошие, честные мальчики <...> оттого и стреляют» (II, 17).

При этом роман как бы тормозит развитие истории Живаго, сосредотачивая читательский интерес на образе Лары. Переживая свое падение как смерть, она надеется на будущее воскресение, находя подтверждение своим надеждам в Иисусовых заповедях блаженства: «завидна участь растоптанных. Им есть что рассказать о себе. У них все впереди. Так он считал. Это – Христово мнение» (II, 17). Воодушевленная надежда на то, что



«все впереди», очевидно, и вынуждает Лару на согласие с уничтожением того, что она хочет оставить позади: «Блаженны поруганные, блаженны оплетенные. Дай вам бог здоровья выстрелы! Выстрелы, выстрелы, вы того же мнения!» (II, 19).

Завершающая данную часть встреча Живаго с «порабощенной» Ларой, в образе которой тот чувствует жалобу и просьбу о помощи<sup>12</sup>, настраивает читателя на ожидание нарратива о любви и спасении. В целой серии текстовых указаний читателю сообщается, что дальнейшее развитие романного действия будет иметь именно такое направление: «дар» Живаго найдет свою реализацию в спасении Лары.

Такого рода указание мы обнаруживаем в описании Лариного сновидения о собственной смерти<sup>13</sup>, которое имеет явные отсылки к Юриным слезам о бессилии погребенной в земле мамы. Готовность Юры прийти на помощь похороненной маме, актуализируясь в памяти читателя в рамках его переживания Лариного сна, становится рецептивным знаком, задающим всю определенность роли Живаго в сюжете Лариной истории. Планируемая текстом читательская догадка предвосхищает событийный вектор последующего нарратива. Такого рода предначертанность в развитии действия вновь возвращает нас к идее о притчевом характере рецептивного воздействия «Доктора Живаго»: характерная для параболического повествования «запрограммированность сюжетной коллизии»<sup>14</sup> поддерживает интенцию романа, направленную на подтверждение сокровенной мысли<sup>15</sup>.

На необходимости такой читательской догадки текст романа настаивает в начальных главах следующей части, повествующих о болезни Анны Ивановны, где Юра, по его собственному ироническому слову, «лечит наложением рук» (III, 3), что опять нацеливает чтение на аллюзии героя с Христом. В этом плане сцена перед постелью Анны Ивановны призвана укреплять читателя в оправданности его ожиданий в отношении дальнейшего осуществления сюжета спасения и обретения бессмертия. В монологе о том, что «смерти нет», что ей противостоит *память и талант* (который «в широчайшем понятии есть дар жизни» [III, 3]), Живаго проясняет для читателя свое понимание слов Христа, а также и веденяпинскую философию бессмертия. «Духовное оборудование» для осуществления бессмертия дополняется здесь, помимо евангельских идей любви, жертвы и свободы, идеями таланта и памяти. Реализуя далее сюжет *любви и жертвы* (сюжет спасения) и разворачивая на глазах читателя путь становления героя как личности свободной и способной реализовать свой талант, роман со всей определенностью делегирует память читателю, обещая ему при этом счастливое переживание осуществимости бессмертия в контексте неумолимого исторического времени.



Поясним: сюжет спасения находит свое выражение в том аспекте романного содержания, который касается взаимоотношений Живаго с Тоней и Ларой – отказ Живаго от Лары во имя ее жизни усиливается его страданием о Тоне. В рамках этого сюжета реализуется изначально предзаданная герою текстом готовность к жертве во имя жизни. Очевидно, что этот аспект в содержании романа апеллирует уже не столько к философской рефлексии читателя, сколько к его поэтическому в своей основе переживанию «символичности и значительности» повседневной жизни, свершающей себя в «подчеркнуто человеческих» формах: страсти, зачатия и рождения новой жизни, трудах на себя и свою семью, исполненных страха и надежд, общения, чтения и творчества. Это читательское переживание (переживание «значительности» повседневной жизни) роман осуществляет лирически, требуя от адресата тех самых чувств, которые находят свое прямое выражение в эмоциях героя (например, в рамках переживания отдыхающей после родов Тони или в рамках варыкинского дневника и, шире, варыкинских глав). Кроме того, в целом ряде сцен эмоциональная солидарность читателя как особое требование романа осуществляется через непосредственное изображение того, как сам герой воспринимает чужое лирическое слово. Модель такого рода рецептивной реакции находим, например, в эпизоде, описывающем то, какие чувства у Живаго рождает «бредовая вязь» Кубарихи (XII, 6). Внимая ее ворожке, Юрий Андреевич проникается ее эмоцией и проясняет сострадательную основу своей любви к Ларе:

«У некоторых сострадание к женщине переходит все мыслимые пределы. Их отзывчивость помещает ее в несбыточные, не находимые на свете, в одном воображении существующие положения, и они ревнуют ее к окружающему воздуху, к законам природы, к протекшим до нее тысячелетиям <...> Отчего же тирания предания так захватила его? Отчего к невразумительному вздору, к бессмыслице небылицы отнесся он так, точно это были положения реальные? Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны <...> О как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но чем, какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разбор? О нет, о нет! Но той бесподобно простой и стремительной линией, какую вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накиннутую простыню выкупанного ребенка» (XII, 6).

Думается, что такого рода «тиранию» в отношении читателя свершает сам роман, посредством механизмов поэтического воздействия принуждая читателя вникнуть в «положения» героя, «точно это <...> положения



реальные», и так прояснить содержание своих отношений с жизнью, повседневностью, бытом.

Итак, повторим, предзаданная герою способность к жертве находит свое выражение, в первую очередь, в сюжете спасения Лары. Поэтическая одаренность Юры, способность сложить свои переживания в «рассказ о счастье существования», также предзадана романом. Однако такое качество героя, как личная свобода (в творчестве или в оценке мира и происходящих в нем событий), показано в романе в становлении: самостоятельность жизневидения Юра обретает постепенно. Первоначально призму его взгляда определяют книжные кумиры: Толстой и Соловьев (в период отрицания чувственности в максимализме отроческого целомудрия), Блок (в качестве поэтического ориентира и «посредника» в восприятии событий времени в самом начале творческого пути Живаго), Пушкин и Толстой, именами которых герой благословляет революцию в восторге иллюзии ее созидательного значения. Однако по ходу развития действия Живаго преодолевает власть книжных идей и чужой оптики. Это происходит и в признании значительности простых и естественных форм жизни, и в отказе от блоковской призмы видения русского мира, и в искупительном перечитывании Пушкина и уяснении сути его нравственной позиции в период варыкинского «становища», и в преодолении толстовского взгляда на жизнь как *материал*, который подлежит *переделке*<sup>16</sup>. При этом обретение свободы видения у Живаго сопровождается становлением позиции осознанного одиночества. Вернувшийся с войны Живаго обнаружил, «до какой степени он одинок», с горечью признав, как «потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения...» (VI, 4).

Мотив интеллектуального одиночества Живаго, неоднократно возникающий на страницах романа, конечно, призван возвращать читателя к мысли Веденяпина, высказанной в самом начале повествования: «Всякая стадность – прибежище неодаренности, все равно, верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (I, 5). Наблюдая за тем, как Живаго преодолевает «верность» чужому слову о жизни, обретая личную перспективу ее видения, читатель получает новые и новые подтверждения его *одаренности* в отношении той задачи, которую перед ним, как героем притчеподобной истории, роман поставил в самом начале повествования: «сохранять верность бессмертию <...> быть верным Христу». При этом обращает на себя внимание тот факт, что утверждение Живаго в собственном одиночестве по отношению к тем, кто «без сожаления расстался с самостоятельной мыслью», совпадает с осознанным желанием собственной жертвы: он «видел жизнь неприкрашенной. От него не могла укрыться ее приговоренность <...> Он понимал, что он – пигмей перед чудовищной

махиной будущего <...> и в последний раз, как на прощанье, жадными глазами вдохновенья смотрел на облака и деревья, на людей, идущих по улице, на большой, перемогающийся в несчастьях русский город, и был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог...» (VI, 5).

Обретение свободного, самостоятельного взгляда на мир становится и необходимым условием реализации поэтического таланта. Талант героя находит свое вещественное воплощение в последней части романа, образованной книгой стихов Живаго. В ее чтении подразумеваемый читатель и привлекается текстом к осуществлению важнейшего фактора бессмертия героя – фактора памяти. Стихотворения Живаго, повторяя и усиливая повествовательные мотивы, уже апеллируют не к пониманию (читательское понимание идеи бессмертия уже в рамках нарратива должно найти свое завершение, будучи обеспечено притчевыми факторами воздействия), а к памяти реципиента. Это, во-первых, та память, которая закрепляет в понимании читателя евангельский план только что прочитанной им истории – благодаря мотивным корреспонденциям поэтической книги Живаго с самим повествованием о нем. А во-вторых, это та память, которая, по мысли Живаго, обеспечивает человеку «жизнь в других». Благодаря читателю Живаго и «входит в состав будущего» (III, 3).

Такой читатель, в свою очередь, вознаграждается со стороны героя «примером» преодоления смерти. Таким образом, текстом романа запрограммирован обоюдный – между героем и читателем – обмен дарами. Дар читателя – это смысловая работа по уяснению идеи и участие в осуществимости бессмертия героя посредством памяти о нем. Дар героя – это «музыка счастья» в чтении его стихов и «подтверждение» того, что в рамках исповедания обозначенного романом «залога бессмертия» «не о чем беспокоиться, смерти нет, смерть не по нашей части» – и так в любые времена.

Выражению этой мысли (при всем трагизме завершения сюжетных линий) и «служит» текст «Доктора Живаго», осуществляя свое «служение» посредством притчеподобного позиционирования своего имплицитного читателя. В этом плане роман Пастернака не просто вызывает ассоциации с Евангелием (в силу разных, неоднократно прокомментированных в науке фактов: уподобления героя Христу, осуществления сюжета о преодолении смерти, композиционного членения, подобного «компоновке <...> Священного Писания»<sup>17</sup> и др.), он в прямом смысле выступает как «Благая Весть», адресованная читателю, – весть о том, как в жизни человека, страдающего «у времени в плену», обретаемо бессмертие. Согласно рецептивно ориентированному смыслу романа, в соответствии с предпринятой нами реконструкцией, эта весть должна «привести читателя к счастью»<sup>18</sup> по поводу того, как уже цитировалось выше, что «все происходящее совершается не

только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом – в том, что одни называют Царством Божиим, а другие – историей, а третьи – еще как-нибудь» (I, 7).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Тюна В. И.* Нарративная стратегия романа [«Доктор Живаго»] // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–24.

*Tjuna V. I.* Narrativna strategija romana [«Doktor Zhivago»] // Novyj filologičeskij vestnik. 2011. № 3 (18). S. 8–24.

<sup>2</sup> *Тюна В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 17, 18.

*Tjuna V. I.* Hudozhestvennost' chehovskogo rasskaza. M., 1989. S. 17, 18.

<sup>3</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>4</sup> *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 332.

*Bachtin M. M.* Sobr. soch.: V 7 t. T. 5. M., 1996. S. 332.

<sup>5</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>6</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>7</sup> Уточним: используя определение рецептивной направленности притчи («подыскание ответа к заданной задаче»), принадлежащее С. С. Аверинцеву, мы хотели бы еще раз акцентировать особый характер того поиска, на который роман Пастернака ориентирует своего читателя: это не поиск путей преодоления смерти (они заданы в самом начале романа), а поиск ответа на вопрос, как они осуществимы в условиях господства смерти. Интрига чтения, моделируемая романом, поэтому может быть определена так же, как интрига подтверждения на конкретном примере того, что читатель уже знает, что им уже принято в качестве «нравственного правила».

<sup>8</sup> «Он жаждал мысли окрыленно вещественной, которая прочерчивала бы нелицемерно различимый путь в своем движении и что-то меняла в свете к лучшему» (I, 4).

<sup>9</sup> Нотой «счастливого спокойствия» заканчивается повествовательная часть романа: «состарившиеся друзья» Живаго, вновь и вновь перечитывающие «тетрадь Юрьевых писаний», как бы делегируют эту эмоцию читателю, должному приступить к чтению поэтической книги Живаго. О ней же самой в заключительной фразе эпилога романа сказано, что она «давала их чувствам поддержку и подтверждение» (XVI, 5). Представляется, что и сам роман подразумевает замысел обеспечить «поддержкой и подтверждением» веру читателя в осуществимость бессмертия «современным» человеком.

<sup>10</sup> Воскобойников: «Я, конечно, молчу. Вы сами понимаете – я смотрю на эти вещи совершенно иначе. Да, кстати. Расскажите, как вас расстригали...» И далее: «Метафизика, батенька. Это мне доктора запретили, этого мой желудок не варит» (I, 5).

Выволоочнов: «Декадентствуете, вдальси в мистику? <...> Пропал человек <...> Россия нужны школы и больницы <...> Мужик раздет и пухнет от голода» (II, 10).

<sup>11</sup> *Аверинцев С. С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 21.

*Averincev S. S.* Pritcha // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. T. 6. M., 1971. S. 21.

<sup>12</sup> «Зрелище порабощения девушки» в восприятии Юры – «пугающее и притягательное», сила, исходящая от образа Лары, – «досконально вещественная и смутная и сняющаяся, безжалостно разрушительная и жалующаяся и зовущая на помощь...» (II, 21).



<sup>13</sup> «Однажды ей снилось. Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы...» (II, 16).

<sup>14</sup> Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 65.

Bocharov A. Svojstvo, a ne zhupel // Voprosy literatury. 1977. № 5. S. 65.

<sup>15</sup> Думается, что те многочисленные сюжетные совпадения, за которые так часто бьем порицаем Пастернак, также работают на посвящение читателя в ту «программу», которую романное действие обязательно должно осуществить: текст как бы заранее оповещает читателя о том, что произойдет. Наличие такой параболической организации в сюжетопостроении подтверждает наше предположение о притчевом характере нарратива о Живаго.

<sup>16</sup> Об этом подробнее см. в нашей статье «Читательский опыт в романе “Доктор Живаго”».

<sup>17</sup> См. работу В. И. Тюпы «Стихоподобная композиция “Доктора Живаго”».

<sup>18</sup> Так, напомним, Данте определил задачу «Божественной комедии». Также напомним, что Веденяпин в пятой главе первой части связал непонимание Воскобойниковым его идеи с несчастьем: «Несчастный» и позднее ироническое: «Счастливец <...> живет и не чувствует». Думается, что это не просто риторическое выражение раздражения героя, но и текстовая претензия на то, что понимание сокровенной мысли романа обеспечит читателя счастливой уверенностью в осуществимости пастернаковского концепта бессмертия.



## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. В. Матвеева

### «ЭНЕРГИЯ СВОБОДНОГО ПОИСКА»...

*Рец. на кн: Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. – СПб.: ИД «Петрополис», 2011. – 412 с.<sup>1</sup>*

В контексте современного литературоведения рассматривается научная монография С. А. Кибальника, предлагающая новый взгляд на творчество Гайто Газданова. Отмечается особый философский подход к наследию Газданова, рассматривается структура монографии, используемый автором метод интертекстуального анализа. **Ключевые слова:** Г. Газданов; С. Кибальник; экзистенциальная традиция; интертекстуальный анализ.

Кто такой Гайто Газданов, сегодня не нужно уточнять. По крайней мере, в кругах читающих. За последние два десятилетия в России немало сделано, чтобы художественное наследие писателя не только вернулось на родину, но и стало любимым, востребованным, популярным. Трехтомное собрание сочинений Газданова дополнилось пятитомным, ежегодно выходят ему посвященные научные сборники, монографии, статьи, защищаются диссертации. Важным и существенным вкладом в дело освоения газдановского наследия стала изданная в Санкт-Петербурге при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда монография С. А. Кибальника «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе».

В границах масштабного научного дискурса «Литература русского зарубежья», в большом и разнообразном потоке концептуальных суждений на тему «Молодое поколение русской эмиграции на перекрестье русских и европейских традиций» эта книга явилась развернутой (412 страниц) и аргументированной главой. Само обращение к философскому аспекту газдановского творчества говорит о желании автора рассмотреть Газданова на фоне крепнущего и многолико ветвящегося экзистенциального мышления XIX – XX столетий. С другой стороны, конкретизация и некоторое сужение темы – Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе (при том, что в оглавлении присутствуют и Ницше, и Камю, и Селин, и Габриэль Марсель) – словно заранее подсказывает основной вывод: несмотря на то, что в изучении Газданова наметился «существенный крен в сторону сопоставления с западной традицией» [С. 15], этот прозаик гораздо органичнее вписывается в русскую парадигму экзистенциализма, которой, как видит это С. А. Кибальник, присущ «антиидеологизм и иррационализм, а также понимание смерти как инобытия», «этические и религиозные уста-



новки», «более оптимистический», нежели западной экзистенциальной философии, и «менее индивидуалистический характер» [С. 16].

Двенадцать глав монографии представляют собой развернутую систему доказательств этого тезиса, причем доказательств чисто филологического толка. По сути дела, ученый на наших глазах проводит экспертизу, главным методом которой становится интертекстуальный анализ творчества Газданова, ибо (и это еще один исходный пункт рассуждений) философия в художественном произведении всегда носит образно-опосредованный характер, а ее диалогический регистр по отношению к другим текстам выявляется лишь на уровне художественного обыгрывания чужого. В связи с этим автор книги сравнивает Газданова с огромным количеством русских и европейских художников XIX и XX вв., в чьем творчестве в разном преломлении и с разной интенсивностью проступают черты экзистенциального мироощущения. Это Толстой и Достоевский, Тургенев и Чехов, Розанов и Шестов, Пруст и Джойс, По и Р.-Л. Стивенсон, Набоков и Камю, Селин и Г. Марсель. Отдельно выделена линия Буддизма. Чаще всего главы так и названы – «Газданов и ...»: «Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой», «Газданов и Джойс», «Газданов и Тургенев», «Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов»...

Этот сопоставительно-аналитический подход (а не специфика и даже не динамика экзистенциального мышления Газданова, о чем уже немало написано) и является, на наш взгляд, сильнейшей стороной исследования, которое читается с интересом и увлечением благодаря огромному количеству собранных наблюдений, очень конкретных и очень продуктивных, иногда рискованно смелых, иногда совершенно эвристических. К последним можно отнести череду наблюдений и выводов, касающихся «внутренней взаимосвязи» [С. 233] творчества Газданова и Набокова.

Глава «Газданов и Набоков» вообще представляется одной из наиболее интересных в книге. Впервые так глубоко и приметливо раскрывается тайнопись литературного общения двух писателей. Например, «История одного путешествия» Газданова прочитывается как претекст романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», в котором Набоков, с одной стороны, заметил и оценил «транскультурную поэтику» [С. 239] Газданова, а с другой – выбрал газдановский текст в качестве предмета пародирования. В «Призраке Александра Вольфа», считает С. А. Кибальник, в противостоянии автора-повествователя и Вольфа запечатлелось противостояние Газданова и Набокова, совершенно к тому времени разошедшихся в разные стороны литературного и философско-этического пространства; в образе же писателя Александра Вольфа собраны черты самого Набокова. Продолжает «интертекстуальную дуэль» [С. 274], как убеждает нас автор,

роман «Лолита», где в эпизодическом образе Максимовича представлена «убийственная криптопародия на Газданова» [С. 270].

Безусловно, не все из предложенных доказательств следует безоглядно принимать на веру, но все они не лишены интерпретаторской привлекательности, демонстрируют творческое мышление исследователя, способного не только выстроить оригинальную логику анализа, но и создать почти детективную интригу затекстовых отношений своих героев. Так, например, одной из черт, сближающих Александра Вольфа с его, как считает ученый, прототипом-Набоковым, является то, что Вольф – русский писатель, живущий в Англии и пишущий по-английски. Но почему же тогда в фамилии Вольф спрятано имя Набокова скорее на немецкий манер – Вольдемар? Да и неизвестно в точности, когда Газданов прочел «Подлинную жизнь Себастьяна Найта». Вряд ли он сделал это в 1941 г., когда роман вышел на английском, как вряд ли и вообще читал роман в годы войны. А ведь текст «Призрака Александра Вольфа» уже к 1944 г. вполне сложился.

Вообще полемических возражений относительно некоторых моментов книги и, соответственно, некоторых интертекстуальных интерпретаций газдановских текстов возникает немало. Спорным, к примеру, представляется вывод о том, что Газданов сознательно ориентировался на Толстого и его любимых героев «в выборе жизненного пути и литературной стратегии» [С. 64], ведь русское общество начала XX в. находилось под мощным влиянием идей и книг Толстого, а потому и воздействие на Газданова было, скорее всего, именно опосредованным, хотя от этого не менее сильным. Точно так же спорным кажется и стремление увидеть во всех «любовных треугольниках» газдановских сюжетов (конкретно речь идет о романах «История одного путешествия» и «Призрак Александра Вольфа») схему «Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин». Сомнительно, чтобы в романе «Вечер у Клэр» был реализован мифологический подтекст, пришедший к Газданову через знаменитый роман Джойса: Соседов – Одиссей, Клэр – нимфа Калипсо, мать героя – Афина Паллада.

Зато какое поле для развития филологической эрудиции, какая возможность напрячь нашу культурную память и сделать Газданова немножечко постмодернистом! Думается, такая установка при всей академической ответственности и научной тщательности монографии была важна и существенна для ее автора, не случайно он называет Газданова вслед за Набоковым «одним из предшественников концептуализма» [С. 145]. С этим трудно согласиться однозначно. Однако подобный взгляд на Газданова, конечно, неизбежен с позиции читателя начала XXI в. А вся эта блестящая экспансия филолога постмодернистской эпохи, вся эта «энергия свободного поиска» (В. Шкловский), лишенная филологической косности и научного глянца, догматической окончательности и скучной предсказуемо-

сти, в конце концов, значительно обновляет и обогащает наше понимание Газданова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Далее ссылки на книгу С. А. Кибальника даются по этому изданию, с указанием страниц в квадратных скобках после цитат.



## SUMMARY

### Articles and Reports *Poetics of B. Pasternak's Novel «Doctor Zhivago»*

#### *V. I. Tjupa. The Composition of «Doctor Zhivago» as Close to Poetic.*

The article examines peculiarities of dividing the novel «Doctor Zhivago» into chapters that produce the effect of «poet's prose». While the composition played a subordinate role as compared to the plot in the Russian classical novel, it has a crucial function in creating the meaning of the whole in Pasternak's text like a strophic construction has in a poetical text. A conclusion is drawn that the author's intention is not to oppose poetry and prose but to show their meaningful gradation.

**Key words:** Pasternak; «poet's prose»; composition; chapter; strophe.

#### *V. I. Kozlov, O. S. Miroshnichenko. The Poet Yuri Zhivago's Genre Thought.*

The authors attempt to analyze the role of poetic genres in B. Pasternak's cycle «Poems of Doctor Zhivago» as the cycle has never been analyzed from this perspective before. The notion of genre is interpreted as a form of creating an artistic whole that helps incorporate a poem into a certain literary row. The researchers single out three genre levels in «Poems of Doctor Zhivago»: elegiac, idyllic and balladic ones. Every genre level has its own topic that is not just borrowed by the poet from a genre tradition but is reinterpreted. These genres can be compared with different materials that are used by the author to create an original canvas of one of the most important poetic cycles in the Russian poetry of the XX century.

**Key words:** Russian poetry; non-canonical genres; genre analysis; a cycle of poems; ballad; elegy; idyll; ode.

#### *O. N. Turisheva. The Reading Experience in «Doctor Zhivago».*

The article describes the way the motif of reading functions in the narrative structure of Pasternak's novel. The heroes' reading experience (first of all, Yuri Zhivago's) is considered from the viewpoint of its inclusion into the aesthetic and philosophical context of the novel. It constitutes a form of «spiritual work» that helps overcome death and an important way of interaction between man and life.

**Key words:** the topic of reading; the motif of reading; hero-reader.

*G. A. Zhilicheva. Metaphors of «Revelation» in the Narrative of «Doctor Zhivago».*

The article is devoted to the individual character of the narrative strategy in Pasternak's novel. In particular, discourse metaphors that manifest the narrative strategy of revelation are studied. Metaphorical subtexts «treasure – hiding place – casket», «truth – cover – curtain», «connectivity – thread – fabric», «miracle – creative work – resurrection» are analyzed from the viewpoint of their functioning in narration.

**Key words:** narrative strategy; narrative communication; rhetorical organization of discourse; metaphorical index.

*O. V. Fedunina. The Poetics of Gesture in the Novel «Doctor Zhivago» (an Outline).*

The article considers one of the most important characteristics of the gesture poetics in B. Pasternak's novel «Doctor Zhivago». An outstanding, significant gesture is not depicted and is left hidden from the reader pointing to the poetics of «hidden» gesture. This principle is viewed in the episode of Lara's shot in the part «Christmas Tree at Sventitsky's Place». I. Bunin's «Light Breathing» is considered as a possible source not only of the fabula but also of this principle in the novel.

**Key words:** Pasternak; Bunin; gesture; communication; word; point of view; theatricality; literariness.

*T. D. Orlova. Poems about Magdalene in the Context of «Doctor Zhivago».*

The article is an analysis of the microcycle «Magdalene» that is included in «Poems of Doctor Zhivago» as a poetic epilogue to «Doctor Zhivago». The figure of Magdalene is viewed in the context of the whole novel. Special attention is paid to the subject organization of a lyrical utterance that shows complementarity of the analyzed pair and the novel.

**Key words:** microcycle; subject syncretism; poetics of sophiality; lyrical hero.

*O. N. Turisheva. Receptive Intention of «Doctor Zhivago».*

The article aims at revealing the character of receptive direction in Pasternak's novel. The analysis of the ways of modelling a desirable reading strategy leads to a conclusion that two contradictory tendencies are combined in the novel. They are monologic affirmation of the absolute truth and dialogic confidence in independence of the reader's experience. The author links the given paradox to the parabolic structure of narration in the novel.



**Key words:** receptive programme; receptive intention; receptive poetics; the model of reading; potential reader; narrative intrigue; parabolic narration.

**Surveys and Reviews**

*Yu. V. Matveeva. «Energy of Free Search». Review of the book: Kibalnik S. A. Gaito Gazdanov and the Existential Tradition in the Russian Literature. – Saint Petersburg, 2011. – 412 p. (In Russian).*

S. A. Kibalnik's scholar monography is viewed in the context of contemporary literary studies. It offers a new insight into G. Gazdanov's works. The author of the review mentions a special philosophical approach to Gazdanov's heritage, the structure of the monography and the author's method of intertextual analysis.

**Key words:** G. Gazdanov; S. Kibalnik; existential tradition; intertextual analysis.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Жиличева Галина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета. Научные интересы: нарратология; теория романа; теория комического; история русской литературы XX в. E-mail: gali-zhilich@yandex.ru

**Козлов Владимир Иванович** – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории отечественной литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета. Научные интересы: теория художественного мира лирического произведения, проблемы истории русской поэзии, современная отечественная поэзия. E-mail: kozlov.ingup@gmail.com

**Матвеева Юлия Владимировна** – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург). Специалист по литературе русского зарубежья. E-mail: julia-matveeva@yandex.ru

**Мирошниченко Оксана Сергеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета. Научные интересы: историческая поэтика русского романа и жанровое мышление лирики. E-mail: oxmir@rambler.ru

**Орлова Татьяна Дмитриевна** – студентка 2 курса историко-филологического факультета РГГУ (направление «компаративистика»), лаборантка кафедры романской филологии ИФФ ИФИ РГГУ. E-mail: loui\_xiv@mail.ru

**Турьшева Ольга Наумовна** – доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург). Область научных интересов – теория литературы, рецептивная эстетика, чтение как предмет философской и литературной рефлексии. E-mail: oltur3@yandex.ru

**Тюпа Валерий Игоревич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии. E-mail: v.tiupa@gmail.com

**Федунина Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент учебно-научного центра глобалистики и компаративистики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.). E-mail: olguita2@yandex.ru

LIST OF CONTRIBUTORS

**Fedunina Olga V.** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Research and Education Centre for Global and Comparative Studies, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: typology and functions of dreams as an artistic form in Russian literature in the 19<sup>th</sup> and the first third of the 20<sup>th</sup> century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.). E-mail: olguita2@yandex.ru

**Kozlov Vladimir I.** – Cand. Sc. (Philology), a lecturer at the Chair of History of Russian Literature, the Department of Philology and Journalism, Southern Federal University. Research interests: theory of the artistic world of a lyrical work, problems of the history of Russian poetry, contemporary Russian poetry. E-mail: kozlov.ingup@gmail.com

**Matveeva Yulia V.** – Doctor of Philological Sciences, an associate professor at the Chair of Russian Literature of the XX and XXI Centuries, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg), specialist in Russian emigre literature. E-mail: julia-matveeva@yandex.ru

**Miroshnichenko Oksana S.** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of Theory and History of the World Literature, the Department of Philology and Journalism, Southern Federal University. Research interests: historical poetics of the Russian novel and genre thought in lyrical poetry. E-mail: oxmir@rambler.ru

**Orlova Tatiana D.** – a second-year student of Institute for Philology and History, RSUH (comparative studies), a laboratory assistant at the Chair of Romanic Philology, Institute for Philology and History, RSUH. E-mail: loui\_xiv@mail.ru

**Tiupa Valery I.** – Doctor of Philology, professor and the head of the Poetic Theory and History Department of the Institute of Philology and History, RSUH. The author of numerous books and articles on literary theory, poetic history, historical aesthetics, rhetoric, narratology. E-mail: v.tiupa@gmail.com

**Turisheva Olga N.** – Doctor of Philological Sciences, an associate professor at the Chair of Foreign Literature of the XX and XXI Centuries, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg). Research interests: theory of literature, receptive aesthetics, reading as a subject of philosophical and literary reflection. E-mail: oltur3@yandex.ru

**Zhilicheva Galina A.** Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Department of Foreign Literature and Literature Teaching Theory, the Novosibirsk State Teachers' Training University. Research interests: narratology, the theory of the novel, the theory of the comical, the history of the Russian literature of the 20<sup>th</sup> century. E-mail: gali-zhilich@yandex.ru

*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Корректор М.А. Якименко  
Перевод на английский И.Г. Драч  
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 26.12.2012.  
Формат 60х90/16  
Гарнитура Times New Roman  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 9,5  
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)