

ВВЕДЕНИЕ

Писатель — не правило, а исключение.

Ю. Айхенвальд

В творческом наследии Б. Л. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» занимают особое место. Это «одна из вершин поэзии Пастернака, равная, может быть, “Сестре моей — жизни”» (В. Альфонсов)¹. Но между «Сестрой моей — жизнью» и «Стихотворениями Юрия Живаго» есть разница, которая отнюдь не сводится лишь к тому, что за период, прошедший с 1922 года (с момента выхода в свет «Сестры...»), поэтика и стилистика Б. Пастернака претерпели весьма существенные эволюционные изменения. Главная особенность живаговского цикла заключается в подчеркнутой соотношенности его с прозаическими частями романа «Доктор Живаго».

«Фактура “Доктора Живаго” принципиально строится в виде совмещения и наложения различных типов *художественной речи*, текущих в различном временном и смысловом ритме *стихотворного и прозаического текста*, а в рамках каждого из них — различных *жанров и стилей*, новаторских и традиционных, высоких и низких: философской лирики и баллады, объективного повествования и субъективной романтической прозы, исторической эпопеи и лубочной “жестокой” романической истории <...> сказки и урбанистических зарисовок»². Б. Гаспарову, автору этого удивительно емкого тезиса, удалось не только определить все направления дальнейшего развития современного «живаговедения», но и предельно точно установить его вектор. Интересные наблюдения над особенностями функцио-

¹ Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 290.

² Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 227—228. Здесь и далее в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, курсив наш. — А. В.

нирования стихотворных текстов в составе романного целого содержатся в работах В. Альфонсова, Д. Бака, А. Лаврова, О. Лекманова, А. Лилеевой, Д. Магомедовой, Ю. Орлицкого, Е. Пастернака, К. Поливанова, О. Синевой, И. Смирнова, И. Сухановой, В. Топорова, Н. Фатеевой, Я. Хелемского³ и многих других исследователей. Объектом пристального анализа становилась и поэтико-стилистическая структура прозаического текста⁴. К настоящему времени сформирована довольно об-

³ См., напр.: *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 285—289; *Бак Д. П.* «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака: Функционирование лирического цикла в романном целом // Пастернаковские чтения: Материалы межвуз. конф. Пермь, 1990; *Лавров А. В.* «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2; *Лекманов О.* «Ты — на курсах, ты родом из Курска» // Вопросы литературы. 2004. № 5; *Лилеева А. Г.* Поэзия и проза в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (Интерпретация стихотворения «Зимняя ночь») // Русская словесность. 1997. № 4; *Магомедова Д. М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1990. Т. 49. № 5; *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 518—528. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. С. 617, 640—643; *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2006. С. 260—267; *Синева О. В.* Мотивы в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Облик слова. Сб. статей памяти Д. Н. Шмелева. Инст. рус. яз. РАН. М., 1997; *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 68—85, 190—191; *Суханова И. А.* Филологический анализ стихотворения Б. Л. Пастернака «Рождественская звезда»: Пособие для учителя. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2003. С. 28—36; *Топоров В. Н.* Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака (о «резонантном» пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1998; *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 270—281, 289—293; *Хелемский Я.* Русское поклонение волхвов. Перечитывая «Рождественскую звезду» Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2000. № 1.

⁴ См., напр.: *Синева О. В.* Стилистическая структура художественной прозы Б. Л. Пастернака (Роман «Доктор Живаго») / Автореф. канд. дисс.

ширная фактографическая «база данных». Однако вопрос о создании концептуального, системного описания структурно-семантической организации романа до сих пор остается открытым.

Первым шагом на этом пути могла бы стать разработка методики, направленной на выявление 1) основных векторов сюжетно-композиционной динамики «Стихотворений Юрия Живаго» и 2) многочисленных разноуровневых связей между поэтическим циклом и прозаическим текстом «Доктора Живаго».

В данном исследовании предпринимается попытка раскрыть один из важнейших аспектов проблемы соотношения прозы и поэзии в «Докторе Живаго». Основное внимание будет уделено рассмотрению отдельных живаговских стихотворений в «прозаическом» контексте, т. е. в соотнесении с теми эпизодами, образами, мотивами и сюжетными линиями прозаических глав, которые прямо или косвенно связаны с этими стихотворениями (см. §§ 2.1.1—2.4.2). Такой модус исследовательского прочтения пастернаковского романа, при котором отправной точкой анализа является стихотворный текст, предопределила подкрепленная первыми конкретными результатами рабочая гипотеза, заключающаяся в постулировании структурно-смысловой целостности произведения и выявлении структурирующей и концептообразующей функций «Стихотворений Юрия Живаго» (подробнее см. § 1.1.2)⁵.

М., 1995; *Суханова И. А.* Структура текста романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: Монография. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005.

⁵ «Прямое» прочтение — от прозы к стихам — потребовало бы изменения рабочей гипотезы, весьма существенной корректировки методов исследования и, главное, создания новой модели анализа, принципиально отличающейся от той, которая предлагается в этой книге. Результаты такого анализа могут оказаться очень интересными и даже весьма неожиданными. Образцом «прямого» прочтения является статья Я. Хелемского «Русское поклонение волхвов. Перечитывая “Рождественскую звезду” Бориса Пастернака» (См.: Вопросы литературы. 2000. № 1): отправной точкой для исследователя служит не стихотворный, а именно прозаический текст.

Методология исследования включает конкретно-исторический подход к изучению творчества Б. Пастернака, сопоставительный и целостный анализ. Предлагаемая модель анализа базируется на синтезе философско-гносеологического и собственно филологического подходов к изучению художественного текста, рассматриваемого в единстве его формы и содержания.

Говоря о *целостном анализе*, мы имеем в виду *методологический принцип* «такого и только такого анализа, который внутренне связан с интерпретацией произведения как художественной целостности. Принцип этот предполагает, что каждый выделяемый в процессе изучения значимый элемент литературного произведения должен рассматриваться как определенный момент становления и развертывания художественного целого, как своеобразное выражение внутреннего единства, общей идеи и организующих принципов произведения»⁶.

Это означает, что в процессе разбора будут выявляться и объективироваться различного рода феномены, маркирующие внутритекстовые связи и относящиеся, соответственно, к различным уровням структурно-семантической организации пастернаковского романа — *фоносемантике* («звукосмыслам») ⁷, *лексике, ритмике и синтаксису, архитектонике, композиции и сюжету*.

Сюжетный уровень, в свою очередь, имеет несколько органически взаимосвязанных и диалектически взаимообусловленных планов, которые можно свести к трем основным: (а) *сюжетно-фабульному* (событийному), (б) *сюжетно-мотивному* (мотивно-тематическому) и (в) *сюжетно-*

⁶ *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 94.

⁷ См., напр.: *Горелов И. Н., Седов К. Ф.* Основы психолингвистики. М.: Лабиринт, 2001. Ср.: «Поэзия рождается из слова, через слова, в словах, из слов. Из услышанной музыки их звуков, смыслов, звукосмыслов» (*Вейдле В.* Эмбриология поэзии // Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001. С. 334).

концептуальному (философско-идеологическому). Необходимость в подобной дифференциации возникает, с одной стороны, благодаря многозначности базовой категории («сюжета»), особенно заметной на терминологическом фоне, создаваемом «композицией» и «архитектоникой»; с другой — вследствие специфики жанра, особенностей поэтики и стилистики рассматриваемого произведения.

В самом деле, *сюжет* не всегда включает в себя только событийную канву повествования, т. е. *фабулу*⁸. Очень часто событийная канва дополняется, подчеркивается (или — в случаях ее нечеткой выраженности — наоборот, оттеняется) развитием параллельного, «несобытийного» действия: сменой/чередованием/взаимопересечением различных *тематических* и (*лейт*)*мотивных линий*, участвующих в *концептообразовании*, а следовательно, и формировании *динамической системы концептов*⁹. Условимся, что под *мотивами* мы в данной работе

⁸ «Нередко эти понятия («сюжет» и «фабула». — А. В.) как бы аппликацируются и становятся синонимами, меняются местами по отношению к обозначаемому ими содержанию <...>. То сюжет рассматривается как основное событие, а фабула как его художественное оформление, то, наоборот, фабула предстает как содержание жизненного материала, легшего в основу произведения, а сюжет — как одна из форм композиции» (*Крупышев А. М.* Герой в сюжете романа (М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»). Кострома: КГПУ им. Н. А. Некрасова, 1997. С. 4). В. Н. Захаров отнес сюжет и фабулу к тем категориями, «употребление которых требует сознательного или бессознательного самоопределения исследователя» и зачастую индивидуально (*Захаров В. Н.* Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. 2007. № 3. С. 19).

⁹ Термин «*концепт*», отмечает И. Приходько, «появился в нашей гуманитарной науке сравнительно недавно». От «обычного понятия, зафиксированного в общезыковом словаре, и от *категории*» он отличается тем, что «представляет слово обработанным в мастерской культуры, литературы, философии, слово, которое в результате этой обработки приобрело соотносительность с культурными эпохами, памятниками, идеями и, соответственно, многозначность и расширение внутреннего объема. Попадая в творческую мастерскую автора, оно уже несет на себе эти смы-

будем подразумевать не звенья событийной (фабульной) цепи, а устойчивые, повторяющиеся инвариантные образы, имеющие предметно-вещную (бытийную) и символическую (инобытийную) стороны. А под *темами* — более сложные семантические комплексы, возникающие в процессе ассоциативного взаимопереплетения «родственных» мотивных смыслов. Так, тема *рока* и — соответственно — противостояния ему, т. е. стремления к духовной *свободе*, рождается в романе Пастернака из нескольких «природных» и «бытовых» мотивов (*метель—холод—ночь—сон ↔ свеча—тепло—[солнечный] свет—пробуждение* и т. д.). Тема *рока* / *свободы*, в свою очередь, ассоциативно связывается с темой *смерти* / *бессмертия*. Дать определение *системе концептов* произведения несколько сложнее. Она не сводится ни к «символике», ни к «образности» как таковой, в ее эмпирических, вербализованных формах и проявлениях, — хотя отчасти воплощается в ней, — и не тождественна обобщенно-абстрактному «идейно-художественному содержанию». В нашем представлении это иерархически организованная совокупность сюжетных (преимущественно мотивно-тематических) линий, образов, идей, понятий, индивидуализированных смыслов и коннотаций, отражающих специфику авторского и/или субъективированного (персонажного) мировосприятия. Концептуальны в «Докторе Живаго» образ Христа в стихотворениях, завершающих живаговский цикл («воскресение и бессмертие»); сформулированная Веденяпиным идея «жизни как жертвы» и судьба Христины Орлецовой (варианты концепта «жертвенность»); сюжет стихотворения «Сказка» и соотносимые с ним прозаические эпизоды и фабульные линии (концепт «борь-

словые наслоения и кроме того подвергается дополнительной авторской обработке, включаясь в индивидуальный авторский контекст, вступая в новые связи и, как следствие, открывая свои новые смысловые грани» (Приходько И. С. Символистский словарь А. Блока // Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева / Инст. рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 19—22 мая 2005 г. М.: «Управление технологиями», 2006. С. 334. Курсив И. Приходько).

ба со злом и смертью'); лексема «чудотворство» (в значении 'преображающее мир поэтическое творчество') и т. д. Особый статус в этой системе обретают концепты, определяющие и/или непосредственно выражающие *мировоззренческие интенции* автора или его героев, их отношение к изображаемой или непосредственно воспринимаемой действительности. Эти концепты образуют третий, наиболее сложный и зачастую допускающий множественность интерпретаций — мировоззренческий, философско-идеологический сюжетный план. Именно здесь выявляется монологическая или диалого-полифоническая природа произведения и разворачивается (в рамках *моно-* или *диалога*) его основное действие.

Очевидно также, что в прозаическом повествовании и поэтическом цикле, даже являющихся частями *одного* композиционно-архитектонического целого, доминируют — по крайней мере внешне, формально — *различные* сюжетные планы.

Для романной, повествовательной прозы характерно наличие сюжета с более или менее четко выраженной фабулой. Сюжетная динамика лирического стихотворения зиждется преимущественно на взаимодействии *вне-*, точнее *над-*фабульных, мотивно-тематических и/или концептуальных сюжетных компонентов. Это тот особый тип сюжета, который многие исследователи называют *лирическим*. В. Кожинов, отмечая, что «основная масса лирических произведений обладает более или менее отчетливой фабульностью»¹⁰, тем не менее выделяет в поэзии область «чистой лирики», состоящую из произведений либо вовсе «бесфабульных», либо имеющих «точечную» фабулу. «Единство произведения основывается здесь не на определенном едином событии <...>, но только на единстве психологического движения, осязаемо подтверждаемом единством стихотворного ритма»¹¹. Психологическое движение запечатлевается

¹⁰ Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. Кн. 2. М.: Наука, 1964. С. 428.

¹¹ Там же. С. 427.

и в свободных импрессионистических зарисовках (вспомним знаменитую «Импровизацию» Пастернака — «Я клавишей стаю кормил с руки...»), и в так называемом «суггестивном лиризме», основанном, по А. Квятковскому, «не столько на логических предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном сочетании дополнительных смысловых и интонационных оттенков»¹². В широком своем значении, из которого мы исходим в данной работе, суггестия объемлет все формы лирической и — шире — поэтической образности (зачастую проникающей и в повествовательную прозу¹³). Сюжетный план, представленный несобытийными, мотивно-тематическими компонентами, динамическое взаимодействие которых способствует раскрытию главной темы произведения, мы условно будем называть *суггестивным планом*.

В лирическом стихотворении фабула обычно сильно редуцируется и перестает выполнять сюжетобразующую функцию. И даже в тех случаях, когда событийная канва в сюжете доминирует, поэтическое действие переходит в другое — лирическое — измерение, зачастую обретая символическую многоплановость.

¹² Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 290.

¹³ Проза в России, констатирует В. Шмид, с самого начала «развивается в поле противостояния двух противоположных тенденций. В целом она создается как “повествовательное искусство”, отдающее приоритет истории и ее психологическому перспективированию, однако при этом развивает в различной — в зависимости от автора — степени и принципы “словесного искусства”, склоняясь к аперспективному, образному языковому мышлению, к доминированию слова над историей» (Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 244). Особого внимания заслуживают «гибридные» типы прозы, «где на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов» (Там же. С. 5). К таким типам Шмид отнес новеллу — «наиболее поэтический жанр повествовательной прозы. Благодаря ее двойной — прозаической и поэтической — подданности новелла приобретает чрезвычайную смысловую насыщенность» (Там же. С. 21. Курсив В. Шмида).

Эта фабульная суггестия особенно заметна в поэтическом цикле, там, где отдельно взятое стихотворение утрачивает свою композиционную и сюжетную автономию. Очевидно, что сюжеты «фабульных» стихотворений (в нашем случае это «Сказка», «Дурные дни» и «Гефсиманский сад»), ставшие звеньями общего, внутрициклового сюжета, эквивалентны *мотивам* или *темам*. Целостность поэтического цикла эквивалентна целостности отдельного стихотворения, поэмы или даже романа — до известной степени, конечно. На взгляд М. Дарвина, циклическая форма, в принципе допуская «возникновение различных жанровых начал, скажем, “поэмного” или “романного”», не достигает в конечном счете «“чистоты” какого-то одного из этих жанров»¹⁴. Считая цикл «сверхжанровым единством», М. Дарвин дает циклической форме следующее определение: «форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого»¹⁵. Это определение применимо и к «Стихотворениям Юрия Живаго». Однако та «идея целого», которую несут в себе отдельные живаговские стихотворения, не исчерпывается, условно говоря, только «идеей» *цикла*, ибо сам цикл, в свою очередь, несет в себе «идею» и отчасти «образ» другого сверхжанрового композиционно-сюжетного единства — романа «*Доктор Живаго*».

Сюжет романа, его композиция и архитектурная структура обуславливают такое прочтение «Стихотворений Юрия Живаго», при котором неизбежно начинают работать рецептивные механизмы, действующие различные контексты: 1) исторический (историко-литературный или личностно-биографический) и 2) художественный, т. е. *внутрицикло-вый*, создаваемый развитием (развертыванием) сюжета поэти-

¹⁴ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 481—482.

¹⁵ Там же. С. 482.

ческого цикла, или «*прозаический*», порождаемый реалиями художественной действительности, фабулой прозаического повествования.

Информация, содержащаяся в прозаических частях «Доктора Живаго», в определенном смысле является «кодовой» — без ее анализа рассмотрение некоторых стихотворений, а следовательно, и всего романа (в аспекте «становления и развертывания художественного целого»¹⁶) затрудняется или становится невозможным. «Кодовыми» — по отношению уже к прозаическим частям или отдельным эпизодам — являются также сюжеты/образы/концепты некоторых живаговских стихотворений. Подчеркнем, однако, что мы говорим не о *кодах*, а именно о *контекстах*, разграничивая эти вроде бы синонимичные понятия так, как предложил их разграничивать Б. Ф. Егоров: «код — свод правил для передачи информации», «контекст — <...> мир ассоциаций, глубокий и разнообразный до бесконечности»¹⁷.

Разумеется, живаговские стихотворения можно рассматривать и как вполне «самостоятельные» произведения, задействуя лишь один — исторический — контекст (что зачастую и делается). Но включение их в художественный, *внутрицикловый* и «*прозаический*» контекст приводит к более весомым результатам. Только при таком прочтении постигается сложный диалектический процесс взаимодействия сюжетной, повествовательной прозы и лирической поэзии, в результате которого возникает новая жанровая форма. Это не значит, что исторические реалии, факты биографии Пастернака и его современников, события, предшествующие или сопутствующие написанию того или иного стихотворения, должны «уйти» из поля зрения исследователя. В своей работе мы будем время от времени к ним обращаться — там, где это необходимо, и в той мере, в какой

¹⁶ См. примеч. б.

¹⁷ Егоров Б. Ф. М. М. Бахтин и Ю. М. Лотман // Бахтинские чтения. III. Материалы Международной научной конференции (Витебск, 23—25 июня 1998 г.). Витебск: Изд-во Витебского ун-та, 1998. С. 88.

исторический контекст будет способствовать актуализации художественного.

Композиция книги определяется логикой исследования и теми теоретико-методологическими предпосылками целостного анализа, о которых шла речь выше.

Основная часть состоит из двух глав.

В главе «Основные принципы структурно-семантической организации романа “Доктор Живаго” (Общетеоретический аспект)» рассматриваются отдельные аспекты проблемы соотношения прозы и поэзии в романе «Доктор Живаго» и определяются векторы сюжетной динамики поэтического цикла «Стихотворения Юрия Живаго».

Глава «“Стихотворения Юрия Живаго” в художественном контексте романа “Доктор Живаго” (Поэтико-функциональный аспект)» включает в себя несколько параграфов, каждый из которых представляет собой подробный разбор того или иного стихотворения живаговского цикла. Нумерация параграфов здесь, как, впрочем, и во всей книге, определяется включением их в тот или иной тематический раздел, имеющий соответствующий заголовок. Установленного а priori аналитического алгоритма нет. Тем не менее представляется возможным сформулировать ряд *базовых методологических принципов*, предусматривающих применение весьма широкого спектра приемов. Филологический «инструментарий» *варьируется* и обусловливается особенностями конкретного, разбираемого в данный момент поэтического текста.

Почти во всех случаях:

- 1) направленность разбора одна и та же — от анализа к синтезу, от «*формы*» к «*содержанию*»;
- 2) выявляется взаимосвязь сюжетно-мотивного и сюжетно-концептуального планов;
- 3) определяется структурирующая и концептообразующая функции поэтического текста; — а это значит, в свою очередь, что —
- 4) стихотворение рассматривается во внутрицикловом и

«прозаическом» контекстах, с точки зрения того особого положения, которое оно занимает в романном целом.

Делая акцент на словах «форма» и «содержание», мы подчеркиваем как некоторую условность (абстрактность), так и исключительную важность этих терминов. Нельзя говорить о первичности формы или, наоборот, о ее подчиненности содержанию. Это хорошо понимали уже представители так называемой «формальной школы», обратившие внимание на динамику сложного механизма смыслообразования¹⁸. Еще дальше от абсолютизации «формы» или «содержания» ушли основоположники структурального анализа. Их научные изыскания, направленные на создание моделей эстетического объекта, наглядно демонстрирующих взаимную корреляцию всех его элементов и уровней, текстовых и внетекстовых, по сути, подтверждают правоту М. М. Бахтина. В начале 20-х годов прошлого века Бахтин писал: «Не может быть выделен какой-нибудь реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, *realiter* нет и чистой формы: *содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны*, однако, для эстетического анализа и *неслиянны*, то есть *являются значимостями разного порядка*»¹⁹.

¹⁸ В недавнем прошлом считалось, что «от игнорирования содержания как “внехудожественной” категории» формалисты перешли «к постановке и обоснованию в общем виде концепции “содержательной формы”» (Ивлев Д. Д. «Формальный метод» // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 473). В действительности «содержательная форма» была объектом «формального» анализа всегда. Формалисты вычеркнули «содержание» из своего терминологического словаря вовсе не потому, что «не замечали» его. Просто то, что подразумевалось тогда под этим словом, в понимании формалистов не являлось даже абстракцией, ибо абстракция может быть объективирована и всесторонне рассмотрена. «Содержание» же не способно существовать вне «формы», оно имманентно и подчинено «форме», воплощается в ней и полностью ей исчерпывается.

¹⁹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словес-

В каждом значимом моменте форма и содержание «находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии»²⁰.

Эта формула Бахтина («нераздельность» и «неслиянность») универсальна. Она распространяется не только на соотношение собственно «формальных» и «содержательных» сторон текста (таких как звук и смысл в слове или стихе, план выражения и план содержания в метафоре, символе и т. д.) или на взаимодействие частей и целого в художественном произведении²¹, но и на более глобальные области и сферы человеческой деятельности и бытия. Из осознания *нераздельности* и *неслиянности* мира и познающего, поэтического сознания, стремящегося запечатлеть этот всеединый мир, воссоздать одухотворенную вселенную во всем ее непостижимом многообразии, вырастает *философская эстетика* Б. Пастернака, та *философия творчества*, которая неотделима от *философии жизни* — в самом широком, всеобъемлющем смысле слова.

В процессе работы нам пришлось выстроить «понятийный аппарат» исследования таким образом, чтобы в него вошли термины, раскрывающие сущность и смысл наиболее важных мировоззренческих концептов «Доктора Живаго». К таким концептам относится, например, *метаистория*. Термин «метаистория» — одно из ключевых понятий философии истории

ном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 34.

²⁰ Там же. С. 36.

²¹ М. Н. Дарвин, говоря об особенностях структуры поэтических циклов, использовал именно эту бахтинскую формулу: «...циклическая форма в принципе обладает как бы “неслиянностью” и “нераздельностью”». Единство цикла — это «единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная “извлекаемость” отдельного стихотворения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или “неделимость”» (*Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)*. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 481).

Н. А. Бердяева. Сказанное относится лишь к происхождению термина и отнюдь не означает, что бердяевская историософия механически проецируется на реалии пастернаковского художественного мира. «Метаистория» стоит в том же категориально-понятийном ряду, что и «объективация», «свобода», «личность», «ноумен», «феномен», «творчество», «трансцендентальность», «эсхатология» — т. е. слова, которым Бердяев придавал свои, специфические «оценочные» значения, зачастую сильно отличающиеся от общепринятых, преимущественно «нейтральных» значений (некогда сформулированных основателями немецкой классической философии или представителями конфессионального богословия)²².

²² Своеобразие бердяевской терминологии, пожалуй, нигде так не проявляется, как в трактовке проблемы *объективации*. Бердяев выводит данную проблему за рамки гносеологии и, по существу, переводит ее в аксиологическую (ценностно-смысловую) и этическую сферы, где вопрос о сущности и видимости, реальности и мнимости становится вопросом о *рабстве* и *свободе*, исходным пунктом тео- и антропологии. Реален у Бердяева лишь мир личностей, мир духовной свободы и общественной благодати, или мир ноуменальный. Человеку греховному (и потому не знающему Бога) приходится существовать в другом мире — феноменальном, т. е. мнимом, объективированном, созданном его извращенным сознанием. «Объективация есть отчуждение и разобщение. Объективация есть возникновение “общества” и “общего”, вместо “общения” и “общности”, “царства кесаря”, вместо “Царства Божьего”» (Бердяев Н. А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 254). Выход за пределы «падшего», «заколдованного» мира — «царства кесаря» — это преодоление объективации, прорыв в метаисторию, в «Царство Божье». Такой прорыв может быть осуществлен как в общеисторическом масштабе (грядущий всемирный апокалипсис), так и в пределах личного, экзистенциального бытия (личный апокалипсис). Эсхатологию, христианское учение о конце истории, Бердяев также воспринимал весьма своеобразно — сквозь призму собственной концепции личности и философии творчества (ср.: «Я иду так далеко, что утверждаю существование лишь эсхатологической морали. Во всяком моральном акте, акте любви, милосердия, жертвы наступает конец этого мира <...>. Во всяком творческом акте наступает конец этого мира, <...> и

С помощью этого понятия мы попытаемся раскрыть один из важнейших мировоззренческих концептов «Доктора Живаго» — представление о *символической значительности жизни*, порождаемое способностью автора и духовно близких ему героев романа прозревать во внешних проявлениях земного бытия, как индивидуально-личностного, так и общеисторического, его сокровенный — сверхэмпирический, вселенский — смысл. Говоря об истории, пастернаковские герои чаще всего подразумевают под ней не столько исторический процесс как таковой, сколько вневременную, инобытийно-эсхатологическую сущность этого процесса, наиболее полно выразившуюся и воплотившуюся в предметно-символических образах Нового Завета (так, по мнению Веденяпина, история — это «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению»²³; в ее «нынешнем понимании» история «основана Христом», а «Евангелие есть ее обоснование» — IV, 13).

Определенными сторонами своего значения «(мета)история» Пастернака соприкасается с «большим временем» Бахтина, т. е. с бесконечным и «незавершимым» диалогом, «в котором ни один смысл не умирает»²⁴. Конечно, пастернаковский и бахтинский концепты Вечности несопоставимы: это *художественный* и *исследовательский*, металитературный (или, точнее, метакультурный) концепты; у них разные истоки, разная природа и совершенно противоположные функции.

возникает мир новый, мир “иной”». Человек «кончает этот мир и в мгновение созерцания, кончает его в творческом познании» — *Бердяев Н. А. Самопознание // Бердяев Н. А. Судьба России. Самосознание. Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1997. С. 495).*

²³ *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004—2005. Т. IV. С. 13. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте и примечаниях даются в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.

²⁴ *Бахтин М. М.* Рабочие записи 60 — начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 433.

«(Мета)история» — история одухотворенной Вселенной, стремящейся к гармоническому всеединству и слиянию с Творцом. «Большое время» — история книг, идей, образов, вместилище вневременных смыслов, где звучат и вступают в диалогическое взаимодействие неслиянные «голоса» великих писателей, художников, мыслителей прошлого, настоящего и будущего (знаменитая «музыкальная» метафора Бахтина — полифония и контрапункт — выводится здесь за пределы конкретного художественного мира и проецируется на историю мировой культуры). Но, если на мгновение забыть об этих принципиальных различиях и сосредоточиться лишь на значениях слов, можно сказать и так: «(мета)история» и «большое время» соотносятся как всеединое целое и часть, отражающее это целое и несущая в себе его идею. Именно это мы наблюдаем в «Докторе Живаго»: «большое время» культуры, причастность к которому в определенные моменты ощущают едва ли не все пастернаковские герои, и огромное, всеобъемлющее инобытийное (мета)историческое время — евангельская Вечность — являются неотъемлемыми взаимосвязанными элементами романного хронотопа, повествовательного и лирического.

Терминологические нюансы, связанные с разграничением и уточнением значения таких категорий, как *сюжет* и *фабула*, а также дифференциацией различных композиционно-сюжетных планов романа, были прояснены выше. Некоторые соображения относительно концептуального содержания применяемой терминологии будут высказаны непосредственно в процессе разбора, в основных главах книги.

Большая часть употребляемых терминов довольно традиционна и потому не нуждается в комментариях.