

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова

А. С. Власов

«СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО»
Б. Л. ПАСТЕРНАКА

сюжетная динамика поэтического цикла
и «прозаический» контекст

Кострома
2008

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Пастернак445
В581

Печатается по решению редакционно-издательского совета
КГУ им. Н. А. Некрасова

Рецензенты

Ю. В. Лебедев, доктор филологических наук, профессор
А. М. Мелерович, доктор филологических наук, профессор

Власов А. С.

В581 «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст) / А. С. Власов. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2008. – 208 с.

ISBN 978-5-7591-0912-9

Монография посвящена исследованию одного из наиболее важных аспектов проблемы соотношения прозы и поэзии в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». В книге раскрывается взаимосвязь прозаического текста и поэтического цикла «Стихотворения Юрия Живаго». Основное внимание уделяется конкретным поэтическим текстам («Гамлет», «Зимняя ночь», «Август», «Разлука», «Рождественская звезда», «Рассвет», «Чудо», «Гефсиманский сад»). Каждое стихотворение рассматривается во внутрицикловом и «прозаическом» контекстах, с точки зрения того особого положения, которое оно занимает в романном целом.

Для филологов — преподавателей, аспирантов, студентов, а также для всех, кто интересуется творчеством Б. Л. Пастернака и вопросами семантики поэтического слова.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Пастернак445

ISBN 978-5-7591-0912-9

© А. С. Власов, 2008

© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2008

Памяти Бориса Михайловича Козлова

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	9
1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» (ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)	25
1.1. « СИНТЕЗ ЖИВОГО СО СМЫСЛОМ » (ПРОЗА И ПОЭЗИЯ В «ДОКТОРЕ ЖИВАГО»).....	25
1.1.1. Жанровый синтез.....	25
1.1.2. Живаговский цикл как часть романного целого.....	26
1.2. « ВЕЯНЬЕ ВЕЧНОСТИ » (АРХИТЕКТОНИКА, КОМПОЗИЦИЯ И СЮЖЕТ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО»).....	35
1.2.1. Живаговский цикл как целое.....	35
1.2.2. Образ «лирического автора» в «Стихотворениях Юрия Живаго».....	39
1.2.3. «Поэтический» хронотоп и динамика внутрициклового сюжета.....	41
2. «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» (ПОЭТИКО- ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)	66
2.1. « ЖИЗНЬ ПРОЖИТЬ — НЕ ПОЛЕ ПЕРЕЙТИ ».....	66
2.1.1. «Гамлет».....	66
2.1.2. «Зимняя ночь».....	78

2.2. «ДАР ЖИВОГО ДУХА»	93
2.2.1. «Август».....	93
2.2.2. «Разлука».....	109
2.3. «ЯВЛЕНИЕ РОЖДЕСТВА»	120
2.3.1. «Рождественская звезда».....	120
2.3.2. «Рассвет»	143
2.4. «...НО ЧУДО ЕСТЬ ЧУДО, И ЧУДО ЕСТЬ БОГ».....	164
2.4.1. «Чудо»	164
2.4.2. «Гефсиманский сад».....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	195
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	203

Давно уже было пущено в ход сравнение искусства с жизнью. Но только теперь становится явным, как много в этом когда-то звучавшем метафорой сопоставлении точной истины.

Ю. Лотман

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 соотнесенности 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 “жесточкой” 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 волхов. 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 апплицируются 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 категориям, «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 соотнесенность с культурными эпохами, памятниками, идеями и, соответственно, многозначность и расширение внутреннего объема. Попадая в творческую мастерскую автора, оно уже несет на себе эти смыс-

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-

ловые 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. 6.

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.

1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» (ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

1.1. «СИНТЕЗ ЖИВОГО СО СМЫСЛОМ» (ПРОЗА И ПОЭЗИЯ В «ДОКТОРЕ ЖИВАГО»)

1.1.1 Жанровый синтез

В «Докторе Живаго» объединяются два типа повествования — «объективно-эпическое» и «субъективно-лирическое», две формы художественной речи — прозаическая и стихотворная, очерчивающие границы двух основных поэтико-жанровых сфер, т. е. собственно *романа* (состоящего из шестнадцати разделенных на главы частей и эпилога) и *поэтического цикла* (являющегося семнадцатой, заключительной частью этого романа). В архитектурном отношении поэтическая часть практически ничем не отличается от прозаических: каждое стихотворение — своеобразная глава²⁵.

Как же соотносятся эти — прозаические и стихотворная — части романа? Что перед нами — жанровый симбиоз или синтез? Ответ на эти вопросы будет равнозначен определению главного принципа структурно-семантической организации рассматриваемого произведения.

²⁵ Ср.: «...каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей...» (*Блок А. А.* Предисловие к «Собранию стихотворений» // *Блок А. А.* Собр. соч. в 6 т. Л.: Худож. лит., 1980—1983. Т. 1. С. 467. Курсив А. Блока. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте даются в круглых скобках с указанием тома (арабская цифра) и страницы).

Внешне роман Пастернака «симбиотичен» — прозаические и поэтическая его части в полной мере сохраняют свои формально-жанровые признаки. (Симбиоз, напомним, тем и отличается от синтеза, что полного слияния, а следовательно, и перехода в качественно новую фазу в нем не происходит: элементы сохраняют свою, пусть и относительную, автономность.) Но, акцентируя внимание на проблемах *поэтики*, нельзя не заметить того, что особенности формы, в т. ч. архитекtonика и композиция романа, лишь подчеркивают *единство прозаических и поэтической частей* произведения, иными словами, его *внутреннюю, содержательную, сверхэмпирическую цельность*. Анализ поэтического цикла (см. § 1.2.1 и след.) показывает, что взаимодействие повествовательной прозы и лирической поэзии в «Докторе Живаго» — сложный, многоуровневый *диалектический процесс*; его результатом становится возникновение новой жанровой формы, основанной на *синтезе прозы и поэзии*.

1.1.2. Живаговский цикл как часть романного целого

Одним из главнейших аспектов проблемы синтеза прозы и поэзии в пастернаковском романе является функциональный аспект, т. е. вопрос об отношении биографического автора и/или автора-рассказчика к поэтическому слову героя и о том значении, которое приобретает это слово в соотнесении с событийным (фабульным) и смысловым (образным) планами прозаического повествования.

М. Бахтин выделял несколько степеней объективации («опредмеченности») поэтического слова. По его мнению, «стихотворно-поэтические жанры, вводимые в роман (например, лирические), могут быть поэтически прямо интенциональными, полномысленными. Таковы, например, стихотворения, введенные Гете в “Вильгельма Мейстера”. Так вводили в прозу свои стихи романтики, которые, как известно, считали наличие стихов в романе (в качестве прямо интенциональных выражений автора) конструктивным признаком этого жанра. В

других случаях вводимые стихотворения преломляют авторские интенции; например, стихотворение Ленского в “Евгении Онегине” “Куда, куда вы удалились...”. И если стихотворения из “Вильгельма Мейстера” прямо могут быть отнесены к лирике Гете (что и делается), то “Куда, куда вы удалились...” никак нельзя отнести к лирике Пушкина или разве только в особый отдел “пародийных стилизаций” (куда можно отнести также и стихи Гринёва из “Капитанской дочки”). Наконец, введенные в роман стихи могут быть и почти вовсе объективными; например, стихотворения капитана Лебядкина в “Бесах” Достоевского»²⁶.

Итак, на одном полюсе — стихотворения *«полномысленные»*, не принадлежащие герою или принадлежащие ему условно (нулевая и наименьшая степени объективации), на другом — стихотворения *«почти вовсе объективные»* (наивысшая степень объективации).

Четкой границы, впрочем, здесь нет. Многие стихи, вводимые в романную прозу, располагаются между этими полюсами, тяготея либо к одному из них, либо (реже) к тому и другому в одинаковой степени. Чем ближе герой автору, чем авторитетнее для автора слово героя, в т. ч. поэтическое, тем труднее бывает определить, где собственно *авторские* интенции («свое»), а где — объективированные *персонажные* («чужое»). В тех случаях, когда авторские и персонажные интенции частично или полностью совпадают, удельный функционально-смысловой «вес» поэтического слова значительно увеличивается: лирическая поэзия начинает дополнять, а то и просто «замещать» повествовательную прозу. Возникают необычные жанровые формы. Так, в «Страннике» А. Вельтмана (1832) чередование прозаической и стиховой речи (объемлющее, кажется, все возможные способы включения стихов в романную прозу — от «цитирования» до поэтической субъективизации повествования) создает многоплановое действие, «скрепленное ассоциативным мышлением героя, у которого реальное смешивается с вообра-

²⁶ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 135.

жаемым, прошлое — с настоящим»²⁷. В романе (или, вернее, очерке) К. Павловой «Двойная жизнь» (1840) авторские стихотворения, которыми завершается почти каждая глава прозаического текста, подчеркнута соотношены с образом героини, Цецилии фон Линденборн, ее внутренним миром (хотя и не «отданы» ей)²⁸. А в «Даре» В. Набокова (1937) стихи героя, Федора Годунова-Чердынцева, порождаемые реалиями художественной действительности, инкорпорируются в авторский текст: сначала на правах обычных «цитат», затем — в финале романа — в качестве поэтического фрагмента, подхватывающего и завершающего прозаическое повествование²⁹.

Совершенно очевидно, что «Доктор Живаго» входит в ту же поэтико-жанровую парадигму³⁰. Это произведение, где (частично повторим то, о чем уже было сказано выше) архитектурниче-

²⁷ Акутин Ю. М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А. Ф. Странник. М.: Наука, 1977. С. 283.

²⁸ См.: Власов А. С. Философия творчества и композиция произведения (На материале очерка Каролины Павловой «Двойная жизнь» и романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго») // Слово в слове и дискурсе: Сб. науч. статей к 50-летию Харри Вальтера. М.: ООО «Изд-во “Элпис”», 2006.

²⁹ См.: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. С. 504—517; Власов А. С. О некоторых особенностях функционирования стихотворных текстов в романе («Дар» В. Набокова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвистический и лингвометодический аспекты): Междунар. научно-практич. конф. 17—19 марта 2006 г. М.: ООО «Изд-во “Элпис”», 2006. С. 180—185.

³⁰ Ю. Орлицкий называет композицию произведений, включающих «в свой состав стиховые и прозаические фрагменты», прозиметрической композицией; а тексты, «являющиеся стихотворными и прозаическими одновременно», — прозиметрумами: «По отношению к таким текстам исследователи обычно ограничиваются констатацией их “монтажного” характера, не придавая значения тому, что перед нами в данном случае — особый тип текстов, для описания и интерпретации которых необходимо в первую очередь учитывать особенность их структуры» (Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. С. 22, 23).

ское, структурно-композиционное единство прозаических и поэтической частей перерастает в многоуровневое, сверхэмпирическое, сюжетно- и концептообразующее взаимодействие прозы и поэзии. «Стихи не довесок к роману и не оправдание героя — без них роман не завершен, без них романа нет», — констатирует В. Альфонсов³¹. Они «мощно утверждают, доводят до конца мировоззренческую, философско-нравственную “положительность” романа, не давая ему замкнуться на “тяжелом и печальном сюжете”, они разрешение, катарсис, прорыв в бесконечность, в бессмертие»³².

Живаговский цикл состоит из 25-ти «полномысленных» (т. е. не «опредмеченных», не являющихся ни стилизациями, ни пародиями) авторских стихотворений, в которых, тем не менее, весьма своеобразно отражаются реалии художественной действительности, в том числе и судьба главного героя романа, врача и поэта-дилетанта Юрия Андреевича Живаго.

Прозаическое действие пастернаковского романа строится так, что поэзия постепенно, исподволь начинает играть все более и более значительную роль в жизни как самого героя-поэта, так и его друзей и близких.

В начале говорится о первых стихотворениях, которым

«...Юра прощал грех их возникновения за их энергию и оригинальность. Эти два качества, энергии и оригинальности, Юра считал представителями реальности в искусствах, во всем остальном беспредметных, праздных и ненужных» (IV, 67).

Потом мы узнаем, как возникают и воплощаются те или иные поэтические замыслы героя — например, замыслы «Зимней ночи» (см. § 2.1.2), «Сказки», «Рождественской звезды» (см. § 2.3.1). В главе 8-й части 14-й («Опять в Варыкине») рассказывается о том, как

³¹ Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. С. 287.

³² Там же. С. 287—288.

«Разгонистым почерком, заботясь, чтобы внешность написанного передавала живое движение руки и не теряла лица, обездушиваясь и немея, он вспомнил и записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определенное и памятное, “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных» (IV, 434).

За этим следует удивительное, по-пастернаковски образное и точное описание «того, что называется вдохновением»:

«...Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не узнаваемых, не учтенных, не названных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение» (IV, 434—435).

Сравнив этот фрагмент с первым из вышеприведенных, обнаруживаем, как меняются представления героя о поэтическом

творчестве и творчестве как таковом. В начале поэзия еще нуждается в *оправдании*; единственными отличительными ее признаками являются «энергия и оригинальность»: они уподобляют искусство «реальности» и тем самым оправдывают его. Сходную мысль высказывал Пастернак, давая оценку своим первым стихам и творчеству многих писателей того поколения, к которому он принадлежал: «— Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собой лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это <...> было заблуждением. <...> Истинные достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом. Литература всегда нуждается в оправдании»³³. Можно сказать, что Живаго в варькинских главах тоже стремится к «синтезу живого со смыслом». Но в его представлении ни «язык» («родина и вместилище красоты и смысла»), ни «музыка»/«речь» (ассоциативно уподобляемая «катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна»), ни «мировая мысль и поэзия» — обратим внимание на этот ряд контекстуальных синонимов — в оправдании уже не нуждаются. Сливаясь в единое, диалектически непротиворечивое целое, они сами *становятся реальностью*, которая всецело овладевает поэтом и даже совершает за него «главную работу». Разница весьма существенная: «энергия и оригинальность» поэтического слова — и — довлеющая над всем стихия самой *жизни*, ищущей воплощения в языке/речи/музыке, мысли, поэтическом творчестве. С поэзии-искусства, т. е. поэтического слова как объекта приложения творческих сил, акценты смещаются на поэзию-речь, поэзию-музыку, поэзию-стихию, поэзию-жизнь, которая предстает в одной из наиболее замечательных и сокровенных своих ипостасей — в качестве единственного подлинного субъекта творчества. Это смещение акцентов, смысловых и феноменологических, отражается в композиционной структу-

³³ Муравина Н. Встречи и переписка с Борисом Пастернаком. Цит. по: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6. С. 220.

ре и архитектонике романа (прозаическое повествование сменяется поэтическим, прозаическая речь — стихотворной).

Ю. Орлицкий отмечает «особую композиционную роль дневника Живаго, расположенного ровно в центре романа — в части девятой, в самом начале второй книги»: «В дневнике автор впервые дает слово самому Живаго; дневник носит лирический по преимуществу характер; в нем обильно цитируются поэты-предшественники»³⁴.

В финале романа, благодаря стараниям Евграфа Живаго, разрозненные стихотворения становятся «тетрадью Юрьевых писаний» — той самой тетрадью-«книжкой», которую в последней, 5-й главке «Эпилога» держат в руках друзья умершего поэта, Гордон и Дудоров:

«...тихим летним вечером сидели они <...> где-то высоко у раскрытого окна над необозримою вечернею Москвою. Они перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юрьевых писаний <...>. Читавшие перекидывались замечаниями и предавались размышлениям. <...>

И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главною героиней длинной повести, к концу которой они подошли, с тетрадью в руках, в этот вечер.

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание.

Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за

³⁴ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. С. 526.

этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (IV, 514).

Эта глава — композиционный рубеж, «стык» прозы и поэзии в «Докторе Живаго»: именно за ней следуют «Стихотворения Юрия Живаго». В ней, как в фокусе, сходятся все основные сюжетные линии романа — как событийные (судьбы героев), так и мотивно-тематические, суггестивные, выражаемые посредством лексического ряда: «длинная повесть» — «просветление» и «освобождение» — «победа» — «предвестие свободы» (носящееся в «воздухе» и составляющее «единственное историческое содержание» эпохи) — «свобода души» — «спокойствие» («за этот святой город и за всю землю») — «неслышная музыка счастья» («разлившаяся далеко кругом»). Подчеркнуто лирическая тональность этой главы определяется и содержанием живаговской тетради, еще «объективированным», не раскрывшимся, но подразумеваемым, и тем ассоциативным отсветом, который бросает на нее эта тетрадь, уже ставшая «Стихотворениями Юрия Живаго».

Так мотивируется смена повествовательного ракурса и подготавливается восприятие стихов героя как неотъемлемой, полноправной части романного целого. Действие этой части объемлет и словно бы символически вбирает в себя действие всех предшествующих (прозаических) частей, но разворачивается уже за его пределами.

«Стихотворения Юрия Живаго» выполняют две основные функции — структурирующую и концептообразующую. Введем их условные обозначения: первая получает наименование функции «скреп», вторая — функции «ключа». Сущность и цель функции «скреп» определяются тем, что многие (лейт)мотивы, т. е. устойчивые динамические образы, конституирующие суггестивный сюжетный план прозаического по-

вестования, находят свое логическое завершение и символическое переосмысление в том или ином стихотворении цикла, которое в данном случае становится дополнительным — смыкающим — элементом организационной, композиционно-архитектонической структуры текста. Цель функции «ключа» несколько иная — конституирование философско-идеологического (концептуального) сюжетного плана, выявление символического *подтекста*: оценочных суждений, ассоциативных связей, глубинных содержательных пластов, скрытых в прозаическом тексте. Стихи «расшифровывают» сокровенный инобытийный смысл реалий «прозаической» действительности. Однако неправомерно было бы рассматривать с этой точки зрения только отдельные поэтические тексты. Весь цикл, вернее *внутрицикловый суггестивный сюжет*, порождаемый чередованием и/или последовательной сменой соответствующих тем и мотивов, также играет роль «ключа» — по отношению ко *всем* прозаическим частям романа «Доктор Живаго».

И здесь первостепенное значение приобретает архитектоника и сюжетно-композиционная динамика цикла; ее мы и проследим прежде, чем речь пойдет о конкретных стихотворениях.

1.2. «ВЕЯНЬЕ ВЕЧНОСТИ» (АРХИТЕКТОНИКА, КОМПОЗИЦИЯ И СЮЖЕТ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО»)

Истинное искусство правит свой путь
по предметным огням мира; по гор-
ным вершинам бытия; по Божествен-
ному, таинственно присутствующему
во всем.

И. Ильин

1.2.1. Живаговский цикл как целое

Для начала — перелистаем живаговскую тетрадь, обращая внимание на последовательность стихотворений и даты их написания³⁵:

1. Гамлет	1946
2. Март	1946
3. На Страстной	1946
4. Белая ночь	1953
5. Весенняя распутица	1953
6. Объяснение	1947
7. Лето в городе	1953
8. Ветер	1953
9. Хмель	1953
10. Бабье лето	1946
11. Свадьба	1953
12. Осень	1949
13. Сказка	1953
14. Август	1953
15. Зимняя ночь	1946

³⁵ В большинстве случаев здесь указываются даты первоначальных редакций, нередко подвергавшихся пересмотру (см. об этом в комментариях Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак — IV, 736—752).

16. Разлука	1953
17. Свидание	1949
18. Рождественская звезда	1947
19. Рассвет	1947
20. Чудо	1947
21. Земля	1947
22. Дурные дни	1949
23. Магдалина (I)	1949
24. Магдалина (II)	1949
25. Гефсиманский сад	1949

Почему для поэтического цикла, ставшего семнадцатой частью романа «Доктор Живаго», Пастернак отобрал именно эти (а не какие-либо другие) стихотворения? Почему они расположены именно в таком (а не в каком-либо другом) порядке?

Принцип отбора более или менее понятен: в цикл вошли стихи, которые можно было либо «отдать» герою, либо каким-то образом соотнести с тем, о чем говорилось в прозаических частях романа. Композиционный принцип менее ясен. Известно, что предназначенные для романа стихи, по мере их написания, Пастернак заносил в особую («живаговскую») тетрадь. Но в романе они далеко не всегда располагаются в том порядке, в котором были написаны. Хотя «Гамлет» и следующие за ним стихотворения («Март», «На Страстной») датированы 1946-м, а «Осень», «Свидание», «Дурные дни», «Магдалина (I)», «Магдалина (II)» и «Гефсиманский сад» 1949-м годом, между ними располагаются стихотворения, датированные 1953 годом («Весенняя распутица», «Лето в городе», «Ветер», «Хмель», «Свадьба», «Сказка», «Август», «Разлука»); они, в свою очередь, перемежаются стихотворениями, написанными в том же 1946-м («Зимняя ночь») и 1947 годах («Объяснение», «Рождественская звезда», «Рассвет», «Чудо», «Земля»). Даже беглого взгляда на список стихотворений достаточно, чтобы понять: выстраивая композицию цикла, Пастернак руководствовался отнюдь не внешней, автобиографической хронологией.

Вслед за констатацией этого факта вполне естественно было

бы предположить, что композиция выстраивается в соответствии с «внутренней», романной, сюжетно-фабульной хронологией, т. е. стихи располагаются в порядке написания их героем. Формально эта версия подтверждается. Юрий Живаго, кажется, не слишком заботится о сохранении своего «творческого наследия». В 8-й главе части 14-й, как мы помним, говорится о стихах героя, «...впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных» (IV, 434). Та «тетрадь Юрьевых писаний», которую в эпилоге, уже после смерти Живаго, держат в руках Гордон и Дудоров, была составлена Евграфом Живаго. Предыстория тетради такова: в 14-й главе части 15-й («Окончание») Евграф затевает «разбор братниных бумаг» и просит Ларису Федоровну помочь ему — ведь она так много знает о Юрии, «наверное, больше всех» (IV, 492). Лариса Федоровна соглашается. В 17-й, заключительной главе той же части автор сообщает о том, что незадолго до своего ареста она «провела несколько дней в Камергерском»:

«...Разбор бумаг, о котором была речь с Евграфом Андреевичем, был начат с ее участием, но не доведен до конца» (IV, 499).

Итак, если исходить из «прозаического» контекста, в составленной Евграфом тетради были собраны далеко не все стихотворения Юрия Живаго. Определяя порядок взаимного расположения стихотворений в тетради, Евграф, по-видимому, должен был интуитивно следовать хронологическому принципу. Но в цикле этот принцип явно не соблюдается. Открывающий цикл «Гамлет», например, никак не может считаться *первым* стихотворением Юрия Живаго — хотя бы потому, что написано это стихотворение было, скорее всего, в последний год «фабульной» жизни героя-поэта, возможно даже за несколько дней до его смерти. А одно из первых по времени написания (если опять-таки исходить из фабульного, «прозаического» контекста) живаговских стихотворений — «Зимняя ночь» — становится в цикле пятнадцатым по счету. Возможно, объекти-

вированная «тетрадь Юрьевых писаний» не во всем тождественна поэтическому циклу «Стихотворения Юрия Живаго» — как семнадцатой частью романа, т. е. частью романного целого...

В научной литературе не раз уже предпринимались попытки рассмотреть живаговский цикл в поэтико-композиционном и функциональном аспектах, выявить «сквозные», циклообразующие мотивы и определить место цикла в романном целом. Так, по мнению Д. П. Бака, в живаговской лирике «на первый план выходит не спонтанная, хронологическая последовательность создания стихотворений по следам тех или иных узколичных переживаний. Основополагающей становится логика перехода от тьмы — к свету, от неведения — к знанию»³⁶. Цикл «совершенен и отточен сам по себе (а не только в качестве иллюстрации)», он «строится по аутентичным законам. Только такими законами объяснимо, например, обрамление цикла стихотворениями, посвященными “гефсиманской” теме»³⁷.

Тезис Д. П. Бака подтверждается наблюдениями и выводами В. Н. Альфонсова: «В цикле перемежаются стихи очень емкого символического содержания и стихи “простые” — о природе, любви, разлуке. “Гамлет” — “Март” — “На Страстной” — “Белая ночь”... Постепенно нарастает значение евангельских мотивов, но они не противостоят “природной” или любовной лирике, “быту”, — два эти потока как бы отражаются друг в друге, взаимодействуют и взаимообогащаются»³⁸.

Очевидно, что на этом динамическом взаимодействии нескольких лирических «потоков», т. е. раскрытии/развертывании нескольких событийных и суггестивных сюжетных линий, в конечном счете и зиждется сюжетно-композиционная динамика живаговского цикла.

³⁶ Бак Д. П. «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака... С. 12.

³⁷ Там же.

³⁸ Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. С. 288—289.

1.2.2. Образ «лирического автора» в «Стихотворениях Юрия Живаго»

Является ли Юрий Живаго *автором* стихотворений, вошедших в поэтическую часть романа? Вопрос, на взгляд В. Альфонсова, «праздный»³⁹. Стихи «завершают образ Юрия Живаго, раскрывая его изнутри, в идеальном (творческом) качестве», хотя «это все-таки условно: мы слишком знаем, что они написаны Пастернаком, что по времени они никак не совпадают с эпохой, изображенной в романе»⁴⁰. Однако проблема «атрибуции» — если, конечно, рассматривать ее в том аспекте, который непосредственно связан с соотношением прозы и поэзии в пастернаковском романе — отнюдь не сводится лишь к этому действительно «праздному» вопросу. Да, в Юрии Живаго мы видим «сокровенного Пастернака», по определению Д. Лихачева⁴¹. Но следует ли ставить между автором и героем знак *полного* тождества? На протяжении всего повествования автор сознательно и последовательно дистанцируется от своего героя, словно бы отделяет себя от него. Биография Живаго — всего лишь «немногосложная повесть» о жизни человека, принадлежащего к «другому кругу». В этом образе слились черты нескольких реальных лиц, в том числе Д. Ф. Самарина (ставшего и прототипом героя известного пастернаковского стихотворения «Старый парк», написанного еще в 1943 году)⁴². Похоже, что такое нарочитое дистанцирование от героя имеет для Пастернака-автора принципиальное значение...

По мнению Д. П. Бака, в «Докторе Живаго» материализуется «извечный процесс поисков художественного постижения жизни. Этот процесс и зафиксирован в сосуществовании повествовательного среза событий (где доминирует Живаго-

³⁹ Там же. С. 287.

⁴⁰ Там же. С. 287—288.

⁴¹ Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1. С. 6.

⁴² Подробнее о Д. Ф. Самарине см.: Поливанов К. М. Пастернак и современники. С. 43—61.

персонаж, “характер”) и среза лирического, где функции главного действующего лица существенным образом меняются. Живаго-лирик вплотную подходит к тому, что обычно для персонажа незримо: целостному восприятию свободного течения жизни»⁴³. Это утверждение обретает в контексте нашей работы исключительную важность. С одной стороны, исследователь постулирует композиционно-архитектоническую цельность «Доктора Живаго», сюжетно-тематическое единство его прозаических и поэтической частей, с другой — утверждает, что образ героя романа по-разному (в разном качестве) раскрывается в прозаическом и поэтическом «срезах» повествования.

Действительно, в прозаических частях романа Юрий Живаго — *персонаж*, одно из главных действующих лиц, герой повествования, и этот (образно-персонажный, «характерный») его статус незыблем.

Если же мы попытаемся как-то обозначить его роль в поэтической части «Доктора Живаго», то неизбежно столкнемся с трудностями. Ведь здесь Юрий Живаго — одновременно — «лирический герой» и «биографический автор» (в основном значении и в значении ‘образ биографического автора’ в произведении’, т. е. персонаж, ведущий повествование и нередко сам оказывающийся его действующим лицом). Но эти разноаспектные термины, характеризующиеся отношениями взаимного смыслового притяжения/отталкивания, дают довольно приблизительное представление об истинном статусе героя. Пастернак фактически делает Юрия Живаго *со-автором* романа. Формулируя этот тезис, мы нисколько не противоречим положению Бахтина, согласно которому эстетически активным субъектом может быть только автор (герой всегда «пассивен», «он не выражающий, но выражаемое»⁴⁴). Герой-поэт в «Докторе Живаго» — одна из ипостасей автора, которая может быть охарактеризована посредством определения «*лирический*

⁴³ Бак Д. П. «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака... С. 15.

⁴⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 156—157. Курсив М. Бахтина.

автор». Данное определение ни в коей мере не претендует на терминологическую четкость. Это скорее метафора, чем термин. Но именно в силу своей условности и метафорической двуплановости оно наиболее адекватно, на наш взгляд, передаст отношение реального биографического автора (Пастернака) к своему «лирическому герою» и позволяет понять, что в конечном итоге объединяет реальную действительность и художественную реальность.

Образ «лирического автора» не статичен. Стихотворения запечатлевают различные его проявления. Их совокупность — цикл — представляет собой ряд внешне различных, но неизменных по сути образных инвариантов. *Изменчивость* и *неизменность* образа «лирического автора», конституируя композиционно-архитектоническую структуру цикла, непосредственно влияет на мотивно-тематическую динамику, которая в данном случае становится динамикой внутрициклового сюжета. Лирическое «я» автора этих стихотворений, во многом ситуативное, создаваемое реалиями романной прозы, точнее сказать, «прозаическим» контекстом (как событийным, так и суггестивным), не только отражается в художественном мире живаговского цикла, но и формирует, *творит* этот художественный мир, определяет его предметно-эмпирические и (ино)бытийные, ноуменальные координаты и границы, обуславливая «протяженность» и конкретную (векторную) направленность поэтического действия.

1.2.3. «Поэтический» хронотоп и динамика внутрициклового сюжета

Особое внимание при прослеживании сюжетно-композиционной динамики «Стихотворений Юрия Живаго» должно быть уделено *темпоральному*, хронотопическому аспекту, раскрывающему специфику экзистенциально-«лирического» *времени и пространства*. Каждое стихотворение, рассматриваемое отдельно, посвящено какому-либо эпизоду из жизни героя, внешней, или внутренней, духовной, чаще всего укладываемой

щемуся в сравнительно небольшой отрезок времени. Иногда это просто кризисный миг, катарсис, счастливое мгновение, озаренное «веяньем вечности», которому предшествуют долгие дни, месяцы, годы напряженной, подспудной работы сознания, борьбы «с самим собой», переживаний, размышлений...

Двенадцатистишный «Ветер» запечатлевает некий трагический, кризисный момент в жизни «лирического автора»:

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всю далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удалства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной (IV, 523).

Событийный (фабульный) план сюжета выражен неявно. Впрочем, что именно имеется в виду: предчувствие ли смерти, или смерть женщины, к которой обращено стихотворение, или размолвка с ней, переживаемая «лирическим автором» как собственная смерть, — не так уж и важно. Основное действие разворачивается в предметно-мотивном сюжетном плане. И здесь, в «предметной сфере», как справедливо полагает А. Жолковский, «двумя важнейшими находками становятся связанные друг с другом образы ‘колыбельной’ и ‘ветра’. ‘Колыбельная’ совмещает мотивы ‘сон’ (который, в свою очередь, является традиционным <...> медиатором между ‘жизнью’ и ‘смертью’), ‘детство’, ‘утешение’ и ‘поэзия’»⁴⁵. На наш взгляд, главную роль

⁴⁵ См.: Жолковский А. Поэзия и грамматика пастернаковского «Ветра» // Russian Literature. 14 (1983). С. 241—286 <<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib401.htm>>. Курсив А. Жолковского.

начинает играть мотив *сна/смерти* (и, соответственно, *пробуждения/воскресения*): именно он, акцентируя мотивно-тематическую перекличку «Ветра» с другими стихотворениями живаговского цикла (такими как «На Страстной» и «Август»), выявляет сюжетообразующую функцию вышеуказанных мотивных комплексов и создаваемых ими динамических концептов.

Следующее стихотворение — «Хмель» — подхватывает и вариативно конкретизирует тему *рока*, впервые прозвучавшую в «Гамлете» (подробнее см. ниже, в § 2.1.1). Теперь это судьба, стремящаяся разлучить влюбленных. Ассоциативным предвестием жизненных невзгод является погодное «ненастье», от которого «ищут защиты» герой и героиня, — по-видимому, столь же кратковременное, мимолетное, как и события, чувства и настроения, легшие в основу лирического повествования:

Под ракушкой, обвитой плющом,
От ненастья мы ищем защиты.
Наши плечи покрыты плащом,
Вкруг тебя мои руки обвиты (IV, 524).

В финальных строфах «Свадьбы» с мгновением соотносена сама жизнь:

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 (IV, 526).

Мотив *сна*, в свою очередь, многими ассоциативными нитями связан с важнейшими темами живаговского цикла — темами *смерти* и *воскресения*, — которые начинают звучать в стихотворении «На Страстной»:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Услышав слух весенний,
Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усиьем Воскресенья (IV, 518).

В «Августе» тема смерти получает принципиально иное, экзистенциальное разрешение. Проснувшись в слезах, герой стихотворения вспоминает,

...по какому поводу
Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.
<...>
И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

С притихшими его вершинами
Сосуществовала небо важно,
И голосами петушиными
Перекликалась даль протяжно.

В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

Но «Август» — это стихотворение не только о смерти; главная его тема — звучащий в финале «провидческий», «нетронутый распадом» голос героя:

«Прощай, лазурь преображенная
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» (IV, 531—532).

Катарсический миг, за которым следует пробуждение/воскресение героя, по принципу контрапункта объединяет несколько сюжетно-(лейт)мотивных линий цикла. Это: 1) *природа*, чутко реагирующая на изменения в макро- и микромире («Прощай, лазурь преображенная...»; ср.: «осень, ясная как знаменье», «трепещущий ольшаник» — в 5-й и 6-й строфах); 2) *история*, т. е. события, происходящие/происходившие в реальном историческом времени и соотносящиеся с фабульной основой прозаического текста романа («Прощайте, годы безвременщины!»); 3) прощание с *женщиной*, героиней и/или «адресатом» некоторых предыдущих — и последующих — живаговских стихотворений («Простимся, бездне унижений / Бросающая вызов женщина!»); 4) обретение внутренней *духовной свободы* («...размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство...»); 5) *творчество* («...И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство»)⁴⁶.

⁴⁶ Строго говоря, последняя из перечисленных сюжетно-(лейт)мотивных линий, пятая («творчество»), не присутствует в цикле *явно*. Однако не случайно Пастернак в последней строфе «Августа» говорит именно о *творчестве*, ставя его в один ряд с *чудотворством*. Ведь все развитие внутрициклового сюжета, по сути дела, связано с постепенно раскрывающейся темой поэтического, словесного и — шире — художественного творчества, *искусства* как символа *жизни*.

Ср.: «Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение — жизнью. Форма искусства стремится <...> расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова» (Белый А. Театр и современная драма // Белый А.

В дальнейшем эти сюжетно-(лейт)мотивные линии снова расходятся; образы обретают все большую многозначность, символизируются, что особенно наглядно проявляется в стихотворениях на евангельские темы. Так, мотив одухотворенной природы задействуется в «Чуде» (см. § 2.4.1). Женщина, «бросающая вызов» «бездне унижений», — это, конечно же, не только «прозаическая» Лара Гишар, но и Мария Магдалина, от лица которой ведется повествование в «Магдалине (I)» и «Магдалине (II)». Интересно то, что время действия большинства стихотворений, образующих так называемый «евангельский подцикл»⁴⁷, ограничивается временными и событийными рамками сравнительно небольших (1—3 стиха) фрагментов «первоисточника». Это тоже ряд значимых мгновений, каждое из которых символически соотнесено с определенным фактом биографии или событием духовной жизни «лирического автора», героя романа. Написанию «Рождественской звезды», например, предшествуют размышления Юрия Живаго о Блоке, внезапное осознание того, что «Блок — это явление Рождества» (см. § 2.3.1).

В совокупности своей живаговские стихотворения запечатлевают и динамически воспроизводят естественное, *свободное течение времени*. В цикле «учитываются» и факты биографии героев, и исторические реалии, соприкасающиеся с фабулой

Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 153). И далее: «Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни».

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм — творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. *Искусство есть начало плавления жизни*» (Там же. С. 154. Курсив А. Белого).

⁴⁷ Определение Ю. Орлицкого. См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. С. 520.

романа. Особенно интересно в этом плане стихотворение «Белая ночь»:

Мне далекое время мерещится,
Дом на Стороне Петербургской.
Дочь степной небогатой помещицы,
Ты — на курсах, ты родом из Курска.

Ты — мила, у тебя есть поклонники.
Этой белою ночью мы оба,
Примостясь на твоём подоконнике,
Смотрим вниз с твоего небоскреба.

Фонари, точно бабочки газовые,
Утро тронуло первую дрожью.
То, что тихо тебе я рассказываю,
Так на спящие дали похоже!

Мы охвачены тою же самою
Оробелою верностью тайне,
Как раскинувшийся панорамою
Петербург за Невую бескрайней (IV, 518—519).

Как «пастернаковский текст» это стихотворение довольно прозрачно: речь, по всей вероятности, идет об известной переводчице Р. Я. Райт-Ковалевой, родившейся в Курске и окончившей в Харькове курсы иностранных языков⁴⁸. В «живаговский» же, романский контекст оно вписывается с трудом: учеба на курсах — факт биографии и Тони, и Лары, но ни та, ни другая на роль героини стихотворения, дочери «степной небогатой помещицы», в полной мере претендовать не может. Не совпадают даже чисто «географические» реалии, связанные с теми событиями, о которых идет речь в «Белой ночи». На первый взгляд, это стихотворение с фабулой романа и биографией героя вообще не соотносится. В действительности, однако, здесь наблю-

⁴⁸ См.: Лекманов О. «Ты — на курсах, ты родом из Курска» // Вопросы литературы. 2004. № 5.

дается весьма своеобразная трансформация фабулы. Героиня стихотворения восходит сразу к двум реальным «прототипам», но реалии быта и акцентированные факты биографии героини в их совокупности («...Дом на Стране Петербургской. / Дочь степной небогатой помещицы, / Ты — на курсах, ты родом из Курска») — по-видимому, не что иное, как *художественный вымысел*. «Белая ночь» являет собой наглядный пример *творческого пересоздания жизни* (т. е. реалий романной — «прозаической» — действительности), ее претворения в художественный, «поэтический» образ.

Исторических реалий как таковых, т. е. знаков, примет времени, в стихотворениях цикла почти нет. В «Весенней распутице», правда, обнаруживаются приметы («маркеры») сразу двух исторических эпох, до- и послереволюционной — «далекий хутор на Урале», куда спешит герой стихотворения, и бывший «привал беглых каторжан», рифмующийся с «заставами здешних партизан». Но эти реалии нельзя вырвать из общего мифопоэтического контекста:

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

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

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

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

<...>

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук (IV, 520—521).

Этот контекст, благодаря которому действительность начинает восприниматься как непосредственное продолжение сказок, былин и мифов, одухотворяющих природу, заставляющих ее чутко реагировать на события внутренней жизни человека, жизни его души, и определяет в конечном итоге время действия «Весенней распутицы».

Вариацией на ту же тему является стихотворение «Сказка». В фольклорную, сказочную форму облачается известный агиографический сюжет, в свою очередь, легший в основу иконического образа-символа («Чудо Георгия о змие»). Время и место действия — неопределенно далекое прошлое и некий «сказочный край»:

Встарь, во время оно,
В сказочном краю
Пробирался конный
Степью по репью.

Он спешил на сечу,
А в степной пыли
Темный лес навстречу
Вырастал вдали (IV, 528).

В 18-й строфе стихотворения, повторяющейся в конце, хроно-топ варьируется:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века (IV, 530).

Отметим и своеобразное сочетание темы времени/вечности с

мотивом сна — оно задается еще в 1-м и 4-м стихах 18-й строфы (ассоциативно-паронимическим созвучием «*вѣки* — *векá*») и затем, в 20-й—24-й строфах, закрепляется на фабульном уровне:

Конь и труп дракона
Рядом на песке.
В обмороке конный,
Дева в столбняке.

Светел свод полдневный,
Синева нежна.
Кто она? Царевна?
Дочь земли? Княжна?

То в избытке счастья
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья.

То возврат здоровья,
То недвижность жил
От потери крови
И упадка сил.

Но сердца их бьются.
То она, то он
Сияются очнуться
И впадают в сон (IV, 530—531).

Градационный контекстуально-синонимический ряд «обморок—столбняк—сон—забытьё—упадок [сил]» отражает динамику изменений состояния — физического и душевного — героев стихотворения, спасенной царевны и «конного», победившего дракона в неравной схватке. Что же значит этот переходящий в *века* (и оттого кажущийся *вечным*) сон? Очевидно, что данный мотив нельзя рассматривать вне концептуальной парадигмы «сон/смерть», представленной рядом образ-инвариантов, проходящих через все повествование, прозаическое и поэтическое. Соответствующие фрагменты прозаическо-

го текста будут приведены и проанализированы ниже (в связи с детальным разбором стихотворения «Август»; см. § 2.2.1). Здесь же мы — ограничившись констатацией того, что в прозаических частях «Доктора Живаго» мотив «сон—пробуждение» в большинстве случаев ассоциируется с *болезнью/смертью* и *выздоровлением/воскресением*, — остановимся более подробно на некоторых, наиболее значимых «поэтических» инвариантах. В стихотворении «На Страстной» тысячелетнее оцепенение вот-вот охватит природу, землю, весь мир, ждущий Воскресения Христа:

Еще кругом ночная мгла.
Еще так рано в мире,
Что звездам в небе нет числа,
И каждая, как день, светла,
И если бы земля могла,
Она бы Пасху проспала
Под чтение Псалтыри.

Еще кругом ночная мгла.
Такая рань на свете,
Что площадь вечностью легла
От перекрестка до угла,
И до рассвета и тепла
Еще тысячелетье (IV, 516—517).

В «Чуде» природа («местность»), впав в «забытье», словно бы замирает в статичном хаосе:

И так углубился Он в мысли свои,
Что поле в уныньи запахло полынью.
Все стихло. Один Он стоял посредине,
А местность лежала пластом в забытьи.
Все перемешалось: теплынь и пустыня,
И ящерицы, и ключи, и ручьи (IV, 541).

В «Гефсиманском саде» в сон погружаются ученики Христа, апостолы:

В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».
<...>

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

Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст» (IV, 547—548).

Сопоставление этих инвариантов позволяет выявить их общее смысловое содержание. Лексемы «сон», «забытье», «дрема» передают состояние долгого пассивного ожидания и/или бессилия, подавленности, вызванной неотвратимостью перемен и переходящей в физическое или душевное оцепенение. Земля готова «проспать» Пасху, ей кажется, что «до рассвета и тепла еще тысячелетье» («На Страстной»). Природа замерла в ожидании того, что неизбежно должно нарушить ее законы («Чудо»). Ученики «разлеглись, как пласт», не выдержав «бодрствования» со скорбящим Христом и, по-видимому, подчинившись природе, вернее пассивному, нетворческому ее началу (благодаря которому «пластом в забытьи» лежит и «местность» в «Чуде») («Гефсиманский сад»). Именно пассивность, скованность, долгое, иногда многовековое «забытье» (=несвобода/рабство/смерть) и, главное, неготовность к пробуждению (=внутреннему освобождению/воскресению) являются смысловой доминантой выделенной нами концептуальной парадигмы. Так актуализируется религиозно-философская проблематика пастернака

ковского романа и подчеркивается его диалогический характер. Что такое истинная свобода? Всегда ли борьба со злом приводит к *полному* освобождению? Где пролегает граница между внешними проявлениями зла (социальной несправедливостью, порабощением одних другими, насилием) и его метафизической сущностью (грехом, смертью)? Можно ли победить зло *в истории*? В контексте этих «вечных» вопросов, неразрешимых с точки зрения сознания, находящегося во власти земных, исторических представлений и реалий, драконоборческий сюжет «Сказки» начинает символически соотноситься с некоторыми эпизодами и фабульными линиями прозаического повествования, имеющими отношение к судьбе Лары Гишар (линии **Комаровский ↔ Лара—Антипов—Живаго**). Это отчасти проясняет и особенности хронотопа финальных строф стихотворения.

Еще более сложное взаимодействие временных планов наблюдается в «Рождественской звезде», стихотворении, открывающем евангельский (под)цикл. Это довольно «много-слойное» повествование. В рассказ о библейских событиях очень естественно вплетаются бытовые и пейзажные анахронизмы — подробности, навеянные воспоминаниями «лирического автора»:

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд (IV, 537).

Столь же естественно осуществляется здесь переход от новозаветных реалий к событиям всемирной истории. Необычен праздничный («рождественский») ракурс, в котором рассматриваются эти события, являющиеся, говоря условно, «прошлым»

и «настоящим» для автора и — одновременно — далеким, необозримым «будущим» для большинства героев этого стихотворения:

<...> И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спустились с горы.

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 великолепе цветной мишуры.
...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
...Все яблоки, все золотые шары (IV, 538)⁴⁹.

Поэтический хронотоп «Доктора Живаго» не одномерен. «Лирический автор» стихотворений цикла, герой романа, пребывает в трех пространственно-временных планах — экзистенциальном, историческом и метаисторическом, воспринимая их как неразложимое диалектическое единство. Благодаря этому и становится возможным то целостное восприятие «свободного течения жизни», о котором говорит Д. П. Бак⁵⁰.

Темпоральная, временная динамика в данном случае не только является наиболее значимым содержательным компонентом композиционной динамики, но и выполняет сюжетно-образующую функцию.

Живаговский цикл объемлет временной отрезок длиной в

⁴⁹ Подробнее см. § 2.3.1.

⁵⁰ См. примеч. 43.

календарный год. Природные реалии прямо или косвенно указывают на последовательную смену *времен года* (весна—лето—осень—зима—весна). Так, имеются два весенних, «мартовских» стихотворения — «Март» и «На Страстной» (Страстная приходится именно на конец марта: «И март разбрасывает снег...»); их сменяют «летние» и «осенние» — «Лето в городе», «Хмель», «Бабье лето», «Свадьба», «Осень»; и т. д.

Исключение составляют, пожалуй, только «Август» и «Зимняя ночь». Оба стихотворения несколько «смещены» на временной шкале, благодаря чему формально нарушается строгая календарная последовательность (действие первого происходит в *конце августа*, тогда как предшествующими стихотворениями вроде бы уже закреплена осенняя, сентябрьская тема; второго — в *феврале*, хотя оно непосредственно следует за «летне-осенними» стихами и предшествует «зимним»). Но это «смещение» закономерно: сюжетной основой «Августа» становится сон-воспоминание, «Зимняя ночь» также навеяна воспоминаниями о прошлом.

Поэт отдает явное предпочтение нарративу, погружению в прошлое, зачастую приводящему к смыканию времен, их слиянию и неразличению. В «Белой ночи», «Весенней распутице», «Объяснении», «Свадьбе», «Осени», «Сказке», «Августе», «Зимней ночи», «Разлуке», «Свидании», «Рождественской звезде», «Рассвете», «Чуде» и др. стихотворениях живаговского цикла задействована почти вся временная парадигма нарратива: от *прошедшего времени* («Встарь, во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью» — «Сказка», IV, 528) до *актуального исторического* («С порога смотрит человек, / Не узнавая дома...» — «Разлука», IV, 534) и *будущего в прошедшем* («Засыпет снег дороги, / Завалит скаты крыш. / Пойду размять я ноги: / За дверью ты стоишь» — «Свидание», IV, 535). «Времена года» могут соотноситься как с жизнью конкретного человека (в данном случае — героя романа, Юрия Живаго), историей его души, так и с различными периодами мировой и вселенской истории. Так что «Август» вполне согласуется с перечисленными выше «летне-осенними» стихами,

примыкая к ним, а «Зимняя ночь» вписывается в «зимний» контекст следующих за ней «Разлуки», «Свидания» и «Рождественской звезды». Общая хронологическая тенденция не нарушается; однако подчеркивается символическая условность природной хронологии, а также необыкновенная *вместимость* внутрициклового времени — времени, вбирающего в себя настоящее, прошлое, будущее и прорывающегося в *метаисторию*, в вечность («На Страстной», «Август», весь евангельский (под)цикл).

Отдельные стихотворения живаговского цикла соотносятся либо с фрагментами Евангелий, либо с фрагментами богослужебных текстов — тропарей и молитв, — символизируя основные церковные праздники и православные богослужения *годового круга* — опять-таки в их хронологической последовательности (от Страстной до Страстной)⁵¹.

Обозначим эту связь в виде таблицы:

⁵¹ Трагическая символика Страстной недели неотделима от предощущения чуда Воскресения Христова. С. С. Аверинцев подчеркивал, что кульминацией православного церковного года безусловно является Пасха, «имеющая преимущество даже в сравнении с Рождеством. <...> Православная Пасха не сводима до конца к календарной дате, она излучает свою сущность на все дни года. Прежде всего на каждое воскресенье <...> Но не только воскресенье может служить отблеском и как бы иконой Пасхи. Величайший русский святой послепетровской поры Серафим Саровский (1760—1830) имел обыкновение круглый год приветствовать каждого пасхальным приветствием “Христос воскрес!” Итак, всё время (и вся вечность!) стоит для верующего в конечном счете под знаком Пасхи». Это «единственный праздник, имя которого в литургической поэзии вводится в число имен Самого Христа» (Аверинцев С. С. Образ Иисуса Христа в православной традиции // Аверинцев С. С. Другой Рим: Избранные статьи. СПб.: Амфора, 2005. С. 262—263). Проиллюстрировав эти положения фрагментами стихотворения «На Страстной», С. Аверинцев заметил: «Конечно, само по себе это — лирика нашего столетия. Однако для понимания целей, которые ставил перед собой Пастернак, немаловажно, что он хотел здесь не самовыраженья, но верности общерусскому переживанию церковного года» (Там же. С. 266).

1. Основные принципы структурно-семантической организации романа
«Доктор Живаго» (Общетеоретический аспект)

Стихотворение цикла	Церковный праздник	Отмечается
(3) <i>На Страстной</i>	третий — шестой день Страстной седмицы (Великий Четверг — Великая Суббота)	предпасхальная неделя: апрель — май (март — апрель)
(13) <i>Сказка</i>	память Великомученика Георгия Победоносца	6 мая (23 апреля)
(14) <i>Август</i>	Преображение Господне	19 (6) августа
(18) <i>Рождественская звезда</i>	Рождество Христово	7 января (25 декабря)
(20) <i>Чудо</i>	Вербное воскресенье; а также первый день Страстной седмицы (Великий Понедельник)	последнее воскресенье перед праздником Пасхи; следующий за ним понедельник
(22) <i>Дурные дни</i>	второй день Страстной седмицы (Великий Вторник)	предпасхальная неделя
(23) <i>Магдалина (I)</i> и (24) <i>Магдалина (II)</i>	третий день Страстной седмицы (Великая Среда)	___ " ___
(25) <i>Гефсиманский сад</i>	четвертый день Страстной седмицы (Великий Четверг)	___ " ___

Автор постепенно переходит от изображения преимущественно внешних, так сказать, природно-бытовых и «обрядовых» реалий («На Страстной», «Август») к постижению глубинного, метафизического и метаисторического смысла богослужебных текстов Страстной недели («Чудо», «Дурные дни», «Магдалина (I)» и «Магдалина (II)», «Гефсиманский сад»).

Особое положение занимают в этом ряду двадцать третье и двадцать четвертое стихотворения цикла — «Магдалина (I)»

(«Чуть ночь, мой демон тут как тут...») и «Магдалина (II)» («У людей пред праздником уборка...»).

Магдалина, внезапно обретшая способность предсказывать «вещим ясновиденьем сивилл», оплакивает не только себя:

Когда Твои стопы, Исус,
Оперши о свои колени,
Я, может, обнимать учусь
Креста четырехгранный брус
И, чувств лишаясь, к телу рвусь,
Тебя готова к погребенью (IV, 545).

6-й стих только что приведенной нами заключительной строфы «Магдалины (I)» отсылает нас к 26-й главе Евангелия от Матфея, где говорится о пребывании Христа в доме Симона прокаженного: «Приступила к Нему женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему возлежащему на голову» (Мф., 26: 7). Текстуально стих восходит к словам Христа, объясняющего ученикам ее поступок: «Возливши миро сие на Тело Мое, она *приготовила Меня к погребению*» (Мф., 26: 12).

Интересны также пророчества героини, составившие содержание пяти строф (с 5-й по 9-ю) «Магдалины (II)»:

Завтра упадет завеса в храме,
Мы в кружок собьемся в стороне,
И земля качнется под ногами,
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,
И начнется всадников разъезд.
Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту (IV, 546).

Несколько опережая евангельскую хронологию, Магдалина повествует о событиях, которые еще не произошли, но неминуемо должны произойти. Ср.: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его, и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина» (Ин., 19: 25). После смерти же Иисуса «завеса в храме раздралась на-двое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись» (Мф., 27: 51). «Магдалина (II)» — рассказ-предсказание о последних часах и минутах жизни Христа, о крестных муках, о смерти и грядущем Воскресении. Оба фрагмента Евангелий, ассоциативно задействованных в стихотворении, входят в свод *пятничных* богослужебных чтений Страстной недели.

В сюжетной динамике цикла отражено стремление человеческой, земной истории к своему метаисторическому, вселенскому пределу, рубежу Вечности. Юрий Живаго находится *внутри* этого временного потока, но в моменты творчества он словно бы выходит из него, постигая общечеловеческий, вселенский смысл Евангелия, и на какой-то миг объединяет время и вечность.

Христианские, новозаветные темы и сюжеты проходят лейтмотивом через весь цикл. В начальных стихах еще нет Христа — как *действующего лица*, как *Сына «Бога живаго»*; но буквально во всем ощущается Его незримое присутствие. Затрагивается как будто лишь внешняя, обрядово-бытовая сторона Православия — и, вместе с тем, богослужение словно бы выходит за пределы храма. Перед глазами читателя разворачивается некое грандиозное, доступное лишь

посвященным, захватывающее и таинственное *священнодействие*, в которое вовлекается быт, природа, мироздание в целом. Все вокруг одухотворено, мир наполнен чудесными предзнаменованиями.

В стихотворении «На Страстной» описываются драматические события последних предпасхальных дней («...со Страстного четверга / Вплоть до Страстной Субботы»), когда

Вода буравит берега
И вьет водовороты.

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

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

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

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.

И шествие обходит двор
По краю тротуара,
И вносит с улицы в притвор
Весну, весенний разговор

И воздух с привкусом просфор
И вешнего угара.

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

И пенье длится до зари,
И, нарыдавшись вдосталь,
Доходят тише изнутри
На пустыри под фонари
Псалтырь или Апостол (IV, 517—518).

Лирическому герою «Августа» снится сон, действие которого происходит в день Преображения:

Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры (IV, 531).

Лишь «Рождественская звезда» возвещает о событии, изменившем ход мировой истории, — пришествии в мир Христа:

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола (IV, 539).

В стихотворении запечатлены первые мгновения земной жизни Спасителя. И начиная с этого момента читатель погружается в непосредственное созерцание евангельских событий. Жизнь

Христа представлена одновременно в двух планах — бытовом, историческом, или *феноменальном*, и вне-историческом, *ноуменальном*. С этой точки зрения, «Рождественская звезда», равно как и весь евангельский (под)цикл, является символом «малого Апокалипсиса» — прорыва в метаисторию, в царство подлинной свободы, свободы во Христе. И если в начале, повторимся, доминирует *природа*, становящаяся активным участником грандиозной, вселенской предпасхальной мистерии, в которую вырастает богослужение («На Страстной»), то в стихах евангельского (под)цикла главное — *жизнь и деяния Христа*, т. е. сами *евангельские события*, легшие в основу этих стихов.

Природа и быт вновь напоминают о себе в «Земле», 21-м живаговском стихотворении:

В московские особняки
Врывается весна нахрапом.
Выпархивает моль за шкапом
И ползает по летним шляпам,
И прячут шубы в сундуки.

По деревянным антресолям
Стоят цветочные горшки
С левкоем и желтофиолем,
И дышат комнаты привольем,
И пахнут пылью чердаки.

И улица запанибрата
С околицей подслеповатой,
И белой ночи и закату
Не разминуться у реки.

И можно слышать в коридоре,
Что происходит на просторе,
О чем в случайном разговоре
С капелью говорит апрель.

Он знает тысячи историй
Про человеческое горе,
И по заборам стынут зори,
И тянут эту канитель.

И та же смесь огня и жути
На воле и в жилом уюте,
И всюду воздух сам не свой,
И тех же верб сквозные прутья,
И тех же белых почек вздутья
И на окне и на распутье,
На улице и в мастерской.

Зачем же плачет даль в тумане,
И горько пахнет перегной? <...> (IV, 542—543).

Это стихотворение следует за «Чудом» и предшествует «Дурным дням». Такое взаимное расположение текстов чрезвычайно интересно в композиционном отношении. Формально нарушая относительное событийно-хронотопическое единство евангельского (под)цикла, «Земля» в действительности лишь подчеркивает его мотивно-тематическую цельность и ассоциативную соотнесенность с повествовательным и суггестивным сюжетными планами «Стихотворений Юрия Живаго» и романа в целом. Очевидно, например, что образы одухотворенной, ликующей и скорбящей природы (апрель, знающий «тысячи историй про человеческое горе»; плачущая «в тумане» даль; горько пахнувший перегной) ассоциативно перекликаются здесь как с природно-мистерийной символикой стихотворения «На Страстной», так и со сходными архетипическими мотивами «Чуда» и «Дурных дней» (ср.: «И так углубился Он в мысли свои, / Что поле в уныньи запахло полынью» — IV, 541; «Свинцовую тяжестью всею / Легли на двory небеса. / Искали улик фарисеи, / Юля перед ним, как лиса» — IV, 543). Предметное содержание стихотворения (природа и быт в восприятии «лирического автора») соотнесено с основной тематикой «Рассвета» (см. § 2.3.2) и — более косвенно — с «личными» мотивами «Рожде-

ственной звезды» (см. выше, а также § 2.3.1). Это наблюдение, кстати, помогает сформулировать тезис о взаимной корреляции хронотопов, мотивных и, шире, сюжетно-композиционных структур различных уровней (отдельное стихотворение ↔ евангельский (под)цикл ↔ поэтический цикл «Стихотворения Юрия Живаго» ↔ роман «Доктор Живаго»). Очевидно также, что в финальных строфах «Земли» (начиная с 3-го стиха 7-й строфы) имплицитно присутствует тема творчества:

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

Для этого весною ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия (IV, 543).

Как мы помним, данная тема начинает раскрываться в «Августе», где контекстуально сопрягается с темой «чудотворства». Как справедливо отметил В. Захаров, преобразование героя «Августа» — это «прежде всего эстетический акт»: «чувственное переживание сна» становится «большей реальностью, чем сама действительность»⁵². «За этим откровенным и провидческим вдохновением стоит самосознание свободного и бессмертного человека, которому явлены и мир в слове, и творчество, и недоступное смертному чудотворство»⁵³.

В финальных строфах «Земли» ни о «творчестве», ни о «чудотворстве» вроде бы не говорится — речь идет всего лишь о

⁵² Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научных трудов. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 21.

⁵³ Там же. С. 22.

встречах и общении друзей. Но лексический и интонационный строй стихотворения придает этой «фабуле» дополнительный смысл. Творчество здесь уже «призвание», миссия, высшее предназначение героя. Прозревая полноту бытия, земного и вселенского, постигая бытие в единстве и многообразии, «нераздельности» и «неслиянности» различных его проявлений и сторон, поэт озаряет светом этого тайного, преображающего, *миро-творящего* знания природу, жизнь, быт — «...Чтоб не скучали расстоянья, / Чтобы за городскою гранью / Земле не тосковать одной». Так в зоне пересечения смысловых «обертонов» возникает своеобразный (мета)концепт, который еще более углубляет евангельская аллюзия в 8-й строфе «Земли». Метафорическая «струя страданья», согревающая «холод бытия», — это не просто душевная боль человека, внезапно осознавшего, что его творческая миссия жертвенна. Это символическое напоминание о крестных муках Христа, Воскресении, победе над смертью. Об этом свидетельствует даже довольно четко обозначенное время действия стихотворения (ранняя весна; вероятно, пасхальные или послепасхальные дни). Становится понятно, почему именно «Земля» предшествует «Дурным дням», «Магдалине (I)», «Магдалине (II)» и «Гефсиманскому саду», т. е. кульминации и развязке повествовательного сюжета евангельского (под)цикла.

Таковы — если представить их в самом общем виде — архитектоника и сюжетно-композиционная динамика «Стихотворений Юрия Живаго».

2. «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» (ПОЭТИКО- ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

2.1. «ЖИЗНЬ ПРОЖИТЬ — НЕ ПОЛЕ ПЕРЕЙТИ»

2.1.1. «Гамлет»

1. Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку.
2. На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
3. Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет иная драма,
И на этот раз меня уволь.
4. Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

«Гамлет» завершает фабульный, «прозаический» сюжет и переносит действие романа в другую хронотопическую сферу.

Название стихотворения отсылает в первую очередь к «Гамлету» Шекспира. Но это не единственная межтекстовая переключка. Если обратить внимание на ритмику пастернаковского стихотворения (пятистопный хорей, «усеченный» в четных

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

стихах на один слог), без труда обнаруживается его ритмический прообраз:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит⁵⁴.

На эту своеобразную ритмико-мелодическую отсылку к Лермонтову обратил внимание К. Ф. Тарановский, выделивший пастернаковского «Гамлета» из немногочисленной в советской литературе череды поэтических «отголосков» лермонтовской темы одиночества, которая была явно «не созвучна эпохе». По мнению Тарановского, это «стихотворение, всецело относящееся к “лермонтовскому циклу” и временно его как бы замыкающее»⁵⁵. Действительно, связь с лермонтовским текстом обнаруживается здесь не только на формальном уровне. Из пяти перечисленных М. Гаспаровым тематических ассоциаций-«окрасок», в совокупности своей образующих «семантический ореол» пятистопного хорей⁵⁶, в «Гамлете» присутствуют три:

⁵⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. С. 341—342.

⁵⁵ Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 400. К «лермонтовскому циклу» в русской поэзии Тарановский причислял «целый ряд “вариаций на тему”, в которых динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни», а также «ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменявшейся равнодушным городским пейзажем)», т. е. «произведения, имеющие какое-нибудь отношение к “Выхожу”». Данный цикл «получил широкое развитие в поэзии XX века <...>. В XIX веке русский 5-ст. хорей часто развивался вне зависимости от лермонтовских достижений в области этого размера» (Там же. С. 381—382. Разрядка К. Тарановского).

⁵⁶ «Всего в семантическом ореоле лирического 5-ст. хорей можно выделить пять семантических окрасок <...>. Это (с убывающей значимостью): Ночь, Пейзаж, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и

1) дорога/путь («...я **вышел** на подмостки»; «...неотвратим конец **пути**»; «Жизнь прожить — не поле **перейти**»), 2) ночь («На меня наставлен сумрак **ночи**...») и 3) жизнь/смерть («...Что случится на моем **веку**»; «Жизнь прожить — не поле **перейти**»). Нетрудно заметить, что первая и третья темы (дорога/путь и жизнь/смерть) к концу стихотворения символически смыкаются, сливаются воедино.

В 1-й строфе *жизнь* ассоциируется преимущественно с *временем*. Возникающая в 1-м стихе динамическая пространственная ассоциация, связанная с выходом лирического героя на сцену, практически сразу же, во 2-м стихе, «нейтрализуется» его (героя) статической позой:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку.

Во 2-й строфе эта внешняя статика подчеркивается расширением границ обозреваемого пространства: теперь это не только сцена, но и враждебно настроенный по отношению к одиноко стоящему на ней актеру — зрительный зал. Кажется, что зал — единственный активный субъект действия в этой строфе. Иллюзия возникает благодаря синтаксической инверсии, акцентирующей глагольный компонент сложного символического сравнения «“**тысяча биноклей на оси**” (=зрительный зал / мир) — “**сумрак ночи**” (=тьма / зло)», создающего векторный образ «оси» — луча, направленного на актера:

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

дорога. Они тяготеют друг к другу в различной степени) (Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. С. 264).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

3-я строфа связывает то, что случится «на веку» лирического героя-актера, со словами «замысел», «роль», «драма». Семантический спектр этих слов, разумеется, весьма широк. Смысловая доминанта в данном случае задается «евангельским» (условно говоря) контекстом — двумя стихами (3-м и 4-м) предыдущей, 2-й строфы и 3-м стихом последующей, заключительной 4-й строфы — в полном соответствии с законом единства и тесноты стихового ряда:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет иная драма,
И на этот раз меня уволь.

Наконец, в 4-й строфе *жизнь* ассоциируется и с *временем*, и с *пространством* в одинаковой степени:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти (IV, 515).

Время и *пространство* здесь уже явно выходят далеко за пределы той системы координат, которая порождается чисто условной, ситуативно-хронотопической реальностью поэтического текста, и начинают соотноситься с конкретными реалиями романной действительности, представляя их в совершенно ином, символическом осмыслении. Эта строфа — контрапункт, объединяющий символику театра/жизни/пути и новозаветные аллюзии в один развернутый метафорический символ. Ее 4-й стих, дословно, без каких-либо ритмических инверсий воспроизводящий известную русскую пословицу, несет на себе двойную смысловую нагрузку. С одной стороны, актуализируется собственный буквально-«назидательный» смысл пословицы и ее образно-метафорическое значение, задаваемое контекстуальной ассоциацией «жизнь — путь»⁵⁷. С другой — пословица

⁵⁷ Интересно, что семантика отрицания как таковая, формально за-

обретает новое значение, становясь внешним знаком перенесения действия стихотворения из *символически-вневременного* плана в план *лично-исторический*. В стихотворение вносится элемент лирической конкретики, проецирующий его сюжет, так сказать, «на русскую почву». Лирический герой — «русский Гамлет» — соотносит архетипическую символику с собственной жизнью и событиями романной действительности. Становится понятно, кому предстоит пройти этот жизненный путь и вновь соединить распавшуюся связь времен.

Образ Гамлета давно и прочно вошел в мировое культурное сознание. «Ныне “Гамлет” — это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения», — констатировал Ю. Лотман⁵⁸. Стоит вспомнить хотя бы известное стихотворение Блока «Я — Гамлет. Холодеет кровь...», датированное 1914-м годом. Его героя терзают мысли о трагической безысходности жизни:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увел далёко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот (2, 215).

Интересно отметить при этом одно весьма существенное отличие. Блоковский герой, «принц», до последней минуты хранит в сердце образ погибшей Офелии — и гибнет сам «в родном краю, / Клинком отравленным заколот». В стихотворении Па-

ключающаяся в частице «не» («прожить — *не* перейти»), в данном случае лишь способствует выявлению контекстуально-метафорического значения (жизнь — это ‘нелегкий путь, который предстоит пройти герою’).

⁵⁸ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семiosфера. История. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 22.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

стернака нет внешних, «сюжетных» реалий, указывающих на связь с «Гамлетом» Шекспира (единственной «прямой отсылкой» остается название стихотворения). Но концептообразующее межтекстовое взаимодействие⁵⁹ здесь все же возникает, доказательством чему могут послужить отдельные фабульные линии пастернаковского романа. «Если Юрий Живаго может ассоциироваться с Гамлетом <...>, то Евграф Живаго по отношению к нему — Фортинбрас: именно ему уготовано сохранить память о брате, сблечь его произведения, обеспечить будущее его дочери, — заметил А. Лавров⁶⁰. Так представления о Гамлете «становятся <...> ключом к созданию и пониманию образа Юрия Живаго»⁶¹.

Данную параллель закрепляет еще одна архетипическая аллюзия — гибель отца Юрия Живаго. Роль коварного Клавдия (подкравшегося к спящему королю с «проклятым соком белены во фляге»⁶² и отравившего его) в этой «иной драме» исполняет

⁵⁹ Термины «межтекстовое взаимодействие», «межтекстовая(-ые) связь(-и)» нередко используются в качестве перифраз терминов «интертекст» и «интертекстуальность». См., напр.: *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2006; *Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Понимая под *интертекстуальностью* изначальную ориентированность художественной речи — и человеческой речи вообще, вне разделения ее на письменную и устную — на «чужое» слово, мы в данной работе говорим о *межтекстовом взаимодействии* как об одном из *проявлений* интертекстуальности. Это определение объединяет все более или менее явные цитаты, реминисценции, аллюзии, литературно-архетипические параллели, углубляющие, динамизирующие смысл произведения и акцентирующие то принципиально новое значение, которое обретает в диалогическом взаимодействии с «чужим» — «свое», неповторимое, индивидуально-авторское слово.

⁶⁰ *Лавров А. В.* «Судьбы скрещенья»... С. 250.

⁶¹ *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. С. 264.

⁶² Слова Призрака (*Шекспир В.* Трагическая история о Гамлете, принце Датском / Пер. Б. Пастернака // Шекспир В. Собр. избр. произв. Т. 1. СПб.: Terra Fantastica МГП «Корвус», 1992. С. 64.

адвокат Комаровский: он спаивает Андрея Живаго и умышленно провоцирует его на самоубийство. Можно указать и на другие эпизоды и фабульные линии романа, восходящие к образам бессмертной шекспировской трагедии и позволяющие понять, почему герой первого стихотворения живаговского цикла сравнивает себя с Гамлетом.

Но дело не только в этих сюжетно-архетипических аллюзиях. Обратимся к пастернаковским «Заметкам о Шекспире» (1942):

«Когда <...> вдруг натыкаешься на монолог Гамлета, всякому кажется, что это говорит он сам, лет эдак 15—20 назад, когда он был молод» (V, 323)⁶³.

Обратим внимание также на страничку из дневника Юрия Живаго, нашедшуюся впоследствии среди его бумаг:

«...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. *Беспременно и без умолку шевелящийся и рокочущий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас.* Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе».

В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение «Гамлет» относилось к этому разряду?» (IV, 486).

Действительно, дневниковая запись воспринимается как еще не оформленный, но уже вполне сложившийся в общих чертах

⁶³ Позднее ту же мысль несколько иначе сформулировал А. Синявский: «Гамлет открыт всему человечеству. Им может, в принципе, оказаться каждый» (*Терц Абрам. Голос из хора // Терц Абрам (Синявский А. Д.). Собр. соч. в 2 т. М.: СП «Старт», 1992. Т. 1. С. 645*).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

поэтический замысел, а текст стихотворения — как его художественное воплощение. Но для нас здесь важен другой момент. В заметках «К характеристике Блока» (1946) Пастернак говорил о «гамлетизме» Блока, определяя его как «натурально-стихийную, неопределившуюся и ненаправленную духовность», и утверждал, что «гамлетизм» неминуемо вел «...к драматизации всего Блоковского реалистического письма» (V, 363)⁶⁴. Ассоциация «город—жизнь—цена—судьба—рок—роль», легшая в основу стихотворения, связывает начало духовных поисков героя с блоковским «гамлетизмом», который в данном контексте воспринимается как начальный, во многом еще стихийный, непредсказуемый в своих последствиях этап духовной и творческой эволюции Юрия Живаго. Стихотворение, по всей вероятности, было написано героем в последний год его жизни, а возможно даже за несколько дней до смерти. Во всяком случае, дневниковая запись, излагающая поэтический замысел (к ней мы еще вернемся — см. § 2.3.2), была сделана именно в этот период.

Интересна и та поэтико-жанровая характеристика, которую Пастернак дает своему роману: «Я думаю, что форма развернутого театра в слове — это не драматургия, а это и есть проза»⁶⁵. Прежде всего обратим внимание на слово «форма». Поэт отождествляет «прозу» не с «театром» и даже не со «словом» как таковым, а с «формой» (т. е., скорее всего, одновременно с общим типом, конкретной разновидностью и «развернутым», динамически протяженным, вербализованным воплощением) «театра в слове». Семантика «театра» и «слова» контаминируется таким образом, что получившееся в результате понятие нельзя свести ни к «драматургии», ни к условной «драматической»

⁶⁴ Курсив Б. Пастернака.

⁶⁵ Начало небольшого монолога, предварявшего авторское чтение первых глав романа в доме П. А. Кузько 5-го апреля 1947 г. Стенографическая запись этого выступления была сделана Л. Чуковской. См.: Чуковская Л. К. Отрывки из дневника // Чуковская Л. К. Соч. в 2 т. М.: Гудьял-Пресс, 2000. Т. 2. С. 231.

напряженности действия⁶⁶. Театр-в-слове символизирует Жизнь-в-мире. Театр и мир неразделимы, как неразделимы *жизнь* и *словесное искусство*.

Символика театра, создаваемая рядом «сценических» сравнений, метафор и аллюзий (в том числе шекспировских), обретает в «Докторе Живаго» концептуальный статус.

Судьба героя романа — это его «роль» в той «иной драме», что разыгрывается на подмостках жизни. Эта «драма» герою глубоко чужда; он не хочет в ней участвовать, хотя интуитивно чувствует, что и в ней заключается глубокий, пока не осознаваемый им провиденциальный смысл («замысел упрямый»). Трагизм положения героя запечатлевает евангельское «моление о чаше», за которым снова следуют слова из театрального и «мирского» лексикона, свидетельствующие о готовности подчиниться, доиграть «роль» до конца («...Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси. // <...> Но продуман *распорядок действий*, / И неотвратим конец *пути*...»); ср.: «...Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но нечего Я хочу, а чего Ты» — Мк., 14: 36)⁶⁷. Интересно, что в первом (восьмистишном) варианте стихотворения «моления о чаше» не было, евангельская символика была представлена лишь аллюзивно (лексемой «фарисейство» в 3-м стихе 2-й строфы), а главная тема разрешалась в ином ключе:

Вот я весь. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,

⁶⁶ На существенную разницу между пастернаковской формой «театра в слове» и собственно драматической формой указала Л. Чуковская в письме Д. Самойлову, создавшему в 1988 году инсценировку «Живаго и другие»: «Надо ли превращать роман в драму? Сомневаюсь. <...> Зачем <...> превращать найденную им (Пастернаком. — А. В.) форму театра в слове — в еще какую-то драматическую форму? <...> Ведь это прямо противоречит убеждению автора, которого Вы инсценируете» (*Самойлов Д. С., Чуковская Л. К. Переписка: 1971—1990. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 246*).

⁶⁷ Подробнее о символике чаши см. § 2.4.2.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Я ловлю в далеком отголоске
То, что будет на моем веку.

Это шум вдали идущих действий.
Я играю в них во всех пяти.
Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти (IV, 639).

Затем, когда 2-я строфа станет 4-й, Пастернак изменит 1-й и 2-й ее стихи — сохранив мелодику, но сместив содержательные акценты. То, что слышится в «далеком отголоске», в окончательном варианте соотносится не с шумом «вдали идущих действий», а с «гулом» зрительного зала и тем драматическим «замыслом», от участия в воплощении которого не может уклониться «лирический автор», предстающий здесь в ипостаси фаталиста, внезапно почувствовавшего свою обреченность. Путь (жизнь/роль) еще предстоит пройти (прожить/исполнить), но судьба героя (актера/Гамлета), по сути, уже predetermined. Именно фатализм придает монологу Живаго-«Гамлета» трагическую интонацию, проникнутую гефсиманской горечью и скорбью. Это закономерно — ведь судьба Гамлета также во многом архетипична: «Гамлет “творит волю пославшего его”». Так <...> в пастернаковской характеристике Гамлета проступает еще один образ, новый лик — Христа» (В. Альфонсов)⁶⁸. Однако понятно, что это стихотворение не о Христе. У новозаветной символики «Гамлета» другие истоки. Тот смысл, который она заключает в себе, несколько отличается от смысла, порождаемого образами стихотворений евангельского (под)цикла (о них речь впереди — см. §§ 2.3.1—2.4.2). Как мы уже говорили, в «Гамлете» раскрывается драматическая антиномичность мировосприятия Юрия Живаго, характеризующая начальный период его духовной и творческой эволюции. «Лирический автор» пытается понять: действительно ли *свободен* он в выборе своего дальнейшего пути? Что довлеет над ним — цепь роковых случайностей, именуемая трагической судьбой и вынуж-

⁶⁸ Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. С. 295.

дающая его играть несвойственную ему *роль*, или все же *предназначение*, *миссия*, для выполнения которой он и приходит в этот мир? Для героя «Гамлета» *роль* и *миссия* синонимичны; ‘жизнь/миссия’ воспринимается им сквозь призму ‘судьбы/роли’. Индивидуально-авторское переосмысление знаменитой шекспировской метафоры приводит к появлению нового концепта-символа. Мир становится *театром жизни*, требующим от «актера» не «читки» и лицедейства, а максимальной естественности и верности самому себе, т. е. (если позаимствовать формулировку из другого стихотворения Пастернака, не входящего в живаговский цикл) стремления

...ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца (II, 150).

У *театра жизни* есть и противоположный смысловой полюс — *«театральщина»*. О «театральщине» говорит Живаго в главе 12-й части 4-й («Назревшие неизбежности»), рассказывая Гордону о том, «как он видел на фронте государя»:

«В сопровождении великого князя Николая Николаевича государь обошел выстроившихся гренадер. Каждым слогом своего тихого приветствия он, как расплывавшуюся воду в качающихся ведрах, поднимал взрывы и всплески громоподобно прокатывавшегося ура».

От царя ждут исторических слов («— Он должен был произнести что-нибудь такое вроде: я, мой меч и мой народ, как Вильгельм, или что-нибудь в этом духе. Но обязательно про народ, это непременно»), однако Николай смущенно молчит:

«...он был по-русски естественен и трагически выше этой пошлости. Ведь в России немислима эта

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

театральщина. Потому что ведь это театральщина, не правда ли?» (IV, 122)⁶⁹.

Мертвящая стихия «театральщины», т. е. неестественности, пошлости и позерства, воплощается в образах некоторых персонажей пастернаковского романа. Постоянно лицедействует адвокат Комаровский, выступая то в облике обаятельного злодея-искусителя, а затем кающегося и страдающего героя, то в более свойственной ему роли хваткого дельца и политического авантюриста. Актерствуют комиссар Гинц и основатель «Зыбушинской республики» анархист Клинецов-Погоревших (подробнее об этих персонажах см. ниже, в § 2.1.2). Даже Стрельников, чья революционность «выделялась своей подлинностью, фанатизмом, не напетым с чужого голоса, а подготовленным всю его жизнью и не случайным» (IV, 249), — и тот, как в определенный момент кажется Юрию Живаго, невольно кому-то подражая, играет в послеоктябрьском революционном трагифарсе не свою, а чужую роль:

«Этот человек должен был обладать каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывав-

⁶⁹ Стоит обратить внимание и на полемическую направленность данного эпизода, отчетливо проявляющуюся при его сопоставлении с одним из фрагментов романа А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Ср.: «...Площадь наполнилась таким горячим, оглушающим ревом, что у Самгина потемнело в глазах». Отдавая себя во власть верноподданнического порыва, охватившего толпу, горьковский герой-интеллигент опускается на колени: «Необыкновенно трогательными казались ему царь и царица там, на балконе. Он вдруг ощутил уверенность, что этот маленький человечек, насыщенный, заряженный восторгом людей, сейчас скажет им какие-то исторические, <...> чудесные слова. Не один он ждал этого...» (Горький А. М. Жизнь Клима Самгина // Горький А. М. Собр. соч. в 18 т. М.: ГИХЛ, 1960—1963. Т. 13. С. 369, 370). Никаких «исторических» слов Николай II здесь тоже не произносит — к досаде и разочарованию Самгина, который, в отличие от Живаго, жаждет именно «театральщины»: «“Да, ничтожный человек, — размышлял он не без горечи. — Иван Грозный, Петр — эти сказали бы, нашли бы слова...”

Он чувствовал себя <...> обманутым...» (Там же. С. 371).

ший во всех его движениях, мог быть даром подражания. Тогда все кому-нибудь подражали. Прославленным героям истории. Фигурам, виденным на фронте или в дни волнений в городах и поразившим воображение. Наиболее признанным народным авторитетам. Вышедшим в первые ряды товарищам. Просто друг другу» (IV, 248).

Итак, символика театра в «Докторе Живаго» — символика многоплановая. Она соотносится как с *содержанием* (шекспировские цитаты и аллюзии, «сценические» сравнения и метафоры в прозаическом тексте, подчеркнуто «театральный» хронотоп первого стихотворения живаговского цикла), так и с *формой* или, если выразиться точнее, *жанром* произведения (попытка автора раскрыть жанровую специфику романа посредством определения «форма развернутого театра в слове»). Эти смысловые планы объединяет семантика ‘жизни’. Будучи стихийной, непредсказуемой и даже «роковой» во внешних, феноменальных («исторических») проявлениях, жизнь в сокровенно-сущностной, ноуменальной своей глубине подчинена лишь законам вселенской («(мета)исторической») гармонии и внутренней, экзистенциальной, творческой свободы, преобразующей человеческую душу и видимый мир.

Обо всем этом и повествует шестнадцатистишный «Гамлет». В композиционно-архитектонической структуре «Стихотворений Юрия Живаго» этот короткий текст (являющийся своего рода символической «квинтэссенцией» прозаических частей и глав) занимает особое положение: в нем намечаются и отчасти вербализуются те образы и (лейт)мотивы, которые в дальнейшем будут определять развертывание «поэтического» сюжета романа.

2.1.2. «Зимняя ночь»

1. Мело, мело по всей земле
Во все пределы.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

- Свеча горела на столе,
Свеча горела.
2. Как летом роем мошара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.
3. Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
4. На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
5. И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.
6. И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
7. На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.
8. Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Сюжетно-мотивная структура стихотворения «Зимняя ночь» довольно проста. В первых трех строфах намечается и закрепляется стержневая оппозиция «метель — свеча». В сюжете, порождаемом противостоянием этих контекстуальных антонимов, доминирует не событийный (предметно-ситуативный), а суггестивный (ассоциативно-символический) план. 1-й и 2-й

стих 1-й строфы — поэтическое обобщение, превращающее реальную февральскую метель в символ всеобъемлющей зимней стихии:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы...

Троп 2-й строфы — несколько неожиданное в данном контексте ассоциативно-метафорическое уподобление снега (метельных «хлопьев») летней «мошкаре»:

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Но «летнее» сравнение неожиданно лишь на первый взгляд. В содержательном плане это «нисходящая» метафора. Кажущаяся абсолютной и вечной власть метели (=холода/смерти/зла) в действительности не абсолютна и совсем не вечна: в конце концов ее уничтожит противостоящий ей огонь (=тепло/жизнь/добро). Те знаки, которые просматриваются в морозных узорах («Метель лепила на стекле / Кружки и стрелы...» — 3-я строфа), по-видимому, восходят к архетипической символике солнечного света и в силу этого могут рассматриваться как предзнаменования грядущего поражения метели, т. е. как своеобразный иконический парафраз ветхозаветного «МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН» — пророческих слов, «исчисливших» царство Валтасара и установивших предел его царствованию (Дан., 5: 5—28).

Начиная со следующей, 4-й строфы (и до конца стихотворения) внимание «лирического автора» будет поочередно фокусироваться на происходящем в комнате (посредством ряда предметных ассоциаций), а затем вновь устремляться в безграничное метельное пространство:

На озаренный потолок
Ложились тени,

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Огонь (пламя) свечи порождает «скрещенья» теней/судьбы. Без сомнения, этот образ-символ следует считать стержневым. В 7-й строфе он вариативно трансформируется в «жар соблазна», в свою очередь, уподобляемый ангелу, фигура которого (с поднятыми крыльями) напоминает очертания креста:

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела (IV, 533—534).

Крест (корень слов «скрещенье» и «крестообразно») возникает здесь не случайно — он замыкает сюжеторазвертывающую ассоциативно-метафорическую цепь:



«Скрещенье судеб» героя и героини — это их крест, т. е. *судьба* в высоком, трагическом ее осмыслении. А. Лилеева совершенно

справедливо замечает в этой связи: «В христианской традиции крест — символ страдания и святости. Это позволяет выделить в словах “скрещенье”, “крестообразно” не только сему физической близости мужчины и женщины, но и *скрытую сему святости*. Любовь, страсть в стихотворении Пастернака — это не только скрещенье тел и судеб, но и страдание, которое приносит искупление и спасение»⁷⁰.

Так же, как «Гамлет» и «На Страстной», стихотворение «Зимняя ночь» оказывается своеобразным предвестником евангельского (подцикла. Особенно наглядно это проявляется при сопоставлении «Зимней ночи» с «Рождественской звездой». Сближает их «зимняя» тема, непосредственно связанная с особенностями ассоциативной памяти и творческого мировосприятия «лирического автора», героя романа (об этом см. § 2.3.1), и перерастающая в символику противостояния *ветра—огня* (жизни—смерти). Ср.:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.

Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.

Земной «теплой дымке» соответствует «неведомая перед тем» звезда в «небе над кладбищем». Характерно, что свет новой звезды сначала почти незаметен и сравнивается со слабым светом, мерцающим в окне (метафорический «отзвук» горящей на столе свечи):

⁷⁰ Лилеева А. Г. Поэзия и проза в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (Интерпретация стихотворения «Зимняя ночь») // Русская словесность. 1997. № 4. С. 35.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

...Застенчивей плошки

В оконце сторожки

Мерцала звезда на пути в Вифлеем (IV, 537).

«Сторожка» — продолжение ряда анахронических в новозаветном контексте «Рождественской звезды» бытовых и «пейзажных» подробностей («...поле в снегу и погост, / Ограды, надгробья, / Оглобля в сугробе...» и т. д.), свидетельствующих о том, что действие стихотворения происходит не столько в истории, сколько в метаистории, в *вечности*. Хронотоп вечности подразумевает, что и евангельские события, и вся последующая, предопределяемая ими история человечества («Все мысли веков, все мечты, все миры...»), и принадлежащая экзистенциальному времени «быль отдельного лица», т. е. принципиально *различные* событийные цепи, могут пересечься друг с другом так, что некоторые их звенья окажутся в одной пространственно-(вне)временной точке. В «Рождественской звезде» именно это и происходит. То, что поначалу воспринимается как бытийная аппликация или сюжетно-хронотопический коллаж (библейский и общеисторический сюжеты, развертывающиеся на русском зимнем пейзажном фоне), в действительности является собой хронотопическое единство.

Нечто подобное наблюдается и в «Зимней ночи». Сюжет и хронотоп этого стихотворения строятся на максимальном сближении и частичном взаимопроникновении двух сюжетных и пространственно-временных планов. Один из них тесно связан с фабулой прозаического повествования, т. е. с художественной действительностью, жизнью героев, второй — с выявлением скрытого символизма этой жизни, осуществляемого в стихотворениях евангельского (под)цикла, завершающего поэтическую часть романа. Сближение и взаимопроникновение происходит не столько по пространственно-временным осям («настоящее↔будущее»), сколько по третьей оси — *бытийной* («бытие↔инобытие»), задействованной в другой, гораздо более сложной системе координат, пространственно-(вне)временных и (ино)бытийных, создаваемой соотношением прозаических и

поэтической частей «Доктора Живаго». Если, схематически упрощая, определить функциональный смысл «Зимней ночи» как *части романного целого*, четко обозначатся два аналитических контекста и, соответственно, два вектора композиционно-сюжетной взаимосвязи — «прозаический» (ряд фрагментов прозаического текста, в которых фигурирует горящая свеча) и внутрицикловый (предшествующие и последующие стихотворения живаговской тетради).

Сюжетная динамика и архитектоника пастернаковского романа «зиждется на сюжетных узлах, образуемых случайными встречами и совпадениями» (А. Лавров)⁷¹. Зачастую именно «случайное обретает в нем статус высшей и торжествующей закономерности»⁷². Одним из таких сюжетных «узлов» становится 9-я глава части 3-й («Елка у Свентицких») — сцена встречи Лары Гишар и Паши Антипова:

«Лара любила разговаривать в полумраке при зажженных свечах. Паша всегда держал для нее их нераспечатанную пачку. Он сменил огарок в подсвечнике на новую целую свечу, поставил на подоконник и зажег ее. Пламя захлебнулось стеарином, постреляло во все стороны трескучими звездочками и заострилось стрелкой. Комната наполнилась ярким светом. Во льду оконного стекла на уровне свечи стал протаивать черный глазок» (IV, 79).

В следующей, 10-й главе говорится о том, как Юра и Тоня едут в извозчичьих санях на елку к Свентицким:

«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало.

⁷¹ Лавров А. В. «Судьбы скрещенья»... С. 242.

⁷² Там же.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

“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» (IV, 82).

Существует предположение, «что стихотворение “Зимняя ночь” — первое стихотворение Юрия Живаго, а значит, мы присутствуем при рождении поэта»⁷³. Предположение это интересно и в общем соответствует духу романа, его символике. Так вполне *могло быть* — хотя бы потому, что действие вышеупомянутых 9-й и 10-й глав части 3-й происходит в канун светлого праздника Рождества Христова. Но, судя по всему, стихи Юрий Живаго начал писать немного раньше. Во 2-й главе той же части говорится, что он

«...еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний <...>. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее написанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине» (IV, 66—67).

Как бы то ни было, «Зимняя ночь» — *одно из первых* стихотворений Юрия Живаго; возможно, первое *настоящее* его стихотворение (и тогда мы действительно в каком-то смысле наблюдаем «рождение» поэта); но в цикле оно пятнадцатое по счету и следует непосредственно за «Августом».

Свеча — символ-лейтмотив, подлинное значение которого раскрывается только в 17-й, поэтической части «Доктора Живаго». Однако уже в 14-й части романа («Опять в Варькине») есть эпизод, где эта потенциальная многозначность начинает проявляться:

«Лампа горела ярко и приветливо, по-прежнему.
Но больше ему не писалось. Он не мог успокоиться.

⁷³ Лилеева А. Г. Поэзия и проза в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»... С. 33.

<...> В это время проснулась Лара.
— А ты все горишь и теплишься, *свечечка моя ярая!* — <...> сказала она» (IV, 436).

На эти слова Лары, обращенные к Юрию Андреевичу, можно было бы и не обратить внимания, если бы не ассоциативно-архетипический подтекст. Горящая свеча уподобляется человеческой *жизни*, всецело отданной истинному искусству («творчеству и чудотворству»). Истинное искусство, в свою очередь, неотделимо от стремления к истине (=свету) и тайному, освобождающему душу и преображающему мир знанию (=вере). Ср.: «...зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Нагорная проповедь — Мф., 5: 15).

Интересно, однако, что свеча не всегда соотносится в романе с образом главного героя. В 5-й главе части 5-й («Прощанье со старым») доктора знакомят с комиссаром Временного правительства Гинцем:

«...Это был тоненький и стройный, совсем еще не оперившийся юноша, который, как свечечка, горел самыми высшими идеалами» (IV, 137).

Сравнение «...как *свечечка*, горел *самыми высшими идеалами*», несмотря на его основной, сугубо положительный интенциональный заряд, не лишено иронии. В дальнейшем, в описании высокопарных речей и театральных жестов Гинца (который наивно воображает себя опытным, чуть циничным политиком и пламенным оратором), иронические ноты начинают преобладать. Кажется, лишь сцена трагической и нелепой гибели юноши (глава 10-я той же части) возвращает читателя к исходному значению лексемы «свечечка», обогащая ее новыми — уже совсем не ироническими — смысловыми коннотациями, относящимися одновременно к предметной и инобытийной сторонам метафорического уподобления горящей свечи жизни человека («хрупкость/недолговечность» = «бренность существования»).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

В 14-й главе части 5-й Юрий Андреевич случайно знакомится с другим эпизодическим персонажем романа, анархистом Клинцовым-Погоревших:

«Купе, куда вошел Живаго, ярко освещалось оплывшею свечой на столике, пламя которой колыхала струя воздуха из приспущенного окна.

Свеча принадлежала единственному пассажиру в купе (т. е. Клинцову. — А. В.)» (IV, 157).

Максим Аристархович Клинцов-Погоревших — фигура более сложная. Это «философ», хотя философия его, как иронически подмечает Живаго, наполовину состоит «из положений анархизма, а наполовину из чистого охотничьего вранья» (IV, 163). Но это и «практик»: у него была точка «приложения сил» — Зыбушинская республика-коммуна, которую он создал вместе с сектантом Блажейко. Республика эта не признала власти Временного правительства и даже «отделилась от остальной России» (IV, 132). За две недели, пока она существовала, правда о зыбушинском идеологе успела обрасти «небылицами», наделившими его образ чертами народной русской святости/юрродства: «Утверждали, будто это глухонемой от рождения, под влиянием вдохновения обретающий дар слова и по истечении озарения его снова теряющий» (IV, 133)⁷⁴. Нетрудно заметить, что вторая половина двойной фамилии героя — «Погоревших» — подчеркнута говорящая: ее символика создается как двойным смыслом глагола «погореть» (‘сгореть’ и ‘потерпеть неудачу, крах’), так и предметно-суггестивным коррелятом этого глагола — «оплывшей» (=догорающей) свечой.

⁷⁴ И. Смирнов не без оснований полагает, что Клинцов-Погоревших — не только «кариатура на анархиста», но и «автошарж»: изображая его, «Пастернак рассчитывался и со своим анархофутуристическим прошлым». «В этом освещении *глухонемого* Погоревших может быть сопряжена <...> с *отсутствием абсолютного слуха* у Пастернака», послужившего причиной краха «его композиторской карьеры». См.: *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». С. 146, 147, 148 и след.

Горящая свеча фигурирует также в ряде эпизодов, в которых пересекаются сюжетно-фабульные линии Юрия Живаго и комиссара Стрельникова.

Если Гинц и Клинцов-Погоревших — образы трагикомические, гротескные, то Павел Павлович Антипов-Стрельников — образ глубоко трагический. Беспартийный «военспец», всего себя отдавший искреннему, бескорыстному и фанатичному служению Революции, во имя Идеи отрехшийся от собственного имени, Стрельников становится пленником этой Идеи, «мучеником догмата» и, в конце концов, одной из бесчисленных «жертв века»... В соотношении с этим персонажем рассматриваемый нами лейтмотив начинает звучать как бы в несколько иной смысловой тональности, которая задается темами *возмездия*, *искупления*. Это темы, связанные с судьбой любимой женщины (некогда соблазненной Комаровским Лары Гишар) и — по индивидуальной, сначала неосознанной, а затем сознательно акцентируемой Антиповым символической ассоциации — с пред- и послереволюционным периодами истории России. Впервые свеча, как мы помним, появляется в главе 9-й части 3-й, где говорится об одной из первых встреч Лары Гишар и Паши Антипова. Интересно, что в описании пламени использованы слова, имеющие общий корень *-стрел-* («...*постреляло* во все стороны <...> и заострилось *стрелкой*»). Совокупная семантика этих слов, дополнительно усиливаемая глаголом «заострилось» (содержащим, кстати, тот же знаковый аллитерационный набор — два глухих и два сонорных звука — *стрл*), отсылает не столько даже к поэтическим «кружкам и стрелам», которые «лепит» на стекле метель, столько к будущему революционному имени (псевдониму) Антипова — «Стрельников». Истинный смысл этой странной на первый взгляд отсылки проявляется в главах 16-й и 17-й части 14-й («Опять в Варыкине»), представляющих сцену последней встречи Живаго и Стрельникова.

Вслушаемся в страстный, убежденный монолог-исповедь некогда всесильного комиссара — затравленного, скрывающегося и уже, по-видимому, принявшего решение самому поста-

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

вить точку в своей судьбе:

«...Послушайте. Смеркается. Приближается час, которого я не люблю, потому что давно уже потерял сон. <...> Если вы спалили еще не все мои свечи — прекрасные, стеариновые, не правда ли? — давайте поговорим еще чуть-чуть. Давайте поговорим, сколько вы будете в состоянии, со всею роскошью, ночь напролет, при горящих свечах» (IV, 457).

Стрельников не хочет возврата к прошлому: это уже невозможно, и он не питает на этот счет никаких иллюзий. Он стремится, воскресив тот памятный вечер, слить воедино две своих ипостаси, воссоединить, пусть на миг, прошлое и настоящее, то, из чего складывалась его жизнь, навсегда разделенная, расколота надвое Революцией и Гражданской войной. От «общественных» тем герой вдруг переходит к темам «личным», от уничтожающей критики ненавидимого им социального зла — к окрашенным в светлые лирические тона воспоминаниям:

«...Грязь, теснота, нищета, поругание человека в труженике, поругание женщины. <...> Какое олимпийство тунейдцев, замечательных только тем, что они ничем себя не утрудили, ничего не искали, ничего миру не дали и не оставили! <...>

<...> Публицисты ломали голову, как обуздать животную беззастенчивость денег и поднять и отстоять человеческое достоинство бедняка. Явился марксизм. Он усмотрел, в чем корень зла <...>. Он стал могучей силой века. Все это были Тверские-Ямские века, и грязь, и сияние святости, и разврат, и рабочие кварталы, прокламации и баррикады.

Ах, как хороша она была девочкой, гимназисткой! Вы понятия не имеете...» (IV, 457—458).

Переход кажется немотивированным, спонтанным. В действительности, однако, перед нами лишь внешний — лексический и интонационный — контраст. Это выясняется тогда, когда

все тематические линии монолога стягиваются в один ассоциативный узел-контрапункт:

«...Она была девочкой, ребенком, а настороженную мысль, тревогу века уже можно было прочесть на ее лице, в ее глазах. Все темы времени, все его слезы и обиды, <...> вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее лице и в ее осанке <...>. Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами» (IV, 459).

Кульминацией становятся слова о революционном движении. Рядом с исполинской фигурой Ленина, который «впитал в себя и обобщенно выразил собою» всё: «рабочее движение мира», «марксизм в парламентах и университетах Европы», «новую систему идей, новизну и быстроту умозаключений, насмешливость» и «во имя жалости выработанную вспомогательную безжалостность», — встает

«...неизгладимо огромный образ России, на глазах у всего мира вдруг запыхавшей *свечой искупления* за все бездолие и невзгоды человечества» (IV, 459).

План *выражения* в сравнении ‘Россия — «свеча искупления»’, пожалуй, не менее сложен и «метафоричен», чем план *содержания*. В нем преломляются глубоко личные, субъективно-персонажные интенции и ассоциации, как «предметные» (свечи, которые любила зажигать Лара), так и «биографические» (судьбы Лары и самого Антипова, который «ради нее» «пошел в университет, <...> сделался учителем», «поглотил кучу книг и приобрел уйму знаний», а затем, пройдя войну и воспользовавшись тем, что его считали убитым, «под чужим вымышленным именем весь ушел в революцию, <...> чтобы отмыть начисто эти печальные воспоминания, <...> чтобы Тверских-Ямских больше не существовало» — IV, 459—460).

Символика свечи в «Докторе Живаго», как видим, включает в себя множество контекстуальных значений, актуализирующихся по мере развития сюжета прозаического повествования.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Но в этом широком спектре вариативных проявлений образа, тяготеющих к различным, зачастую противоположным содержательно-смысловым и повествовательным планам, обнаруживается и концептуальная доминанта: она возвращает читателя к исходной метафоре «свеча↔жизнь/вера/“творчество и чудо-творство”», неразрывно связанной с судьбой главного героя романа.

После смерти Юрия Андреевича, прощаясь с ним, Лариса Федоровна вспоминает:

«Ах, да ведь это на Рождестве, перед задуманным выстрелом в это страшилище пошлости (Комаровского. — *А. В.*), был разговор в темноте с Пашей-мальчиком в этой комнате, и Юры, с которым тут сейчас прощаются, тогда еще в ее жизни не было.

И она стала напрягать память, чтобы восстановить тот рождественский разговор с Пашенькой, но ничего не могла припомнить, кроме *свечки, горевшей на подоконнике, и протаявшего около нее кружка в ледяной коре стекла.*

Могла ли она думать, что лежащий тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, — “Свеча горела на столе, свеча горела”, — пошло в его жизни его предназначение?

Ее мысли рассеялись. Она подумала: “Как жаль все-таки, что его не отпевают по-церковному! Погребальный обряд так величав и торжественен! <...>. А Юрочка такой благодарный повод! <...>”

И она ощутила волну гордости и облегчения, как всегда с ней бывало при мысли о Юрии и в недолгие промежутки жизни вблизи его. Веяние свободы и беззаботности, всегда исходившее от него, и сейчас охватило ее» (IV, 496).

«Прозаические» параллели, позволяющие реконструировать фабульную предысторию «Зимней ночи», разумеется, не охватывают всего спектра лейтмотивных смыслов, которые порожд-

даются образом горящей свечи. В «Стихотворениях Юрия Живаго» свечи упоминаются еще три раза — в различных, но символически взаимосвязанных контекстах. В стихотворении «На Страстной» деревья

...видят свет у царских врат,
И черный плат, и свечек ряд <...> (IV, 517).

В «Рождественской звезде» (стихотворении, уже упоминавшемся в данном разборе — см. выше) пастухи и волхвы, замороженные «странным виденьем грядущей поры», в котором «вставало вдали все пришедшее после», вдруг замечают

Весь трепет *затеplенных свечек*, все цепи,
Все великолеплье цветной мишуры... (IV, 538).

Наконец, в «Дурных днях» свеча напрямую соотносится с евангельской тематикой, чудом воскрешения:

Припомнился скат величавый
В пустыне, и та крутизна,
С которой всемирной державой
Его соблазнял сатана.

И брачное пиршество в Кане,
И чуду дивящийся стол,
И море, которым в тумане
Он к лодке, как посуху, шел.

И сборище бедных в лачуге,
И спуск со *свечою* в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге,
Когда воскрешенный вставал... (IV, 544).

Итак, можно с уверенностью говорить о том, что этот проходящий через все повествование символ-лейтмотив дополнительно акцентирует структурно-смысловое единство прозаических и поэтической частей романа.

2.2. «ДАР ЖИВОГО ДУХА»

2.2.1. «Август»

1. Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою
От занавеси до дивана.
2. Оно покрыло жаркой охрою
Соседний лес, дома поселка,
Мою постель, подушку мокрую
И край стены за книжной полкой.
3. Я вспомнил, по какому поводу
Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.
4. Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по старому,
Преображение Господне.
5. Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.
6. И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.
7. С притихшими его вершинами
Сосуществовало небо важно,
И голосами петушиными
Перекликалась даль протяжно.
8. В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

9. Был всеми ощутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, нетронутый распадом:
10. «Прощай, лазурь Преображенская
И золото второго Спаса,
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.
11. Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья.
12. Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство».

«Август» — наверное, одно из самых прекрасных и самых загадочных стихотворений в русской и мировой лирической поэзии. Его нельзя отнести к разряду малоисследованных, «непрочтенных» произведений Б. Пастернака, нельзя назвать ритмически и синтаксически «сложным» текстом или текстом с «затемненным» смыслом (напротив, и в формальном, и в содержательном плане это стихотворение предельно «прозрачно»). Удивительный и довольно редкий в истории литературы случай: 12 стихотворных строф, 48 строк, и почти каждая из них прочно вошла в культурную память — в качестве обильно цитируемой «крылатой фразы»...

И все же при чтении не покидает чувство «недосказанности», зашифрованности. Действие стихотворения — цепь, состоящая из нескольких взаимообусловленных и последовательно сменяющих друг друга сюжетных «звеньев», событий или мотивов, главными из которых являются: (1) *раннее пробуждение героя* (1-я строфа); (2) *слезы (внезапное осознание причины слез)* (1-й и 2-й стих 3-й строфы: «Я вспомнил, по какому поводу / Слегка увлажнена подушка...» — IV, 531); (3) *сон (пересказ*

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

сна) (он начинается с 3-го стиха 3-й строфы: «Мне снилось, что...»).

Динамику сна, — а именно этот (третий) мотив и является в стихотворении стержневым, сюжетообразующим, — также определяют несколько тем/событий. Их последовательная смена, чередование и варьирование подчиняются уже не обычной логике, а прихотливой логике сна, которая символически уподобляется стихии иррационального и подсознательного в художественном творчестве. Таких тем четыре: (1) *смерть (прощание)* (тот же 3-й и 4-й стих 3-й строфы: «...ко мне на проводы / Шли по лесу вы друг за дружкой...» — IV, 531); (2) *Преображение (православный праздник)* (4-я и 5-я строфы, начиная с «Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня...»); (3) *смерть (погребение)* (8-я строфа: «В лесу казенной землемершею / Стояла смерть среди погоста, / Смотря в лицо мое умершее, / Чтоб вырыть яму мне по росту» — IV, 532); (4) *провидческий голос* (строфы 9-я—12-я).

Провидческий голос, в свою очередь, представляет собой вариацию на тему *прощания*, контекстуально сопряженную с *преображением* (1-й и 2-й стих 10-й строфы: «Прощай, лазурь Преображенская / И золото второго Спаса...») и внезапно возникающей темой женщины (3-й и 4-й стих 10-й строфы: «Смягчи последней лаской женскою / Мне горечь рокового часа»; а также 2-й, 3-й и 4-й стихи 11-й строфы: «Простимся, бездне унижений / Бросающая вызов женщина! / Я — поле твоего сраженья» — IV, 532). Тема женщины тем более важна, что предшествует финалу.

«Лазурь Преображенская» и «золото второго Спаса» возвращают нас к 5-й строфе:

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры (IV, 532).

Строфа содержит очень емкий образ, основанный на семанти-

ческом контрасте между *явным/обычным* (употребленное в начале фразы наречие «обыкновенно») и *таинственным/чудесным* («свет без пламени», исходящий с *Фавора*, и «ясная как знаменье» осень). Преображение Господне, почти всегда сопровождающееся природными «знамениями», стало уже «привычным», но ни в коей мере не утратило ореола таинственности, не перестало быть чудом, *откровением*⁷⁵. Отсюда — принципиальная многоплановость образа. Если в природно-бытовом плане он воспринимается как *метафора праздника* и отчасти *обряда* (ведь по церковному календарю 6(19) августа отмечается второй, «яблочный» Спас), то в плане метафизическом — это уже *символ*: символ поистине *чудесного сошествия на землю Духа Святого*, озаряющего землю светом добра и божественной любви⁷⁶.

В плане же индивидуально-личностном, *экзистенциальном*, смерть лирического героя и прощание с ним близких и родных в день *Преображения* (прощание, которое он видит во сне и в котором сам принимает непосредственное участие) становятся

⁷⁵ Такому восприятию во многом соответствует средневековый, религиозно-мистический взгляд на человека и окружающий его мир. Д. Лихачев писал об особенностях средневекового сознания: «Природа — это второе Откровение, второе Писание <...> *Все полно тайного смысла, тайных символических соотношений с Писанием*. <...> Весь мир полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл» (Лихачев Д. С. Средневековый символизм в стилистических системах Древней Руси // Лихачев Д. С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 2001. С. 96). Главный герой «Доктора Живаго», наделенный поэтическим даром, обретает и способность проникать в сокровенную, метафизическую сущность обычных вещей и явлений, т. е. способность, которая обычно связывается с опытом *религиозного, сверхчувственного созерцания*.

⁷⁶ Сама по себе символика *света* в стихотворении чрезвычайно важна, особенно если вспомнить, что в православной аскетике вечный, нетварный «свет Преображения» выступает воплощением Божественных энергий», созерцание его «знаменует достижение “мысленного рая”, слияние с целым Бытием» (Котельников В. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-Плеяда, 2002. С. 286).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

символом *духовного прозрения, просветления*, преодоления некоего рубежа. В борьбе света и тьмы, жизни и смерти одерживает верх жизненное, духовно-творческое начало. Об этом говорит хотя бы то, что, несмотря на внешний трагизм ситуации, в «световой» и «цветовой» гамме стихотворения заметно преобладание теплого света и ярких цветов ранней солнечной осени. (Кстати, сами определения-эпитеты света и цвета подчеркнута живописны: косая «*шафрановая* полоса» и «жаркая *охра*» солнца; «*имбирно-красный*» кладбищенский лес; уже упомянутые нами «*лазурь* Преображенская» и «*золото* второго Спаса».) Темные же цвета, которые неизбежно ассоциировались бы со смертью, просто отсутствуют. Смерть не владычица мира — ей отводится явно периферийная роль «казенной землемерши». Столь «сниженный», деромантизированный образ не случаен. Основная, первично-«физическая» семантика «смерти» (гибель, распад, тлен) частично нивелируется; начинает актуализироваться ее символический смысл, естественно вырастающий из контекста. За смертью всего прежнего, «ветхого», подверженного гибели и тлену следует *преображение героя*, окончательное становление его духовного и творческого облика. А за преобразованием героя, если строго придерживаться евангельской хронологии, в свою очередь должно последовать и его *воскресение*.

Здесь проясняется значение мотива *сон—пробуждение*. Из, условно говоря, «двухмерной» системы координат (создаваемой событийным сюжетным планом) он переходит в несколько иную сферу, обретая смысловую «трехмерность» концептасимвола: *сон—смерть / преобразование* → *пробуждение—воскресение / (новая) жизнь*. Эти оппозиции и взаимные корреляции в конечном итоге определяют основную символику стихотворения, развитие сюжета и, конечно же, внешний и внутренний мир героя, его душевный и эмоциональный настрой. Ритм придает повествованию неповторимую, кротко-скорбную и вместе с тем пророчески-возвышенную тональность, особую экспрессию, которая заметно усиливается по мере приближения к финалу. Интонационно-синтаксический строй трех, с 10-й по

12-ю, последних строф (нарастающая градация и кульминационное завершение) знаменует собой момент наивысшего напряжения душевных и творческих сил героя, одновременно созерцающего всю свою прошлую жизнь и «провидчески» устремленного в будущее. Финал — это внезапное разрешение, *катарсис*: душа, освободившаяся от страстей, суеты, страха смерти, т. е. всего того, что ранее терзало и отягощало ее, преображается в Духе, предстает в своем идеальном первообразе. Повествование, по сути дела, возвращается к исходной точке — раннему пробуждению героя, как бы воскресающего для новой жизни. Сюжетная цепь замыкается.

Как и многие другие стихотворения 1946—1953 годов, «Август» был включен в живаговский цикл. На первый взгляд это может показаться странным: ведь в сюжете стихотворения обнаруживается глубоко личная, автобиографическая подоплека⁷⁷. По мнению В. Альфонсова, «в соотношении с конкретными событиями романа» получается, что «Август» просто *не мог быть* написан Юрием Живаго, что Пастернак «с царственной щедростью подарил герою свой поздний шедевр, свой “Памятник”»⁷⁸.

В прозаическом тексте «Доктора Живаго» действительно нет прямых указаний на то, когда и при каких обстоятельствах стихотворение было написано героем (как это известно, например, в случае с «Зимней ночью» или «Сказкой»). Но есть другие, «косвенные» свидетельства...

Проанализируем некоторые эпизоды романа — прежде всего те из них, которые так или иначе связаны со *сном* и *пробуждением*. В «варыкинских дневниках» Юрия Живаго (5-я глава

⁷⁷ Об этом см., напр.: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. С. 58—59; *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. С. 153—155; *Флейшман Л.* Автобиографическое и «Август» Пастернака // Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: Академический проект, 2003. С. 409—413.

⁷⁸ *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. С. 87.

части 9-й) содержится следующая запись:

«...Я видел сумбурный сон <...>. Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос <...> которым во сне оглашался воздух. Я <...> перебирал мысленно знакомых женщин, доискиваясь, какая из них могла быть обладательницей этого грудного, тихого от тяжести, влажного голоса. Он не принадлежал ни одной. Я подумал, что, может быть, чрезмерная привычка к Тоне стоит между нами и притупляет у меня слух по отношению к ней. Я попробовал забыть, что она моя жена, и отнес ее образ на расстояние, достаточное для выяснения истины. Нет, это был также не ее голос» (IV, 282).

Здесь обращают на себя внимание два момента: (1) внезапное *пробуждение* и (2) его причина — таинственный *голос*. Интересно и то, что голос этот принадлежал *женщине*. (Если вспомнить об основных сюжетно- и концептообразующих мотивах «Августа», среди которых мы особо отметили предкульминационную тему прощания с любимой женщиной, такое совпадение вряд ли покажется случайным.) Да и чисто событийная «канва» эпизода в контексте нашей темы также весьма любопытна: «сумбурный» *сон* — внезапное *пробуждение* — попытка *вспомнить* и хоть как-то *осмыслить* увиденное... Возможно, тогда и возникла в сознании героя символическая ассоциация, связавшая воедино вышеперечисленные фабульные звенья и легшая затем в основу поэтического замысла.

Но — продолжим цитату из дневника Юрия Живаго:

«Кстати о снах. <...>

Я не раз замечал, что <...> вещи, едва замеченные днем, мысли, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облаченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмещение за дневное к ним пренебрежение» (IV, 282).

Сон, послуживший формальным поводом для письменного изложения этих мыслей, оказался поистине пророческим, вещим, о чем свидетельствует сцена в Юрятинской читальне (11-я и 12-я главы той же части):

«...В противоположном конце прибавилась новая посетительница. Юрий Андреевич сразу узнал Антипову»;

«...мысли его витали за тридевять земель от предмета его занятий. Вне всякой связи с ними он вдруг понял, что голос, который однажды он слышал зимнею ночью во сне в Варыкине, был *голосом Антиповой*. Его поразило это открытие» (IV, 289—290).

Голос начинает ассоциироваться с *предвидением*, точнее «провидением»⁷⁹; «провидение» же — с образом *женщины*, той женщины, с которой будет связана вся дальнейшая жизнь героя. Так возникают в романе, изначально объединяясь, темы «*провидческого голоса*» и *женщины-судьбы*, играющие столь важную роль в стихотворении.

Следующее звено сюжетно-мотивной цепи «Августа» — *слезы* в момент пробуждения. Чтобы выяснить происхождение этого мотива, обратимся к главам 8-й и 9-й части 13-й («Против дома с фигурами»). Глава 8-я начинается с подробного пересказа двух «тяжелых снов», которые «подряд, один вслед за другим», снятся переутомившемуся и заболевающему герою:

⁷⁹ Разница в значении этих на первый взгляд абсолютно синонимичных слов в действительности очень существенна. Если *предвидение* можно свести к ‘*предугадыванию*’, ‘(интуитивному) *предчувствованию*’, то в случае с *провидением* мы имеем более широкий спектр значений. По Далю, *провидеть* — значит не просто «предугадывать», «предчувствовать», но и отчетливо *видеть*: «видеть *в духе*, в *ясновидении* или *силой высшею, всеведением*; прозревать, проразумевать, проникать в *сокрытое, тайное, будущее*» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. М.: А / О Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. [Репринт.: С.-Петербург-Москва: Изд. Т-ва М. О. Вольф, 1907. Т. 3.]. С. 1233).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

«Он находился в Москве, в комнате перед запертой на ключ стеклянную дверью <...> За дверью бился, плакал и просился внутрь его мальчик Шурочка <...> Позади ребенка <...> обрушивался водопад испорченного ли водопровода или канализации <...> или, может быть <...> здесь кончалась и упиралась в дверь какая-то дикая горная теснина <...>

У Юрия Андреевича разрывалось сердце <...>

Но, обливаясь слезами, он тянул на себя ручку запертой двери <...>

Юрий Андреевич проснулся в поту и слезах. “У меня жар. Я заболелаю, — тотчас подумал он <...> Это какая-то тяжкая, опасная, форму нездоровья принявшая усталость, какая-то болезнь с кризисом <...> и весь вопрос в том, что возьмет верх, жизнь или смерть <...>”» (IV, 389—390).

Затем, как явствует из текста той же главы,

«Ему снилась длинная вытянувшаяся квартира <...> вероятно, во втором этаже, с низко опущенными до полу гардинами. В квартире <...> был вагонный беспорядок <...> стояли снятые на ночь и составленные парами на полу ботинки недолго гостящих родственников и знакомых, проезжих и бездомных. По квартире <...> торопливо и бесшумно носилась из конца в конец хозяйка, Лара <...> и по пятам за ней надоедливо ходил он, что-то все время бездарно и некстати выясняя, а у нее уже не было для него ни минуты <...> И как далека, холодна и притягательна была та, которой он все отдал, которую всему предпочел и противопоставлением которой все низвел и обесценил!» (IV, 390—391).

И далее (это уже начало следующей, 9-й главы):

«Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со

своей плакавшей душой плакал он сам. Ему было жаль себя» (IV, 391).

С «Августом» эти «сюжеты» формально никак не соотносятся (первый сон является лишь искаженно-гротескным отражением трагического, мучительного противоречия между все возрастающей любовью к Ларе и долгом по отношению к жене и сыну; во втором — доминирует подсознательный страх потерять Лару и остаться в полном одиночестве). Для нас в данном случае важнее то, что оба сна обрываются слезами — явная фабульная переключка с начальными строфами стихотворения (2-й и 3-й), в которых упоминается «слегка увлажненная» слезами подушка. Малозначащая, казалось бы случайная деталь — слезы — становится *лейтмотивом*; причем отчетливо проявляется тенденция к его постепенному переосмыслению. На смену слезам, вызванным болезнью и переутомлением, приходят просветляющие, облегчающие душу слезы-*слова*, слова раскаяния, любви и жалости. В прозаический текст включается метафора, почти все составляющие которой («...что-то более общее, чем он сам <...> плакало в нем *светлыми* <...> светящимися в темноте <...> *словами*») соотносятся с основными сюжетообразующими мотивами «Августа» — мотивами *слез*, *света* и *слова*, что само по себе очень значимо.

Как мы помним, в «Августе» слезы — результат катарсического воздействия сна. Прощаясь с близкими, заново переживая наиболее значимые события прошлой жизни, герой как никогда остро ощущает в себе дарованную Богом способность к поэтическому «чудотворству» и испытывает чувство освобождения от страха смерти. Впервые об этом чувстве говорится в 15-й главе части 3-й. Во время панихиды по Анне Ивановне Громеко Юрий Живаго ведет себя иначе, нежели десять лет тому назад, после смерти матери:

«Тогда он забывался от боли, робел и молился.
А теперь он слушал зауспокойную службу как сооб-

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

щение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся» (IV, 89)⁸⁰.

Мы помним также, что символом победы над смертью — а значит, и духовного *воскресения* героя — в «Августе» становится *пробуждение*. В следующей, 16-й главе есть эпизод, где Живаго, внезапно очнувшись от сна-обморока, мысленно произносит:

«“Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас”. Что это? Где Он? Вынос. Выносят. Надо проснуться. Он в шестом часу утра повалился одетый на этот диван. Наверное, у него жар» (IV, 89).

Слова «надо проснуться» (в значении ‘выздороветь/воскреснуть’) в романе повторяются еще три раза. В 15-й главе 6-й части романа («Московское становище») есть описание двухнедельного бреда заболевшего тифом Юрия Андреевича, во время которого ему грезилось, что он пишет поэму «Смятение» — о том,

«...как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви <...> Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря.

И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться

и

Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и

⁸⁰ В научной литературе уже отмечалось, что результатом панихиды по усопшему становится «чувственное и рациональное воздействие огромной силы», имеющее «*катарсический характер*» (Абдулфанова А. А. Катарсис семиотики погребальной молитвы // Семантика языковых единиц. Доклады VI Международной конференции. Т. 2. М., 1998. С. 193).

весна, и Магдалина, и жизнь. *И — надо проснуться.*
Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (IV, 206).

Конечно, это не сама поэма «Смятение», а всего лишь один из потенциально возможных вариантов ее, написанный во сне, — т. е., по сути, *замысел*, не вполне отчетливый и несколько сумбурно, сбивчиво, как бы «вчерне» изложенный. «Сумбурность» и «сбивчивость» возрастают по мере того, как в «двуголосом», субъективированном прозаическом «пересказе» поэмы ослабевает голос автора-повествователя: его «перебивает» взволнованный герой, который еще не может осмыслить и облечь в адекватную словесную форму внезапно обрушившийся на него поток зрительных образов и звуковых ассоциаций. Внимательный читатель без труда распознает в этом прозаическом тексте истоки нескольких (по меньшей мере четырех) будущих стихотворений Юрия Живаго. «Земная буря», например, — несмотря на явно отрицательную семантическую «окраску» этого символа («...буря черной червивой земли <...> штурмует бессмертное воплощение любви»), — воспринимается как один из прообразов одухотворенной, скорбящей о Христе природной стихии, бунтующей в напряженном ожидании того дня и часа, когда можно будет «побороть» смерть «усилем Воскресенья» («На Страстной»). Впервые упомянутая здесь Магдалина станет впоследствии героиней двух стихотворений «евангельского цикла» («Магдалина (I)» и «Магдалина (II)»). А в последнем абзаце, раскрывающем смысл «случайного» созвучия («коснуться — проснуться»), выстраивается ряд уже знакомых нам оппозиций и корреляций: «[сон] — *ад/распад/разложение/смерть*», «[явь] — *жизнь*» и, соответственно, «*проснуться — встать/воскреснуть*».

Между прозаическим и четырьмя стихотворными текстами обнаруживается множество параллелей. Кроме общего сюжетного вектора «*смерть* → *Воскресение*», интересны отдельные семантически маркированные повторы и вариации. Так, «ад», одно из ключевых слов «прозаического» ряда, отсылает нас к

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

«Магдалине (I)», где оно, заметим, контекстуально также сопряжено со «смертью»:

Но объясни, что значит грех,
И смерть, и ад, и пламень серный <...> (IV, 545).

Другое, не менее значимое слово — «распад» — повторяется в стихотворении «Август». Контекст уже иной: душа героя, его идеальный первообраз, «прежний», «провидческий» голос, «нетронутый *распадом*», *противостоит* «смерти/земле/погребению» (вспомним стоящую «среди погоста» смерть — «казенную землемершу»).

В прозе «черная земная буря» бушует три дня, — точно так же в стихотворении «На Страстной» в течение трех дней

...со Страстного четверга
Вплоть до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты (IV, 517).

Три дня, предшествующие Воскресению, упоминаются и в «Магдалине (II)»:

Но пройдут такие *трое суток*
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту (IV, 546).

Вообще, все четыре стихотворения вполне можно рассматривать как некое структурно-композиционное целое. Тема *Воскресения и победы над смертью*, проходя лейтмотивом через этот своеобразный «мини-цикл», последовательно раскрывается в различных ее аспектах: земном, *природно-историческом* («На Страстной»), *экзистенциально-личностном* («Август») и *вневременном, метаисторическом* («Магдалина (I)» и «Магдалина (II)»), каждый из которых соответствует определенному «уровню» *иерархически-всеединого бытия*, чрезвычайно многообразного в своих проявлениях. И в этом контексте сюжет

«Августа», повествование о рядовом, самом что ни на есть «обыкновенном» человеке, пережившем тяжелый душевный кризис, по сути, умершем и вновь воскресшем, символичен вдвойне. Человеческая душа — «связующее звено», точка соприкосновения и взаимопересечения различных бытийных сфер, символ предустановленной гармонии земного и вселенского. Не случайно именно «Август» занимает центральное место в цикле «Стихотворения Юрия Живаго». Можно сказать даже, что в определенном смысле он становится концептуальным «зерном» *всего* романа.

До сих пор нас интересовала преимущественно проблема *генезиса* и символической *взаимосвязи* мотива сна/пробуждения и темы смерти/воскресения. Теперь перейдем к сюжетно-композиционным параллелям. Больше всего таких параллелей обнаруживается при рассмотрении одной из так называемых «партизанских глав», образующих 11-ю часть романа («Лесное воинство»), — главы 7-й. Позволим себе привести довольно значительную по объему цитату из нее:

«В лесу было еще много непожелтевшей зелени. <...> Низившееся послеобеденное солнце пронизывало его сзади своими лучами. Листья пропускали солнечный свет и горели с изнанки зеленым огнем прозрачного бутылочного стекла.

На открытой лужайке близ своего архива начальник связи Каменновдворский жег просмотренный и ненужный бумажный хлам <...> Огонь костра был разложен так, что приходился против солнца. Оно просвечивало сквозь прозрачное пламя, как сквозь зелень леса. Огня не было видно, и только по выбившимся слюдяным струям горячего воздуха можно было заключить, что что-то горит и раскаляется.

Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преображаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. “Лара!” — закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству» (IV, 341—342).

Нельзя не заметить подчеркнутой соотнесенности этого фрагмента с текстом стихотворения. Если мы обратим внимание на отличия, очень скоро выяснится, что они не столь значимы и в конечном счете сводятся к чисто внешнему, «фабульному» несоответствию (не совпадают, например, «время» и «место» действия).

Соответствий куда больше. Еще раз вчитаемся в прозаический текст, на сей раз сопоставив его с пятью строфами «Августа» (5-й, 9-й, 10-й, 11-й и 12-й):

Огонь костра был разложен так, что приходился против солнца. Оно просвечивало сквозь *прозрачное пламя*, как сквозь зелень леса. *Огня не было видно* <...>.

<...> В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы *света*. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой *крыльев* выходил из-под лопаток наружу. Тот *юношеский первообраз*, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внут-

(5) Обыкновенно *свет без пламени*
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.
<...>

(9) Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То *прежний голос мой провидческий*
Звучал, нетронутый распадом:

(10) «Прощай, лазурь *преображенская*
И золотого второго Спаса,
Смягчи последней лаской женскую
Мне горечь рокового часа.

(11) Прощайте, *годы безвременницы!*
Простимся, бедне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья.

ренным лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое *преобразаться* в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. “Лара!” — закрыв глаза, полшептал или мысленно обращался он *ко всей своей жизни*, ко всей божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству.

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

Отметим практически полное *совпадение композиции прозаического фрагмента с композицией «Августа»*. Оно дополнительно акцентируется явными *текстуальными аналогиями*. Огонь костра, невидимый в лучах солнца, бытовая, вроде бы чисто «прозаическая» деталь, трансформируется в возвышенный поэтический образ — «свет без пламени», свет Преображения. «Юношеский *первообраз*», перейдя в стихотворение, становится «провидческим *голосом*» — голосом не подверженной смерти и тлению души героя. «Преображение» (лейтмотив прозаического фрагмента), как и в «Августе», органически переплетается с темой «женщины». Лара, к которой обращается герой романа, — прообраз женщины, бросающей вызов «бездне унижений». И в прозе, и в стихах образ женщины переносится на окружающий мир, становится всеобъемлющим символом того, с чем прощается герой (правда, в прозе тема «прощания» звучит не столь отчетливо)⁸¹.

Итак, у «Августа» есть и «романная» предыстория. В осно-

⁸¹ Смысл этих аналогий, на наш взгляд, вполне очевиден: так раскрывается *спонтанность, немотивированность вдохновения, связь художественного образа с порождающей его действительностью*, а также прослеживаются те причудливые метаморфозы, которые зачастую претерпевает образ на пути от замысла к воплощению.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ву «лирической фабулы»⁸² стихотворения лег ряд довольно-таки сильных впечатлений и прозрений, пережитых героем в *разные периоды его жизни* и, соответственно, запечатленных в *нескольких фрагментах прозаического текста романа*.

2.2.2. «Разлука»

1. С порога смотрит человек,
Не узнавая дома.
Ее отъезд был как побег,
Везде следы разгрома.
2. Повсюду в комнатах хаос.
Он меры разоренья
Не замечает из-за слез
И приступа мигрени.
3. В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?

⁸² О «лирической фабуле» мы вправе говорить не только в связи с пастернаковским «Августом», но и во всех случаях, когда основой сюжета лирического стихотворения становится цепь событий, легко поддающаяся реконструкции, т. е. собственно *фабула*. Эта внешняя, эмпирическая основа сюжета, его событийная «канва», почти всегда в большей или меньшей степени отличается от того, что было пережито автором в реальной жизни. Специфика лирической поэзии — и вообще лирики как *литературного рода* (повторим здесь этот общеизвестный тезис) — определяется прежде всего установкой на непосредственность, конкретность, достоверность, своего рода «документальность». Автор как бы исповедуется перед читателем, погружая его в мир своих чувств и эмоций — иногда, сиюминутных и довольно противоречивых. Обычно, впрочем, доминирует одно чувство (мотив/образ), обуславливающее и подчиняющее себе процесс воплощения поэтического замысла и во многом предопределяющее как «содержательные» (концептосфера, сюжет), так и «формальные» (метр, ритм, фоника и пр.) стороны текста. Чувством-импульс, как правило, теряет свой первоначальный «облик», заостряясь и углубляясь в процессе эстетической объективации, дающей простор авторскому воображению. Возникновение «лирической фабулы» — закономерное следствие эстетической объективации.

- И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?
4. Когда сквозь иней на окне
Не видно света Божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С пустыней моря схожа.
 5. Она была так дорога
Ему чертой люблюю,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.
 6. Как затопляет камыши
Волнение после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.
 7. В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.
 8. Среди препятствий без числа,
Опасности минуя,
Волна несла ее, несла
И пригнала вплотную.
 9. И вот теперь ее отъезд,
Насильственный, быть может.
Разлука их обоих съест,
Тоска с костями сглохнет.
 10. И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящичков комода.
 11. Он бродит, и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные лоскуты
И выкройки образчик.
 12. И, наколовшись об шитье
С невынутой иголкой,

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

Если «Август» по праву считается наиболее «пастернаковским» из всех стихотворений, составляющих поэтическую часть романа, то «Разлука» — пожалуй, наиболее «живаговское»⁸³. Написанное под впечатлением внезапного отъезда Лары из Варыкина, оно несет на себе неизгладимую печать душевных страданий, тоски и опустошения. Этому поэтическому тексту мы находим множество соответствий в тексте прозаическом. Сопоставление начнем с главы 13-й части 14-й (где, собственно, и говорится о переживаниях героя).

- (1) С порога смотрит человек,
 Не узнавая дома.
 Ее отъезд был как побег,
 Везде следы разгрома.
- (2) Повсюду в комнатах хаос.
 Он меры разоренья
 Не замечает из-за слез
 И приступа мигрени.
- (3) В ушах с утра какой-то шум.
 Он в памяти иль грезит?
 И почему ему на ум
 Все мысль о море лезет?
- (4) Когда сквозь иней на окне
 Не видно света Божья,
 Безвыходность тоски вдвойне
 С пустыней моря схожа.
- (5) Она была так дорога
 Ему чертой любою,
 Как морю близки берега
 Всей линией прибора.

Он вошел в дом. Двойной, двух родов монолог начался и совершался в нем: сухой, мнимо деловой по отношению к себе самому и растекающийся, безбрежный в отношении к Ларе. Вот как шли его мысли: «Теперь в Москву. И первым делом — выжить. <...> И вот еще что. Сейчас же истопить в спальне, чтобы не мерзнуть ночью без надобности».

Но и вот еще как разговаривал он с собою. «Прелесть моя незабвенная! Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты еще на руках и губах моих, я побуду с тобой. Я выплачу слезы о тебе в чем-нибудь достойном, остающемся. Я запишу память о тебе в нежном, нежном, шемяще печальном изображении. Я останусь тут, пока этого не сделаю. А потом и сам

⁸³ Впрочем, В. Корнилов указал на вполне реальный факт биографии Пастернака, возможно послуживший поводом для написания «Разлуки», — арест и освобождение О. Ивинской. Поэт сильно тревожился за судьбу своей возлюбленной, «словно предчувствовал, что с ней снова случится самое ужасное, как уже однажды случилось» (Корнилов В. Пастернак // Смена. 1990. № 4. С. 107).

- (6) Как затопляет камыши
Волненье после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.
- (7) В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита. <...>
- (10) И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящиков комода.
- (11) Он бродит и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные лоскуты
И выкройки образчик.
- (12) И, наколовшись об шитье
С невынутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.
- (IV, 534—535)

уюду. 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, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибойя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя».

Он вошел в дом, запер дверь, снял шубу. Когда он вошел в комнату, которую Лара убрала утром так хорошо и старательно и в которой все наново было разворочено спешным отъездом, когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи, раскиданные на полу и на стульях, он, как маленький, опустился на колени перед постелью, всюю грудью прижался к твердому краю кровати и, уронив лицо в свесившийся конец перины, заплакал по-детски легко и горько.

<...>

(IV, 450)

В. Топоров заметил, что «основные сигнатуры “разыгрываемой” ситуации в прозаическом и стихотворном текстах взаимно “конвертируемы”, отсылают к общему, хотя и представлены пунктирно»⁸⁴.

Однако, несмотря на принципиальное сходство, просматривающееся одновременно на композиционном и лексическом

⁸⁴ Топоров В. Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»... С. 15—16.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

уровнях, оба текста — стихотворный и прозаический, написанный героем и принадлежащий автору — не идентичны. И дело не только в ритмико-синтаксических отличиях речи стихотворной от речи прозаической (и, соответственно, не в способах графической подачи текста). Дело в несовпадении «точек» и «углов» зрения автора и героя.

Сначала обратимся к прозе. «Двойной, двух родов монолог», являющийся композиционным центром прозаического фрагмента (отзвуки его слышны и в «Разлуке»), заставляет вспомнить о героях Шекспира и Достоевского, с их мучительной, «гамлетовской» раздвоенностью, способностью одновременно испытывать разнообразные, зачастую прямо противоположные чувства. Все, что происходит в душе Юрия Андреевича, совершается не в линейной временной последовательности, а *параллельно, одномоментно*. Его мысль течет по двойному руслу. Сам того не замечая, он пребывает как бы в двух мирах — реальном, бытовом, где надо думать о хлебе насущном, и в мире, где существуют только воспоминания о прошлом, «безбрежная», все затмившая скорбь и ревность, в мире, где быт обретает реальность лишь тогда, когда напоминает об утраченной гармонии. Этот момент прослеживается и в прозаическом тексте (3-й, заключительный абзац фрагмента). Но в стихотворении тема отрешенности раскрывается все же наиболее последовательно: в доме беспорядок, «разгром», «хаос», однако герой «меры разоренья / Не замечает из-за слез / И приступа мигрени» (2-я строфа); «Он бродит и до темноты / Укладывает в ящик / Раскиданные лоскуты / И выкройки образчик. // И, наколовшись об шитье / С невынутой иголкой, / Внезапно видит всю ее / И плачет втихомолку» (11-я и 12-я финальные строфы). Обратим внимание еще на одну деталь. То, что в прозе обозначается предельно обобщенно («в беспорядке валявшиеся вещи»), в стихотворении частично конкретизируется, причем упоминаются только предметы, связанные с шитьем: «лоскуты», «выкройки образчик», «шитье с невынутой иголкой». Некоторые из них в общем контексте приобретают дополнительный символический смысл, усиливая семантику *неполно-*

ты, разорванности («лоскуты»), а также ранимости, болезненной обостренности восприятия, когда любая бытовая мелочь, ассоциирующаяся с утраченным, способна вызвать душевную боль («шитье с невынутой иглой»).

Как видим, поэзия не просто иллюстративно «вторит» прозе, но переосмысливает и дополняет ее. Обратим внимание также на некоторые ритмико-синтаксические и фонетико-стилистические особенности прозаического и стихотворного текстов.

В прозаическом монологе Юрия Андреевича активно задействованы различные виды анафор (приема, ассоциирующегося более с поэзией, нежели с прозой, во всяком случае — традиционно ориентированного на ритмическую упорядоченность поэтической речи). Можно выделить: (а) лексическую анафору: «Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты ещё на руках и губах моих...»; (б) синтаксическую анафору, или анафорический параллелизм: «Я выплачу слезы о тебе <...> Я запишу память о тебе <...> Я останусь тут <...>»; (с) лексическую анафору в сочетании с синтаксической: «Вот как я изобразю тебя <...> Так прибило тебя бурей жизни ко мне <...> Так я изобразю тебя». Эти анафоры являются своеобразным ритмико-синтаксическим коррелятом легшей в основу данного текста развернутой «морской» метафоры. Мысль героя, подобно морской волне, постоянно возвращается в исходную точку, набирая силы для нового «отката». Столь частые повторы (определенных слов, фраз, синтаксических конструкций) создают особую ритмическую структуру — тот возвышенный, «поэтический» строй речи, когда проза, оставаясь прозой, в какой-то момент начинает существовать по законам поэзии. Ритм упорядочивается; дважды повторенное «я изобразю тебя», открывающее и замыкающее заключительный период второго абзаца, может послужить аналогом *рефрена*.

Стихотворный текст менее экспрессивен, нарочито «прозаичен». Чувства и эмоции, доминирующие в прозаическом монологе, здесь уходят в подтекст. Большое значение приобретают реалии быта (которые, впрочем, как мы уже говорили, по-

чти не замечаются героем). Лексика несколько «снижена», порой огрублена («...почему ему на ум / Все мысль о море лезет?»; «Разлука их обоих съест, / Тоска с костями сгложет»). Явные прозаизмы в сочетании с книжной лексикой, а также метафорами и сравнениями (звучащими уже в иной, привычно «поэтической» тональности) позволяют говорить о *стилистическом диссонансе*: по замыслу автора, он должен подчеркнуть душевное смятение и растерянность героя. Анафоры и какие-либо другие внешние средства усиления выразительности отсутствуют. Ритм стиха укладывается в метрическую схему «классического» ямба — четырехстопного в 1-м и 3-м стихах и трехстопного во 2-м и 4-м. Лишь в 3-м стихе 10-й строфы («Все выворотила вверх дном») два пиррихия и спондей создают иллюзию перебоя ритма, которая, несколько затрудняя восприятие, делая стих «неудобопроизносимым», акцентирует внимание на его семантике и предметном содержании. Этому же — на фонетическом уровне — способствует и «звукоспись», аллитерационный эффект, возникающий на стыке звуков *в—р—т, р—х—д*. В прозе использовано сходное по значению (и звучанию) слово: герой входит в комнату, где «все наново было *разворочено* спешным отъездом». Если говорить о приеме аллитерации, то в прозе он задействован более активно: «береговая **г**раница **п**рибоя», «**п**рибило... **б**урей жизни», «**г**ордость моя», «**и**зоб**р**ажу тебя», «**у**брала **у**тром», «**р**аз**р**ытая и **н**ео**п**равленная постель», «**п**ри**ж**ался к **т**вердому **к**раю **к**ровати». В словах «разворочено», «разрытая» и «неоправленная» обнаруживается, по сути дела, тот же аллитерационный эффект, что был зафиксирован нами в стихотворении (хотя — вследствие меньшей ритмической организованности прозы — он не столь ярко выражен и почти не улавливается читательским слухом). Прочие аллитерации, основанные на вариативном сочетании звука-доминанты «р» с так называемыми «взрывными» звуками, глухими и звонкими (*б—п, д—т, г—к*), имеют уже иную семантическую окраску.

Итак, прозаический текст не менее «поэтичен», нежели поэтический. Весь фрагмент — в силу особенностей его компози-

ции, ритма, стиля и звуковой организации — воспринимается уже не просто как субъективированное авторское повествование, в которое вводится «прямая» внутренняя речь героя, но и как своеобразное лирическое «стихотворение в прозе», предшествующее стихотворной «Разлуке», формально рассказывающее ее «предысторию», а на деле как бы сливающееся с ней в единое целое. Отмеченные нами особенности, позволяющие говорить о «поэтизации» прозаической речи и, соответственно, о «прозаизации» поэтической, — лишь внешние признаки, эмпирические «знаки» этого единения, за которыми скрывается глубинный, диалектический процесс, объемлющий все, без исключения, уровни текста.

Но чем явственнее сходство и теснее взаимосвязь, тем большее значение приобретают различия. В. Топоров, в частности, обратил внимание на несоответствие форм и способов повествования: «соответствующие “содержания” (поэтическое и прозаическое. — А. В.) далеки от конгруэнтности: “лирическое” стихотворение дается как бы *остраненно*, в третьеличной форме, тогда как “эмпирическая” проза в ключевых местах *перволична*»⁸⁵.

Случайно ли это? Ясно, что в «Разлуке» имеют место, в-первых, несовпадение времени *действия* и реального времени *рассказа* о нем, во-вторых, сложная схема соотношений между «лирическим автором» и «героем» — предельно обобщенным «человеком», в которого перевоплощается «лирический автор», наблюдая себя как бы со стороны. И если в прозе момент речи совпадает с моментом непосредственного переживания и «я» героя неотделимо от него самого, то в стихотворении мы сталкиваемся с нарочитой «остраненностью» повествования и подчеркнутой «объективированностью» героя — конечно же, условной, свидетельствующей о стремлении осмыслить пережитое и, возможно, хоть как-то дистанцироваться («отстраниться») от него, уберечься от слишком ярких, ранищих душу

⁸⁵ Топоров В. Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»... С. 15.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

воспоминаний. Это приводит к тому, что сюжет стихотворения становится символом поистине всех разлук и скорбей по утраченному счастью.

Вновь обратимся к прозе. Начальные строки живаговского монолога: «Прелесть моя незабвенная! Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты еще на руках и губах моих, я побуду с тобой», — отдаленно, интонационно-стилистически ассоциируются с русским переводом Песни Песней Соломона. На ветхозаветный архетип ориентированы также 3-й и 4-й стихи 6-й строфы «Разлуки»:

Ушли на дно его души
Ее черты и формы, —

созвучные 7-й строфе и двум (1-му и 2-му) стихам 8-й строфы «Свидания» — следующего за ней (семнадцатого) стихотворения цикла:

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

И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд (IV, 536).

«Жизненные» истоки метафоры можно обнаружить в 7-й главе 12-й части романа:

«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 бы назвать или выделить в разборе? 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...» (IV, 365).

Характерное отличие: если в прозе говорится о *душе*, то основной поэтического образа становится именно *сердце*. Ср.: «Положи меня, как печать, на сердце твое» (Песн., 8: 6). Учитывая, что «сердце» отчасти синонимично «душе» и может считаться ее символом, обе концептообразующие метафоры живаговских стихотворений: (1) «черты и формы, ушедшие на дно души» и (2) «облик, “выгравированный” в сердце», а также «“смиренье [ее] черт”, оставшееся / “навек засевшее” в сердце», — в основе своей соответствуют ветхозаветному «лечь печатью на сердце» (в значении ‘запечатлеть(ся)’, ‘[навек] остаться в памяти/душе/сердце’). Причем второй поэтический фрагмент можно считать не просто вариацией на тему первого, но его продолжением: происходит наиболее полное раскрытие образа и — одновременно — его частичное переосмысление, приближение к первоисточнику-архетипу.

Ассоциация закрепляется в конце 15-й части романа — в 15-й ее главе:

«О, какая это была любовь, вольная, небывалая, ни на что не похожая! Они думали, как другие **напевают**» (IV, 497).

В тексте данный фрагмент, содержащий подчеркнутое нами ключевое слово-определение, незакавычен; но из контекста становится ясно, что он является предельно субъективированным авторским изложением внутреннего монолога Лары у гроба Юрия Андреевича, т. е. *ответом* на те, обращенные к ней страстные, «щемяще нежные» слова, которые были сказаны им в первую бессонную ночь после разлуки. Диалог не прекращается и после смерти. Поистине: «Большие воды не могут затушить любви, и реки не зальют ее» (Песн., 8: 7). Общей здесь оказывается не только семантика цельности, неразрывности, символика духовного и телесного единения, но и чувство сопричастности, соприродности всему окружающему:

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

«...Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. <...>

<...> Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспмятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общию лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» (IV, 497—498).

Одним из наиболее распространенных толкований Песни Песней, нашедших свое отражение в мировой художественной литературе, стало «буквальное», фабульно-апокрифическое ее прочтение (вспомним хотя бы «Суламифь» А. Куприна). Однако, в противоположность такому подходу, сводящему ветхозаветную символику лишь к воспеванию чувственной земной любви, в православном богословии Песнь Песней традиционно истолковывается аллегорически — как предчувствие грядущего Мессии, как поэтическое, боговдохновенное *пророчество о Христе*, «*наивысшее из всех ветхозаветных пророчеств*», отчасти даже как «*историческое изображение Христа воплотившегося, вочеловечившегося и совершающего дело спасения человечества*»⁸⁶. Поэтому далеко не случайно, что непосредственно за «Разлукой» и «Свиданием», где обнаруживается эта аллюзия, следует стихотворение «Рождественская звезда», открывающее евангельский (под)цикл. Ожидание, *предчувствие* Христа оправдывается благой вестью о *Его рождении*.

⁸⁶ *Глаголев А.* Книга Песнь Песней Соломона // Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета в 12 тт. Т. 5. М.: ТЕРРА, 1997 [Репринт: Петербург: Изд. преемников П. А. Лопухина, 1908.]. С. 39—40.

2.3. «ЯВЛЕНИЕ РОЖДЕСТВА»

2.3.1. «Рождественская звезда»

1. Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.
2. Его согревало дыхание вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.
3. Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.
4. Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.
5. А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей площадки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.
6. Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.
7. Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.
8. Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

9. За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.
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.
10. Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепленье цветной мишуры...
...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
...Все яблоки, все золотые шары.
11. 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.
— Пойдемте со всеми, поклонимся чуду, —
Сказали они, запахнув кожухи.
12. От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листьями слюды
Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.
13. Морозная ночь походила на сказку,
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.
14. По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.
15. У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
— А кто вы такие? — спросила Мария.
— Мы племя пастушье и неба послы,

- Пришли вознести вам обоим хвалы.
— Всем вместе нельзя. Подождите у входа.
16. Срежь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.
17. Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.
18. Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.
19. Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на деву
Как гостья, смотрела звезда Рождества.

«Рождественская звезда» принадлежит к безусловным поэтическим шедеврам Б. Пастернака. Это очень значимое, рубежное стихотворение. Именно так восприняли его первые читатели, и — что особенно важно — именно так воспринимал его сам поэт. Д. Данин вспоминал, что Э. Казакевич, редактор «Литературной Москвы», предложил Пастернаку «...дать стихотворению заглавие <...> “Старые мастера”». Стихи мгновенно становились проходимыми — без жертв: вся вещь <...> сразу перемещалась из сферы религиозного сознания в сферу изобразительного искусства!

Однако этого-то и не захотел принять Пастернак. “Ему придалось предательство веры”, — пересказывал Казакевич⁸⁷. Публикация не состоялась.

⁸⁷ Данин Д. Бремя стыда. М.: Моск. рабочий, 1996. С. 78—79.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Этот случай стал наглядным свидетельством того, «что для Пастернака действительно существовал Бог — с большой, бытие утверждающей, буквы. Не пантеистический — растворенный в природе. Не метафорический — растворенный в душе. *А такой Бог, что можно обратиться к нему с надеждой быть услышанным*»⁸⁸.

Стихотворение вошло в «живаговскую тетрадь», став неотъемлемой частью романного целого.

Замысел «Рождественской звезды» возникает почти одновременно с первыми строчками «Зимней ночи» — в тот самый вечер, когда «Юра и Тоня ехали в извозничьих санках на елку к Свентицким»:

«...Юра вспоминал, что приближаются сроки конкурса и надо торопиться с сочинением <...>.

На гордоновском факультете издавали студенческий гектографированный журнал. Гордон был его редактором. Юра давно обещал им статью о Блоке. Блоком бредила вся молодежь обеих столиц» (IV, 80).

В домах, мимо которых они проезжали,

«...тепилилась святочная жизнь Москвы, горели елки, толпились гости и играли в прятки и колечко дурачащиеся ряженые.

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» (IV, 81—82).

⁸⁸ Там же. С. 79.

В. Лепяхин указывает на очевидную связь стихотворения «с религиозной живописью, а более конкретно — с композиционными особенностями иконы “Рождество Христово”, <...> со спецификой “иконного” видения описываемого события и мира в целом»⁸⁹. Я. Хелемский, перечислив произведения искусства, духовного и светского, вдохновленные библейскими сюжетами, помещает в этот ряд и легшую в основу «Рождественской звезды» идею «русского поклонения волхвов», приобретающую благодаря этому ярко выраженный интермедиаальный ореол⁹⁰.

Однако нас будет интересовать собственно литературная составляющая этой идеи.

Удивительно не то, что рождественская, святочная Москва настраивает героя на евангельский лад. Удивительно другое. В цепь «рождественских» ассоциаций — преимущественно живописных — неожиданно, «случайно» («Вдруг Юра подумал...») включается Блок, его личность и творчество. Однако внешне случайное глубоко закономерно и даже символично. Процитированный фрагмент, начинающийся с констатации факта необычайной популярности Блока (им «бредила вся молодежь обеих столиц»), заканчивается осознанием того непреходящего значения, которое имело творчество великого поэта для России: «...Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни». «Случайное» звено оказывается ключом ко всей цепи «прозаических» размышлений Юрия Живаго, нашедших впоследствии свое отражение в образном строе «Рождественской звезды».

⁸⁹ Лепяхин В. Звезда Рождества. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Бориса Пастернака // Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. М.: Изд-во «Отчий дом», 2002. С. 665.

⁹⁰ Хелемский Я. Русское поклонение волхвов. Перечитывая «Рождественскую звезду» Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2000. № 1. Я. Хелемский говорит, в частности, об интермедиаальных связях «русского поклонения волхвов» («как у голландцев, с морозом...») с двумя полотнами одного из самых видных представителей нидерландской школы живописи — Питера Брейгеля Старшего.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

«Рождественская звезда» написана «вместо» статьи о Блоке⁹¹. В определенном смысле она *посвящена* ему. На первый взгляд, это может показаться даже странным: ведь «рождественских» стихов как таковых у Блока нет, а евангельские образы почти всегда подвергаются философско-«идеологическим» трансформациям, нередко искажающим их первоначальный смысл. Казалось бы, говорить о «влиянии» и «переключках» в данном случае нельзя — за отсутствием фор-

⁹¹ «Летом 1946 года Пастернак собирался написать статью о Блоке. Он разметил первый том “Алконостовского” собрания и против строфы:

Темно в комнатах и душно —
Выйди ночью — ночью звездной,
Полюбуйся равнодушно,
Как сердца горят над бездной —

сделал пометку: “Отсюда пошел ‘Близнец в тучах’, Сердца и спутники”» (Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. С. 182). Еще один, сугубо личный, ответ на вопрос, почему «Блок — это явление Рождества».

В набросках, озаглавленных «К статье о Блоке», Пастернак писал: «Мы познали источник той блоковской свободы, область которой шире свободы политической и нравственной. Это та свобода обращения с жизнью и вещами на свете, без которой не бывает большого творчества, о которой не дает никакого представления ее далекое и ослабленное отражение — техническая свобода и мастерство» (V, 391).

Начало работы над «Доктором Живаго» Пастернак, кстати, тоже связывал с влиянием Блока. Об этом свидетельствует, напр., дневниковая запись Л. Чуковской от 5 апреля 1947 г., где стенографически воспроизводится то «небольшое предисловие», которое Борис Леонидович произнес перед чтением первых глав романа в доме П. А. Кузько: «...я подумал, что вот этот роман я пишу *вместо статьи о Блоке*. (У Блока были по-ползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки.)

Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше. В замысле у меня было дать прозу, в моем понимании, реалистическую, понять московскую жизнь, интеллигентскую, символистскую, но воплотить ее не как зарисовки, а как драму или трагедию» (Чуковская Л. Отрывки из дневника // Чуковская Л. К. Соч. в 2 т. М.: Гудьял-Пресс, 2000. Т. 2. С. 231).

мальных поводов. Исключение составляет, пожалуй, лишь одно блоковское стихотворение — «Я не предал белое знамя...». За клятвенным уверением в верности «белому знамени» следует обращение к той, которая «...прошла ночными путями»:

Да, ночные пути, роковые,
Развели нас и вновь свели.
И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.
<...>
А вблизи — все пусто и немо,
В смертном сне — враги и друзья.
И горит звезда Вифлеема
Так светло, как любовь моя (2, 240).

Можно было бы предположить, что два заключительных стиха финальной строфы, в которых упоминается Вифлеемская звезда, и послужили непосредственным толчком к созданию живаговского «поклонения волхвов». В этом случае ход мысли героя понятен и вполне объясним: **«припоминание» соответствующих строк → «изъятие» символа из ситуативно-поэтического контекста → разворачивание потенциально заложенного в нем «рождественского» сюжета⁹² → его полное переосмысливание в соответствии с евангельским первоисточником → наконец, новое соотнесение с личностью и творчеством Блока** (правда, уже в другом контексте). Но Юрий Живаго просто *не мог* тогда припомнить этой блоковской строфы, поскольку стихотворение «Я не предал белое знамя...» было опубликовано только в 1914 году, а действие в вышеупомянутом эпизоде происходит несколькими годами ранее.

⁹² Ю. М. Лотман считал, что вербальный или иконический символ зачастую выступает в роли «сгущенной программы творческого процесса. Дальнейшее развитие сюжета — лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенциалов. Это глубинное кодирующее устройство, своеобразный “текстовый ген”» (*Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: «Языки русской культуры», 1999. С. 145*).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Очевидно, что дело здесь не в фабульной хронологии...

Пройдя сквозь «антисимволистский бунт, общий для всей эпохи 10-х годов», Пастернак убеждается в «существовании поэзии “поверх барьеров” литературных направлений»⁹³. Период завершения работы над «Доктором Живаго» для Пастернака — это время «диалога с традициями символизма». Роман вообрал «в себя черты символистской эстетики»⁹⁴, поэтому его вполне «можно назвать поздним “символистским” романом, если иметь в виду не возвращение к символистским канонам, а их обогащение на новом уровне»⁹⁵. Зрелый Пастернак уже «мыслил свое творчество в контексте “общевропейского символизма”, который связывал с именами Пруста, Рильке и Блока»⁹⁶.

К Блоку у Пастернака было отношение особое. По свидетельству В. Баевского, он всегда «с большой силой и убедительностью» говорил о Блоке, однако восприятие им старшего поэта «состояло в последовательной перестройке элементов блоковского дисгармоничного мира в соответствии с собственной поэтической системой, преимущественно гармоничной»⁹⁷. Блоковская тема — одна из «сквозных» тем в романе «Доктор Живаго». Блок — один из прототипов Юрия Живаго. Да и само первоначальное название романа — «Мальчики и девочки»⁹⁸ —

⁹³ *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 62.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же. С. 64.

⁹⁶ *Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 59.

⁹⁷ *Баевский В.* Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск: Траст—Имаком, 1998. С. 98.

⁹⁸ См. об этом в воспоминаниях Е. Берковской, присутствовавшей на чтении первых глав романа на квартире М. В. Юдиной в начале февраля 1947 года: «Б. Л. кончил читать. Прочитал он, по-моему, до “Елки у Свентицких”. Все сразу заговорили, зашумели, послышались похвалы. Стали задавать вопросы. <...> Спрашивали о названии. Окончательного названия еще не было, но — пока существовало условное заглавие “Мальчики и девочки”» (*Берковская Е.* Мальчики и девочки 40-х годов.

звучало как явная реминисценция из стихотворения Блока «Вербочки».

Поэтический мир Блока противоречив, антиномичен. Споры вокруг «темных» сторон блоковского творчества не стихают и по сей день. Между тем, еще в 1908 году Г. Чулков нашел точный ответ на этот вопрос (опираясь, кстати, на формулировку, предложенную самим Блоком): «Многие склонны обвинять Александра Блока в нигилизме, в цинизме и т. д. <...> Но как можно страшиться того, что в существе своем лишь <...> “то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению”. В сущности, оправдание этих противоречий есть очередная задача современной культуры. <...> Болезнь духа так значительна, что вылечить ее отвлеченными рассуждениями невозможно. Но все эти томления людей, оказавшихся на вершинах культуры, — как бы предвестия иных событий»⁹⁹. А в 1931 году Н. Бердяев, размышляя над некоторыми обвинениями в адрес поэта¹⁰⁰, отметил: «Русский поэтический ренессанс начала XX века заключал в себе смертоносные яды, и в него вошли элементы онтологического растрения <...>. Но о Блоке должен быть разговор особый. <...> Для лирики Блока характерно, что она не узка по своему объему <...>. Эта лирика связана не только с переживаниями любви, но и с судьбой России, и с исканием Бога и Царства Божьего»¹⁰¹.

Но лучше всего об этом сказал сам Блок:

Воспоминания о Борисе Леонидовиче Пастернаке // Знамя. 1999. № 11. С. 167).

⁹⁹ Чулков Г. И. Снежная дева // Чулков Г. И. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998. С. 383. Чулков цитирует строки из блоковского предисловия к сборнику «Лирические драмы» (1907).

¹⁰⁰ См., напр.: Петроградский священник (Андреев Ф. К.). О Блоке // Александр Блок: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2004.

¹⁰¹ Бердяев Н. А. В защиту Блока // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 485.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Пусть давит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, —
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

*«Простим угрюмство. Разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!»* (2, 214—215)¹⁰²

Г. Адамович несколько не преувеличивал, когда, вспоминая эти строки, утверждал, что «едва ли не в них — ключ к его (Блока. — А. В.) творчеству, разгадка особого характера этого творчества»¹⁰³.

«Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение», — писал Блок в дневнике (5, 109). В «О, я хочу безумно жить...» такие слова-«острия», иначе говоря, семантически опорные слова, также имеются. Подчеркнем их: «...хочу **безумно жить**», «...безличное — **вочеловечить**», «**несбывшееся — воплотить**», «**дитя добра и света**», «**свободы торжество**». Давящему, удушающему «сну жизни» противопоставляется «безумное» *желание жить*. Повтор не случаен: стремление «безумно жить» — это еще и стремление к *сверх-рассудочному, сердечному созерцанию*, к *вере*, которая, по известному определению С. Булгакова, есть «*безумие для мира сего*»¹⁰⁴. Метафорическая дефиниция «*дитя добра и света*»

¹⁰² Курсив А. Блока.

¹⁰³ Адамович Г. Комментарии // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 222.

¹⁰⁴ Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С. 33.

подчеркивает стремление к вере, ибо вере «свойственна *детскость* <...> как некое положительное качество»¹⁰⁵. Слова «вочеловечить» и «воплотить» в данном контексте косвенно ассоциируются с образом евангельского Христа, «...*воплотившася от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася*» (согласно Символу Веры). Евангельские ассоциации нужны для дополнительного акцентирования реального положения вещей, во многом обусловленного всеобщим оскудением веры и обожествлением «практического» разума. Но Блок не теряет надежды — хотя бы на то, что за угрюмой «демонической» маской кому-нибудь «в грядущем» удастся разглядеть его подлинное *человеческое* лицо.

Эстетические декларации Блока, его теоретические рассуждения о сущности поэзии, художественного слова, искусства в целом также свидетельствуют о том, насколько мучительной для него была раздвоенность и «недовоплощенность» и как стремился он к первозданной кротости, детскости — и в жизни и в творчестве. Так, в статье «Краски и слова» (1905), сопоставляя живопись и современную ему поэзию, он отдает предпочтение живописи: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к *реальной природе* и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит *смотреть и видеть* <...>. Благодаря этому живопись *сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети*». В идеале, резюмирует Блок, поэту достаточно «только таких слов, которые соответствуют краскам» (4, 8). Приведя в качестве образца стихотворение С. Городецкого «Зной», совершенное «по красочности и конкретности словаря», Блок сопровождает его подстрочным примечанием: «Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к *разрыву с отвлеченным и союзу с конкретным*» (4, 9). Это вроде бы мимоходом высказанное положение в действительности — основная мысль статьи, ибо, уловив и удивительно четко обозначив одну из главных тенденций в развитии рус-

¹⁰⁵ Булгаков С. Н. Свет не вечерний. С. 38. Курсив С. Булгакова.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ской лирической поэзии XX века, Блок излагает прежде всего собственное эстетико-философское *credo*, вкладывая в понятия «отвлеченного» и «конкретного» значения и ассоциации сугубо индивидуальные, рожденные личным поэтическим опытом.

«В поэзии Блока, — заметил Андрей Белый, — мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени». Кажется, что «она уже <...> с нами, воплощенная, живая, близкая — эта узнанная наконец муза Русской Поэзии»; что «в минуту тайной опасности, когда душу обуревают безумие хаоса и так страшно “*среди неведомых равнин*”, ее улыбка прогоняет вьюжные тучи»; что «хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия. И вновь она уходит, тихая, строгая <...>. И сердце просит возвращений»¹⁰⁶.

Блоковский поэтический миф органически вливается в мифологию общесимволистскую. Вячеслав Иванов сформулировал основную задачу символического искусства в виде «лозунга: “*a realibus ad realiora*”, т. е. от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей»¹⁰⁷. Однако на практике, констатировал А. Синявский, у символистов нередко «получалось нечто обратное: не от реального к реальнейшему, а от реального к нереальному, то есть к чему-то туманному, беспредметному. <...> И в этом заключалась трагедия символизма <...>. Это был не только кризис стиля, но кризис веры и мировоззрения»¹⁰⁸.

В «Рождественской звезде» Пастернак находит, пожалуй, единственно возможный выход из этого духовного тупика.

¹⁰⁶ *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 416. Курсив А. Белого.

¹⁰⁷ *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 168.

¹⁰⁸ *Синявский А. Д.* С носовым платком в Царствие Небесное // В. В. Розанов: pro et contra. Кн. II. СПб.: РХГИ, 1995. С. 450. Курсив А. Д. Синявского.

Рождество в его исторически-евангельском значении и есть подлинное *вочеловечение*. Экзистенциальный аспект вочеловечения — *вера и жизнь во Христе*; наивысшая степень вочеловечения, доступная верующему, — *уподобление Христу, обожение*. П. Флоренский писал о том, что существует единое, общее для всех христиан основание: это «безусловное обожение человеческого естества в лице Иисуса Христа»¹⁰⁹. Иисус Христос есть «...идея каждой личности со всем ее живым содержанием. <...> Он — начало новой жизни, которая, раз принятая в сердце от Него, уже сама развивается по собственным своим законам»¹¹⁰. Эти законы нисколько не противоречат идее свободы: во Христе человек живет не только «...сохраняя свою личную свободу и своеобразие, но и обретая их заново, превосходнейшими»¹¹¹. Уподобиться Христу — значит *вочеловечиться* в полном смысле этого слова.

Стихотворение запечатлевает первые мгновения земной жизни Христа:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.

«Зима», «ветер», «холод[но]» — слова знаковые, сигнальные. Ассоциативная семантика их очерчивает и маркирует символично-аллегорическую сферу блоковских стихий, безраздельно властвующих над миром и враждебных человеку (ср.: «...вокруг зима и ветер воет...» — 1, 66; «В жаркое лето и в зиму метельную...» — 2, 200; «Ветер, ветер — на всем божьем свете...» — 2, 313; «...Увел далеко жизни холод...» — 2, 215; «...Как сладки тайны холода...» — 2, 66; «...Холод могильный везде тебя встретит...» — 1, 51; «...Холод и мрак грядущих

¹⁰⁹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины // Флоренский П. А. Соч. Т. 1 (Кн. 1-я). М.: Правда, 1990. С. 230.

¹¹⁰ Там же. С. 232. Разрядка П. Флоренского.

¹¹¹ Там же.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

дней...» — 2, 223; и т. д.). Но в живаговском стихотворении Пастернака это лишь время года и его характерные приметы — земные *ветер* и *холод*; власть их не абсолютна: во 2-й строфе они уравновешиваются «земным» же *теплом*, согревающим новорожденного, тоже — отнюдь не «символического», а вполне реального, «земного»:

Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.

Это не значит, впрочем, что блоковская символика «уходит» из стихотворения совершенно. Просто этой символике возвращается изначальное, предельно конкретное, «природное» и «историческое» значение. 3-я строфа, казалось бы, только усиливает ощущение обыденности происходящего:

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Но именно в этой строфе сквозь реалии «быта» исподволь начинает проступать «инобытийный» сюжет. Изменяется «точка зрения»: взгляд автора, ранее прикованный исключительно к природному, «земному» пространству, внезапно обращается к пространству «небесному», вселенскому. Возникает символическая параллель-противопоставление «земля/смерть — небо/жизнь». Окончательно она формулируется в следующей, 4-й строфе:

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд (IV, 537).

Картина, пожалуй, еще в большей степени «вневременная» и

«общечеловеческая», нежели та, что ей предшествует. Можно увидеть в ней, например, типично *русский* кладбищенский пейзаж; и, как ни странно, для этого есть все основания. В главе 1-й части 1-й («Пятичасовой скорый») рассказывается о похоронах матери, а 2-я, очень небольшая по объему глава посвящена описанию ночи, проведенной маленьким Юрой в монашеской келье:

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

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. 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. <...> Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» (IV, 7).

Здесь обнаруживаются истоки важнейших образов «Рождественской звезды» — *ветра* и *холода*. Не исключено, что некоторые подробности: «ограды, надгробья, оглобля в сугробе» — также перешли в стихотворение из этих навсегда врезавшихся в память детских впечатлений Юрия Живаго (в частности, «ограды» упоминаются в 17-й главе части третьей, где повзрослевший герой посещает «то самое, памятное кладбище»: «Погрязневший снег словно просвечивал сквозь наброшенный креп, из-за оград смотрели темные, как серебро с чернью, мокрые елки и походили на траур» — IV, 90). «Русскость» пейзажа подтверждают 1-й и 4-й стихи этой строфы, содержащие опорные слова — «поле», «[в] снег[у]», «погост» и «кладбище», — которые отсылают к одному из наиболее известных блоковских стихотворений о России (ср.: «...Где ведуны с ворожеями / Чаруют злаки на полях...», «...В дорожных снеговых столбах...», «Тропу печальную, ночную / Я до погоста протоптал, И там,

на *кладбище* ночью, / *Подолгу песни распевал...*» — 1, 398). При внимательном чтении выясняется, что это далеко не случайное совпадение: пастернаковский и блоковский тексты связаны между собой, и не только на лексическом уровне. Блок отдает себя во власть колдовской, губительной 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...

Пастернак вновь, через своего героя, предельно конкретизирует трагическую блоковскую символику, вкладывая в нее глубоко личное предметно-ассоциативное содержание, отраженное в сюжете романа, чтобы потом расширить лирическое пространство — уже до границ вселенной.

В «небе над кладбищем» загорается новая звезда, возвещающая людям о рождении Спасителя (5-я—7-я строфы):

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей плошки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой (IV, 537—538).

Момент исключительно важный. Как сказал бы ранний Пастернак, «вещи рвут с себя личины», обнаруживая свою подлинную *ноуменальную* сущность. Проясняются пространственно-временные координаты действия: оно происходит не столько в

истории, сколько в *метаистории*, в вечности.

Заметим, что в этих строфах происходит и весьма ощутимый стилистический сдвиг. На смену «блоковской» символике приходят сложные, типично «пастернаковские» метафоры и развернутые сравнения. В их основе — реалии сельского, земледельческого быта. Слабый, еле заметный свет («застенчивей *плошки* <...> мерцала звезда») усиливается, уподобляется огню («*пламенела*, как стог») и, наконец, пожару («как <...> *пожар* на гумне»). Развитие темы приводит к неожиданному, но вполне закономерному повороту сюжета: «зареву» метафизического пожара, в котором сгорает прошлое и зарождается новая, христианская эра, становится *видимым*, доступным пронизательному человеческому взгляду, как становится видимой и сама Вифлеемская звезда (8-я строфа):

Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней (IV, 538).

Обратим внимание и на своеобразие ритма первых 8-ми строф. Это четверостишия, написанные разностопным амфибрахией. Трудно (да, наверное, и невозможно) найти другую ритмическую структуру, которая *так же* соответствовала бы смыслу данного фрагмента. Сталкиваются две антагонистические стихии — «холода/земли/смерти» и «огня/неба/бессмертия»; борьба их — символ земного пути Христа, предзнаменование тех событий, которым будут посвящены остальные стихи евангельского (под)цикла. Порывистость ветра, мерцание звезды, постепенно разгорающееся небесное пламя — вот что является семантической подоплекой «неустойчивости» ритма этих строф. Кроме того, такой ритм придает стихотворению особую интонационную выразительность и музыкальность (на это «работают» также кольцевая — *abba* — рифмовка и пронизывающие текст искусные аллитерации).

Вслед за этим размер резко меняется, «упрощаясь» до стабильно 4-стопного амфибрахия. Зато усложняется строфика:

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

после 9-стишной 9-й строфы (*abaabacca*) следует 4-стишная, которая в смысловом отношении является ее логическим завершением, что, кстати, подчеркивается и «подхватыванием» кольцевой рифмовки (*dada*), превращающим ее в «сквозную»:

- a* За ними везли на верблюдах дары.
b И ослики в збруе, один малорослей
a Другого, шажками спускались с горы.
a И странным виденьем грядущей поры
b Вставало вдали все пришедшее после.
a Все мысли веков, все мечты, все миры,
c Все будущее галерей и музеев,
c Все шалости фей, все дела чародеев,
a Все елки на свете, все сны детворы.
- d* Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
a Все великолепеье цветной мишуры.
d ...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
a ...Все яблоки, все золотые шары (IV, 538).

«Сквозные» рифмы будут определять интонацию и далее, до конца текста. Смена ритма и строфики также семантически мотивирована: в 9-й строфе меняется и место действия, и направленность авторского «объектива». Начиная с 3-го стиха 9-й строфы в стихотворении начинает развиваться тема предвидения будущего. В предстающей взору пастухов и волхвов пророческой картине обращает на себя внимание «вещность», предметность мира, характерная для детского восприятия. Она особенно отчетливо проявляется в конце — там, где перечисляются символические реалии рождественских праздников: «елки», «яблоки», «золотые шары». Далее неравномерно чередуются 5-, 6- и 7-стишные строфы. В 18-й, предпоследней строфе действие вновь переносится внутрь пещеры — мы уже *видим* младенца:

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.

Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на деву
Как гостья, смотрела звезда Рождества (IV, 539).

Что это, как не переход «а realibus ad realiora» — «от реального к реальному»? Метр, ритм, строфика и прочие элементы формы просто *неотделимы* в этом стихотворении от содержания. Почти каждое слово имеет и предметное, и ассоциативно-символическое, инобытийное значение. Эти значения не автономны: они либо «незаметно» контаминируются, либо, проникая друг в друга, взаимообогащаются. Впрочем, и само «реальнейшее», как бы бесконечно широко не простирались его смысловые и пространственно-(вне)временные границы, воплощается опять-таки в «реальных», зримых, чаще всего *бытовых* образах.

Почему так много внимания уделяется именно этой, бытовой, предметно-«вещной» стороне дела, мы поймем, если вспомним, что для Пастернака разграничение и противопоставление «тяжкого» *быта*¹¹² и *бытия* никогда не было актуальным. Больше того, многие пастернаковские тропы — и в прозе, и в стихах — возникают именно в точках максимального сближения и взаимопересечения двух бытийных сфер — материального и идеального, «вещного» и *вечного*. В «Докторе Живаго» эта своеобразная, «поэтическая» диалектика материального и идеального еще более углубляется — за счет обращения автора к религиозно-философской, христианской проблематике.

Николай Веденяпин, один из пастернаковских героев-

¹¹² Эпитет-перифраз из известной статьи М. Цветаевой о Пастернаке: «Быт. Тяжкое слово. Почти как: бык» (Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994—1995. Т. 5. С. 235).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

«идеологов», утверждает: главное в Евангелии «то, что Христос говорит *притчами из быта, поясняя истину светом повседневности*», и что, следовательно, «общение между смертными бессмертно», а «жизнь символична, потому что она значительна» (IV, 44). Далее, развивая эту мысль уже в дневнике, Веденяпин намеренно акцентирует *человеческую* ипостась Богочеловека, противостоящего бесчеловечному Риму:

«...в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, *подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский*, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался *человек*, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух <...>, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира» (IV, 45).

Воплотившийся, вочеловечившийся Христос освятил быт светом вечной истины, освободив человека, открыв ему путь к *возрождению, к преображению в духе*. «Все колыбельные песни», «все картинные галереи мира» являются первым прозаическим «прообразом» того «странного виденья грядущей поры», о котором говорится в 9-й и 10-й строфах «Рождественской звезды», емком и обобщенно-«предметном» пересказе истории христианства, увиденной как бы глазами ребенка.

Новозаветная символика, на которую ориентирована «Рождественская звезда» и все стихотворения, входящие в евангельский (под)цикл, проецируется на сюжет романа, по-иному освещающая дела и судьбы героев. То же самое, впрочем, можно сказать и о некоторых контекстуально связанных с этой символикой блоковских образах. Характерный пример. В «Эпилоге» Гордон, выслушав страшный рассказ бельевщицы Тани, замечает:

«—...Возьми ты это блоковское “Мы, дети страшных лет России”, и сразу увидишь различие

эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети <...>, и страхи были не страшны <...>. А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» (IV, 513).

Ход истории приводит к все большей конкретизации значения символа — условно говоря, по «нисходящей» линии: от *небесного/идеально-духовного* к *земному/плотскому*. Но на самой последней «ступени» этого «нисхождения» происходит внезапный «взлет», как бы объединяющий оба значения. Во 2-й главе «Эпилога» Дудоров рассказывает Гордону о судьбе Христины Орлецово́й: она жертвует собой, принимая мученическую смерть¹¹³. Вряд ли нужно специально акцентировать внимание на архетипичности данного поступка (об этом свидетельствует даже само имя героини — *Христина*).

Очень своеобразно преломляется в романе и блоковская идея подлинного искусства, в котором глубина содержания, техническое мастерство органически сочетаются с простотой и ясностью формы.

«Изо всего русского я теперь больше всего люблю
русскую детскость Пушкина и Чехова...»
(IV,284), —

признается Юрий Живаго в одной из своих дневниковых записей. Блок здесь, правда, не упоминается, но вполне очевидно, что он также может быть включен в этот ряд. Косвенно это подтверждается тем, что, говоря о поэзии Блока в автобиографическом очерке «Люди и положения», Пастернак прибегает к метафорическому сравнению:

«...точно распахиваются двери и в них проникает шум идущей снаружи жизни <...> Так было и с Бло-

¹¹³ Прототипом Орлецово́й была, по всей вероятности, Зоя Космодемьянская.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ком. Таково было его одинокое, *по-детски неиспорченное слово*, такова сила его воздействия.

Бумага содержала некоторую новость. Казалось, что новость сама без спроса расположилась на печатном листе, а стихотворения никто не писал и не сочинял. Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности журнала свою ветреную рябь, сами оставили в нем сырые, могучие воздействующие следы» (III, 308).

Подытоживая сказанное, повторим исходный тезис, несколько уточнив его. «Рождественская звезда» — это *посвящение* Блоку: символический *ответ* на неразрешенный им вопрос о «вочеловечении» и — одновременно — воплощение блоковской мечты о новой поэтике, основанной на «союзе с конкретным».

Главный пастернаковский герой-протагонист — врач, наделенный незаурядным поэтическим даром. По мнению Пастернака, лишь Юрий Живаго, *дилетант*, не обремененный «профессиональными» привычками и предрассудками, мог написать вместо статьи о Блоке «Рождественскую звезду» — вложив в «русское поклонение волхвов» наиболее сокровенные мысли о поэте и его творчестве.

Интересно, что в первоначальной редакции романа связь «Рождественской звезды» с замыслом «русского поклонения волхвов» была более явной. Эмма Герштейн воспроизводит эту, измененную впоследствии, фабульную линию следующим образом: «Юра <...> обдумывал реферат о Блоке, заказанный ему для студенческого журнала. <...> И когда он приехал домой, вместо реферата он стал писать стихи: “Мело, мело по всей земле, Во все пределы, Свеча горела на столе, Свеча горела...”, потом другие и, наконец, “Рождественскую звезду”. И было ясно, что это стихотворение о наступлении новой эры, и Блок тоже предтеча другой, новейшей эры»¹¹⁴.

¹¹⁴ Герштейн Э. Г. Несколько встреч с Борисом Пастернаком // Гер-

В окончательном тексте «Доктора Живаго» это стихотворение упоминается один раз — в главе 8-й части 14-й («Опять в Варыкине»), где рассказывается о том, как Юрий Андреевич

«...вспомнил и записал <...> наиболее определенное и памятное, “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода...» (IV, 434).

Почему же Пастернак вычеркнул из романа упоминание о *начале* работы Юрия Живаго над «Рождественской звездой»? Чем был вызван хронологический сдвиг, благодаря которому стихотворение стало «датироваться» не серединой девятисотых, а началом *двадцатых* годов, т. е. временем, когда блоковская поэзия уже не оказывала такого воздействия на умы и сердца русской интеллигенции?

Во-первых, ему нужно было каким-то образом «оттенить» фабульную линию, связанную с «Зимней ночью», стихотворением, написание которого ознаменовало *осознание героем своего истинного — поэтического — призвания*.

Во-вторых, «присутствие» Блока ощущается и здесь. Метель «Зимней ночи» — типично «блоковский» символ. Метели противостоит свеча; семантика этого символа явно обогащается за счет новозаветных ассоциаций. Это значит, что ключевая, сюжетообразующая оппозиция «Рождественской звезды» — противопоставление *«ветра/холода/смерти»* и *«огня/тепла/жизни»* — намечается уже в «Зимней ночи». Здесь же берет начало и внутренний диалог главного героя с Блоком. Кульминацией диалога становится «Рождественская звезда», завершенная несколькими годами позднее. Именно поэтому в «Стихотворениях Юрия Живаго» эти стихи располагаются почти, но все же не совсем рядом: «Зимняя ночь» пятнадцатое, а «Рождественская звезда» восемнадцатое по счету.

2.3.2. «Рассвет»

1. Ты значил все в моей судьбе.
Потом пришла война, разруха,
И долго-долго о Тебе
Ни слуху не было, ни духу.
2. И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой Завет
И как от обморока ожил.
3. Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
Я все готов разнести в щепу
И всех поставить на колени.
4. И я по лестнице бегу,
Как будто выхожу впервые
На эти улицы в снегу
И вымершие мостовые.
5. Везде встают, огни, уют,
Пьют чай, торопятся к трамваям.
В теченье нескольких минут
Вид города неузнаваем.
6. В воротах вьюга вяжет сеть
Из густо падающих хлопьев,
И, чтобы вовремя поспеть,
Все мчатся недоев-недопив.
7. Я чувствую за них за всех,
Как будто побывал в их шкуре,
Я таю сам, как тает снег,
Я сам, как утро, брови хмурю.
8. Со мною люди без имен,
Деревья, дети, домоседы.
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.

В письме О. Фрейденберг от 13 октября 1946 года Пастернак, бегло очерчивая круг тем будущего романа, излагает свое понимание христианства:

«...эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. <...> Я в нем (романе. — А. В.) свожу счеты <...> со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства и его допущениями, будто существуют еще после падения Римской империи какие-то народы и есть возможность построить культуру на их сырой национальной сущности. Атмосфера вещи — мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от иных сторон Евангелия в придачу к нравственным» (IX, 472—473).

В романе на эту тему рассуждает Гордон:

«—...Что такое народ? <...> ...о каких народах может быть речь в христианское время? <...> Вспомним Евангелие. <...>

Когда оно говорило, в Царстве Божием нет эллина и иудея, только ли оно хотело сказать, что перед Богом все равны? Нет, для этого оно не требовалось, это знали до него философы Греции, римские моралисты, пророки Ветхого Завета. Но оно говорило: в том, сердцем задуманном новом способе существования и новом виде общения, которое называется Царством Божиим, *нет народов, есть личности*» (IV, 123—124).

Г. Померанц заметил в этой связи, что история в своем развитии «постоянно чередует акценты на национальном и вселенском», и порой ее логика весьма прихотлива. Поэту, сохранявшему верность идее «вселенского», *народ* представляется «чем-то, по сути, нажитым после Христа и слово “народ” — только риторической фигурой без реального смысла». Народы «подви-

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

нулись вниз в иерархии ценностей, а вверх поднялась личность. <...> Ценность народа не упраздняется, но она теряет свой высший ранг»¹¹⁵. Предмет, «вызывающий отвращение Пастернака, это <...> риторика народности. Настоящий XX век начался для него, как и для Ахматовой, с 1914-го, с войны, когда впервые неслыханно широко разлилась волна ненависти и фальшивого слова, оправдывающего ненависть»¹¹⁶. Но смысл романа — не только в полемике с «риторикой народности». Перед нами действительно чрезвычайно *широкое* понимание христианства...

Гордон говорит о Царстве Божием как о «*сердцем задуманном* новом способе существования и новом виде общения» — общения *личностей*; однако не уточняет, что именно в данном случае подразумевается под «*личностью*». Ответ на этот принципиальный вопрос поможет дать девятнадцатое стихотворение живаговского цикла — «Рассвет», следующее непосредственно за «Рождественской звездой».

Мотив рассвета возникает в «Рождественской звезде», о чем весьма красноречиво свидетельствуют 2-й стих 15-й строфы этого стихотворения: «...Светало. Означились кедров стволы». В 17-й строфе тот же самый глагол, к которому присоединяется однокоренное существительное, становится в более «сильную» интонационную позицию — с него начинается уже не 2-й, а 1-й стих: «Светало. Рассвет, как пылинки золы, / Последние звезды сметал с небосвода...» Повтор («Светало. Рассвет...»), переходящий в «сквозную» аллитерацию (*свтл—свт—зв—смтл—св*), и внутренняя рифма (рифма-«эхо»: «*светало—сметал*») дополнительно акцентируют и значительно расширяют семантическое поле *света*. Переходя из первого, безлично-глагольного предложения во второе, *свет* становится *субъектом* метафорического действия. Вифлеемская звезда, «звезда Рождества», ярче всех прочих звезд и видна даже при восходе

¹¹⁵ Померанц Г. Пробуждение чувства вестника // Звезда. 1993. № 12. С. 190.

¹¹⁶ Там же.

солнца, ранним утром. Эта вроде бы чисто контекстуальная подробность символична. В читательском восприятии именно с восходом солнца начинают ассоциативно связываться и грядущие события христианской истории, о которых говорится в «Рождественской звезде», и духовное просветление героя «Рассвета».

Но есть и еще одна причина, побуждающая нас считать «Рассвет» своеобразным продолжением «Рождественской звезды». Сам Пастернак, посылая это стихотворение В. К. Звягинцевой, назвал его «плохим Блоком»¹¹⁷. Е. Б. Пастернак соотносит «Рассвет» с блоковским «Вторым крещением»: «Для Пастернака “вторым крещением” было сознательное обращение к истокам любви, добра и красоты, которые питали поэтическое поколение 10-х годов»¹¹⁸.

Перейдем непосредственно к тексту. При всей своей цельности и завершенности стихотворение распадается на две относительно автономные части. Первая состоит из начальных строф, 1-й и 2-й, содержащих обращение к тому, кто когда-то значил очень много в судьбе автора/героя и теперь вспомнился вновь:

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 (IV, 540).

Вторая — начинается с 3-й строфы («Мне к людям хочется, в

¹¹⁷ В письме от 29 декабря 1947 года («...Наверное, я совершенно утратил себя, и это плохой Блок и притом никому не нужный» — IX, 508).

¹¹⁸ Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989. С. 587.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

толпу...»). В композиционном отношении данная часть — вполне самостоятельный текст, во многом созвучный тем пастернаковским стихам 1930-х годов, в которых провозглашается идея неслыханной простоты», «опрощения», — т. е. «Стансам» («Столетье с лишним — не вчера...»), а также поэме «Волны», вернее одному из наиболее известных ее фрагментов. Ср.:

«Волны» (1932)

Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет. <...>

Опять повалят с неба взятки,
Опять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых.

Опять опавшей сердца мышцей
Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.

И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня зазубришь,
Как бль, запомнишь наизусть.

(II, 51—52)

«Рассвет» (1947)

(3) Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
Я все готов разнести в щепу
И всех поставить на колени.

(4) И я по лестнице бегу,
Как будто выхожу впервые
На эти улицы в снегу
И вымершие мостовые.<...>

(6) В воротах вьюга вяжет сеть
Из густо падающих хлопьев,
И, чтобы вовремя поспеть,
Все мчатся недоев-недопив.

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

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

(IV, 540)

Развертывание лирического сюжета в «Волнах» определяет «логика адаптации поэта к внезапно надвинувшейся близи социализма, вырвавшаяся из общепастернаковской поэтической

почвы и, в свою очередь, питавшая органичное искусство самоубеждения» (А. Жолковский)¹¹⁹.

«Рассвет» вполне можно прочесть в том же ключе, тем более что в композиционном, тематическом и лексическом планах оба текста во многом сходны. Однако сходство это необходимо автору для дополнительного акцентирования различий, носящих откровенно *полемический* или, точнее говоря, *автополемический* характер, что проявляется уже в противоположности общего настроения и тональности произведений. Внешне тождественные элементы образуют ряд семантически маркированных оппозиций, начинающийся с первых же строк. Замкнутое пространство квартиры, грустное одиночество, затворничество противопоставляется простору улиц и площадей, радостной многолюдности. Сумеречная «темень», грусть резко контрастируют с «утренним оживленьем». Нарочито зловеющая символика ветра и снегопада, создаваемая при помощи слов, заимствованных из канцелярского, делопроизводственного и отчасти процессуального лексикона («подследственные» осины, «сукно» сугробов), переходит в нейтральную по сути своей пейзажную картину («сеть из густо падающих хлопьев», которую вяжет выюга). Москва «Волн», олицетворение державной, государственной мощи, подавляющей отдельную личность, становится миром, где живут простые «люди без имен». Добровольно принимаемая на себя «упряжь» смирения сменяется радостным приятием жизни. Стремление остаться в истории «зазубренным, как стих», оборачивается желанием раствориться в природе, стать неотличимым от нее.

Тон в «Рассвете» задают первые строфы — точнее говоря, 3-й стих 2-й строфы: «Всю ночь читал я *Твой Завет...*». «Адресат» обращения неизвестен (не назван); пытаюсь разгадать его, мы неизбежно вступаем в область догадок и предположений.

¹¹⁹ Жолковский А. К. Механизмы второго рождения: О стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность...» // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 41.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Кто имеется в виду: евангельский Христос¹²⁰? Один из героев романа? Или — кто-то из реально существовавших прототипов этих героев¹²¹? Местоимение «Ты», вынесенное в начало 1-го стиха 1-й строфы и являющееся «прописным» в силу своего «орфографического» статуса, явно свидетельствует в пользу первой версии. Но даже в последнем случае никуда не деться от евангельских ассоциаций: они неизбежно возникают и существенно влияют на восприятие всего текста.

Чрезвычайно знаменателен и тот факт, что в «живаговской тетради» «Рассвет» помещается *между двумя стихотворениями о Христе*: предшествующее ему («Рождественская звезда»), как мы помним, посвящено памяти Блока, а в основу следующего («Чудо») положен известный евангельский сюжет — проклятие бесплодной смоковницы. Таким образом, «Рассвет» попадает под непосредственное воздействие «обрамляющих» его

¹²⁰ Анна Ахматова считала, что «Рассвет» примыкает к стихотворениям «евангельского цикла», а сам этот цикл восходит к замыслу, частично воплощенному в поэме «Лейтенант Шмидт» (1926—1927).

В июне 1963 года Ахматова рассказала Л. К. Чуковской о своем разговоре с Вяч. Вс. Ивановым: «— У меня был Кома Иванов <...> Мы заговорили о Пастернаке. Кома дивно рассказал о “Лейтенанте Шмидте”. Что когда Борис Леонидович писал о Шмидте, он хотел написать его Христом. Тогда-то он и задумал свой евангельский цикл. Недаром Шмидт цитирует Евангелие. Помните? “...Я жил и отдал / Душу свою за други своя”. Но потом Борис совсем отошел от этого замысла, даже позабыл о нем. Сам признался: “И долго-долго о тебе / Ни слуху не было, ни духу”. Подумайте: ни слуху, ни духу о Христе!» (Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 3. 1963—1966. М.: Время, 2007. С. 60).

¹²¹ Интерпретации были самые разные, в том числе и курьезные. З. Н. Пастернак вспоминала, как однажды она «пришла к Погодиным, с которыми очень дружила. Погодин держал в руках журнал, где было напечатано стихотворение “Рассвет”, и принялся толковать его. Он сказал, что “Всю ночь читал я твой завет” означает заветы Ильича, и ему непонятно, почему Пастернак хочет всех поставить перед собой на колени» (Пастернак З. Н. Воспоминания // Пастернак Б. Второе рождение, Письма к З. Н. Пастернак; Пастернак З. Н. Воспоминания. М.: ГРИТ. Дом-музей Б. Пастернака, 1993. С. 412).

стихотворных текстов, и значит, становится символической точкой пересечения двух важнейших сюжетно-тематических линий романа — условно говоря, «евангельской» и «блоковской». Стоит вспомнить в этой связи и блоковское стихотворение 1899 года, в котором присутствуют два слова, становящихся в данном контексте опорными, знаковыми, — «голос» и «рассвет»:

Я шел к блаженству. Путь блестел
Росы вечерней красным светом,
А в сердце, замирая, пел
Далекий *голос* песнь *рассвета* (1, 70).

Предполагаемый «адресат» стихотворения — Блок. Вернее, несколько идеализированный образ поэта «не от мира сего», поэта, являющегося воплощением стихии самой поэзии, поэта-пророка, поэта-мессии, т. е. образ, который в начале XX века в сознании многих людей ассоциировался прежде всего с именем Александра Блока¹²².

Блоковский дискурс обнаруживается по мере выявления связей стихотворения с прозаическим текстом романа. Эти связи неявны: «Рассвет», в отличие от «Рождественской звезды», в тексте романа ни разу не упоминается. Нет эпизодов, свидетельствующих о возникновении поэтического замысла. Нельзя, даже приблизительно, определить дату его написания. Можно только предположить, что «Рассвет» был написан в Москве, — на это указывает сугубо «московский» колорит стихотворения.

Среди бытовых реалий и примет, в совокупности своей формирующих образ Москвы — большого, современного горо-

¹²² Яркий пример такого особого отношения — безграничной любви, переходящей в обожествление, — цикл Марины Цветаевой «Стихи к Блоку». В одном из стихотворений, написанном в 1916 году, Блок уподобляется ангелу: «Думали — человек! / И умереть заставили. / Умер теперь, навек. / — Плачьте о мертвом ангеле!» (Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. С. 291). В другом, написанном в 1921 году, после смерти поэта, уже напрямую говорится о том, что «Было так ясно на лике его: / Царство мое не от мира сего!» (Там же. С. 295).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

да, — на первом месте, безусловно, стоят *многолюдность, оживление* и *утренняя суэта*. В прозаическом тексте романа, в 8-й главе части 13-й («Против дома с фигурами») есть фрагмент, в чем-то перекликающийся с 3-й строфой «Рассвета» (где говорится о *людях/толпе*) и *утреннем оживлении*):

«Ему приснилось темное *зимнее утро* при огнях на какой-то *людной улице в Москве*, по всем признакам, до революции, судя по раннему *уличному оживлению*, по перезвону первых вагонов трамвая, по свету ночных фонарей, желтыми полосами испещрявших серый *предрассветный* снег мостовых» (IV, 390).

Сразу оговоримся: сходство между прозаическим и стихотворным фрагментами в данном случае обнаруживается лишь в плане лексическом (отдельные слова и фразы) и отчасти фабульном (время года и суток). Что до контекстов, прозаического и стихотворного, то они не только не одинаковы, но даже противоположны. В прозе описание Москвы вкрапляется в пересказ двух «тяжелых снов», которые снятся Юрию Андреевичу в тот момент, когда он, измученный и обессиленный, тяжело заболевает: эта болезнь («опасная, форму нездоровья принявшая усталость» — IV, 390) в конечном итоге оказывается следствием глубоких переживаний героя по поводу неотвратимых перемен в его личной жизни. Стихотворение же, напротив, является свидетельством преодоления кризиса, выздоровления. Речь, заметим, идет не о сиюминутном душевном подъеме, обусловленном изменением обстоятельств, воспоминаниями и т. д. (хотя формально это именно так), а об *изменении отношения к себе, людям и миру*, т. е. об *изменении мировоззрения*. Различна и манера повествования: в прозе это акцентированный нарратив (сон героя «пересказывается» автором, а быт соотнесен с дореволюционным временем), в стихах — рассказ от первого лица (лирическое «я» героя), охватывающий как события минувшего, так и происходящее «в данный момент», момент рассказа. Однако, несмотря на все эти различия, и в том и в другом слу-

чае задействуется сходный образ, по сути, образ-инвариант — утренняя, оживленная Москва. Описания Москвы отнюдь не выполняют в «Докторе Живаго» лишь «декоративную» функцию. Москва — прежде всего *действующее лицо* пастернаковского романа, активный участник всех событий, происходящих в жизни его главного героя, причем жизни не столько «внешней», так сказать, биографической, сколько внутренней, духовной, творческой.

В представлении Юрия Живаго Москва — воплощение *урбанизма*, городской стихии. *Город* становится символом *жизни* и неразрывно связанного с ней *поэтического искусства*. 10-я глава части 15-й («Окончание») посвящена краткому описанию последних лет жизни героя:

«Юрий Андреевич стал приводить в порядок то из сочиненного, обрывки чего он помнил и что откуда-то добывал и тащил ему Евграф <...>

Он составлял начерно очерки статей, вроде беглых записей времен первой побывки в Варыкине, и записывал отдельные куски напрашивавшихся стихотворений <...>

Статьи и стихотворения были *на одну тему*. Их предметом был *город*» (IV, 484—485).

В следующей, 11-й главе цитируется дневниковая запись Живаго, относящаяся, по всей вероятности, именно к этому периоду:

«В двадцать втором году, когда я вернулся в Москву, я нашел ее опустевшею, полуразрушенной. Такою она вышла из испытаний первых лет революции, такую осталась и по сей день. <...>

Но и в таком виде она остается большим современным городом, единственным вдохновителем воистину современного нового искусства.

Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и спланный с натуры.

Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог.

Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничество, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ. Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык — язык урбанизма» (IV, 485—486).

Ассоциативные переходы в этой дневниковой записи очень характерны: **Москва** → **новое искусство** → **его наиболее яркие представители** (в т. ч. *символисты и Блок*) → противопоставление **искусственного (=литературного) языка** естественному (=живому) **языку урбанизма**.

Цитату стоит продолжить, тем более что далее Живаго говорит уже непосредственно о себе:

«Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство.

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. Беспреданно и без умолку шевелящийся и рокошующий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе» (IV, 486).

Замысел этот, как известно, был воплощен в «Гамлете», стихотворении, открывающем живаговский цикл (см. § 2.1.1). Однако «Гамлет» — не единственное стихотворение Живаго, навеянное городскими впечатлениями. «На Страстной», «Лето в городе», «Рассвет», «Земля», — все эти стихотворения объединены «городской» темой и образуют городской/московский (под)цикл. Впрочем, «московским» его можно назвать очень условно — напрямую Москва упоминается лишь в «Земле» («В московские особняки / Врывается весна нахрапом...» — IV, 542). Место действия прочих стихотворений устанавливается путем контекстуально-сюжетного анализа. Так, «Гамлет» включается в «московский» цикл на основании сопоставления его с соответствующей дневниковой записью Юрия Живаго. В случае с «Рассветом» решающее значение также будут иметь как чисто контекстуальные моменты, так и выявленное нами ранее генетическое «родство» этого стихотворения с «московским» фрагментом поэмы «Волны» («Мне хочется домой, в огромность...»), к которому мы в свое время еще вернемся, чтобы определить, проецируется ли данная параллель-противопоставление на сюжет и концептосферу пастернаковского романа.

«Городские» стихотворения тесно переплетены с другими — «природным» и евангельским — (под)циклами, определяющими композиционно-(лейт)мотивную структуру и сюжетную динамику «Стихотворений Юрия Живаго». Уже в «Гамлете» почти дословно репродуцируемое *моление о чаше* ассоциативно связывает символику города/театра с *Голгофой* и *крестом* — контекстуальными символами трудного жизненного пути, предстоящего лирическому герою. Новозаветные аллюзии и сюжеты начинают доминировать по мере приближения к

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

финалу. Стихотворения, составляющие евангельский (под)цикл, располагаются друг за другом: (18) «Рождественская звезда», (20) «Чудо», (22) «Дурные дни», (23 и 24) «Магдалина (I)» и «Магдалина (II)», (25) «Гефсиманский сад». Строгую последовательность формально нарушают лишь 19-е и 21-е стихотворения. Такая композиция финальной части живаговского цикла сложилась, конечно же, не случайно. «Рассвет» и «Земля», по замыслу автора, должны были констатировать, с одной стороны, наличие четких границ между временем и вечностью, с другой — *относительность* этих границ в сфере экзистенциального бытия и, наконец, *возможность их преодоления*. Для Живаго, поэта-христианина, наделенного необыкновенной духовной зоркостью, внешние — «природная» или «бытовая» — стороны его земного существования глубоко символичны (вспомним слова Веденяпина), ибо за ними скрывается то, что позволяет ему во временном, феноменальном, видеть вечное, ноуменальное, и прозревать метаисторическую закономерность в тех «случайных» событиях, из которых складывается и его собственная судьба, и мировая история.

Метаисторический аспект оказывается важнейшим и при рассмотрении проблемы *личности*. В «Докторе Живаго» диалогически взаимодействуют несколько точек зрения на соотношение «личность—государство/общество». Их можно свести к двум основным, диаметрально противоположным. Первую можно назвать *коллективистской*: наиболее полно ее олицетворяет «беспартийный большевик» Антипов-Стрельников; вторую — традиционно христианской, *соборной*: она «озвучивается» Веденяпиным, который, кстати, уже в самом начале романа, споря с толстовцем Выволочновым (5-я глава части 1-й), проводит четкое разграничение между соборностью и тем, что метко характеризуется им как «стадность»:

«—...Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и по-

рывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (IV, 12).

Если вырвать эти слова из контекста, в них легко усмотреть апологию одиночек, противопоставляющих себя толпе. Но Веденяпин — не индивидуалист. Задавшись вопросом: «Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности?» — он отвечает на него так:

«...Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!..» (IV, 12).

Веденяпин развивает христианско-эсхатологическую концепцию истории, согласно которой она, т. е. история в ее современном понимании, «основана Христом». Евангелие есть «обоснование» истории; в нем содержится все, что необходимо для проведения «вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению»:

«...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*» (IV, 13).

Эти вечные истины в совокупности своей образуют «идею общности, всемирности и историчности религии»¹²³, — ее выразителями являются не только Веденяпин, но и некоторые «второстепенные» персонажи романа — такие, например, как Симушка Тунцева. Главный герой и его друзья-интеллигенты, Гордон и Дудоров, — также, разумеется, являющиеся приверженцами и выразителями этой идеи, — в разные периоды своей

¹²³ Гампелевич-Шварцман З. Интеллигент в романах «Доктор Живаго» и «Мастер и Маргарита». Antiquary, 1988. С. 12.

2. *«Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа «Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)*

жизни воспринимают ее по-разному. Каждый из них в той или иной степени проходит искушение Революцией (а позже — и коллективизмом, принимая свое подсознательное стремление верить штампам официальной пропаганды за искренний революционный энтузиазм).

Вот очень характерные в этом смысле рассуждения Юрия Живаго, содержащиеся в главе 8-й части 5-й («Прощанье со старым»):

«—...Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”» (IV, 145).

Далее герой, как бы поясняя свою мысль, говорит о февральской революции:

«—...Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм — это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности» (IV, 145—146).

За этим вдохновенным пассажем следует реплика, явно соотносящаяся со стихотворением «Рассвет»:

«— В эти дни так тянет жить честно и производительно! Так хочется быть частью общего одушевления!» (IV, 146).

Имеются почти буквальные совпадения. Ср.: «...так **тянет** жить честно и производительно! Так **хочется** быть частью общего **одушевления**» — и — «Мне к людям **хочется**, в толпу, / В их утреннее **оживленье**...» (1-й и 2-й стих 3-й строфы «Рассвета»). За этими текстуальными аналогиями при внимательном чтении просматриваются аналогии содержательно-семантические: это желание влиться в «гущу народа», ощутить себя частью единого общественного организма, охваченного творческим энтузиазмом и радостным предчувствием новой жизни. В прозе этот момент акцентируется лексической синонимией и синтаксическим параллелизмом («**так тянет**...» и «**так хочется**...»), в стихах — внезапным усилением экспрессии (2-й и 3-й стих 3-й строфы: «...Я все готов разнести в щепу / И всех поставить на колени»). Близки по значению (и звучанию) слова «одушевление» и «оживленье».

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» (в мгновение ока вырезавшей «старые вонючие язвы» и вынесшей простой, «без обиняков, приговор вековой несправедливости» — IV, 193), 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 *сплачивающая*.

«— Главное, что гениально? (вполне искренне удивляется Юрий Андреевич, говоря об октябрьском перевороте. — А. В.) Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. <...>

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это *чудо истории*, это *откровение* ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато <...> без наперед подобранных сроков,

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. <...> Так неуместно и несвоевременно только самое великое» (IV, 193—194).

Итак, русская Революция — т. е. еще не разграниченные навеки рубежом большевистского террора и Гражданской войны Февраль и Октябрь — это начало новой эры, эры братства и свободного, созидательного труда... Безусловно, в стихотворение был заложен и *такой* смысл. Не случайно ведь автор вставляет в монолог героя слова о *новом летоисчислении, чуде и откровении*, «ахнупом» в «гущу обыденщины» и начатом «в самый разгар курсирующих по городу трамваев». (Кстати, «трамваи» упомянуты также не случайно: в «Рассвете» они становятся контекстуальным символом налаженного городского быта, привычной суеты, *обыденности*, контрастирующей с тем поистине *чудесным* преображением Москвы, которое происходит в сознании лирического героя.) Но символика «Рассвета» отнюдь не сводится лишь к душевному подъему первых послереволюционных дней. И если приведенные выше прозаические фрагменты соотносятся с текстом «Рассвета», — а что в поэтическом и прозаическом текстах имеются тождественные элементы, мы уже убедились, — то это *формальное сходство*, необходимое для акцентирования *содержательных различий*. Ситуация, во многом повторяющая ту, что была обозначена нами в начале разбора, — вспомним параллель между «Рассветом» и поэмой «Волны». Только «автополемический» дискурс здесь как бы переходит на имманентный, внутритекстовый уровень. Насколько принципиален для Пастернака этот автобиографический момент, можно судить хотя бы по тому, с какой настойчивостью и последовательностью противопоставляются в «Докторе Живаго» истинная *соборность* и *коллективизм*, — т. е. «сердцем задуманный новый способ существования и общения» и *волевое само-принуждение, полный отказ от себя*, который в лучшем случае дарует человеку «крупницу бессмертия» (Живаго о Стрельникове), в худшем — превращает его в «мученика дог-

мата», в «винтика», обреченного поддерживать функционирование огромной государственно-бюрократической машины¹²⁴.

Помня о собственных надеждах и иллюзиях, Пастернак наделяет Юрия Живаго даром интуитивного предвидения, предугадывания событий. Герой проходит, в сущности, тот же самый путь, что и автор, но за более короткий срок. Его восторженность, судя по 15-й главе той же 5-й части романа, практически сразу же начинает подспудно уравниваться совсем другими чувствами:

«Как ни хаотичен был вихрь мыслей, роившихся в его голове <...>, их, собственно говоря, было два круга, два неотвязных клубка, которые то сматывались, то разматывались.

Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотою. <...>

Верность революции и восхищение ею были тоже в этом круге. 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.

В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового, те обещания и предвестия, которые показались на горизонте перед войной, между двенадцатым и четырнадцатым годами, в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе, судьбе общероссийской и его собственной, живаговской. <...>

¹²⁴ «Механистическая», обезличивающая сущность коллективизма прекрасно раскрыта Н. Бердяевым в книге «Царство духа и царство кесаря». По мнению философа, коллективизм есть «не соборность, а *сборность*», поскольку он «носит механически-рациональный характер» (Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995. С. 132).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Новое было также предметом мыслей второго круга <...>

Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одичание. <...> Таким новым была революция <...>, из войны родившаяся, кровавая <...>.

Таким новым была сестра Антипова <...>. Таким новым было *честное старание Юрия Андреевича изо всех сил не любить ее, так же как всю жизнь он старался относиться с любовью ко всем людям, не говоря уже о семье и близких*» (IV, 159—160).

Как и несколько лет тому назад, во время поездки к Свентицким, герой вспоминает о Блоке. В ситуативном плане эти два эпизода сходны. Но имя поэта здесь явно лишено «рождественского» ореола: *содержательный* контекст, в который включается блоковская тема, уже совершенно иной — он вполне соответствует 2-му, 3-му и 4-му стихам 1-й строфы «Рассвета» («...Потом пришла война, разруха, / И долго-долго о Тебе / Ни слуху не было, ни духу»). Ситуация трагическая и в чем-то парадоксальная. Трагичность и парадоксальность «вычитываются» не из стихотворного и прозаического фрагментов, взятых в отдельности, а из взаимодействия их смыслов. Новое — т. е. «война, ее кровь и ужасы», революция, «из войны родившаяся» — разрушает прежний уклад жизни, заглушая поэзию Блока, который если и не был пророком, провозвестником этой катастрофы, то воспринимался многими в качестве такового.

В прозе, словно бы подчиняясь некоему «категорическому императиву», Живаго *заставляет* себя любить всех, без исключения, людей и забыть о той, которую он действительно любит, — ради счастья и спокойствия семьи и близких. Это подчеркнуто автобиографический момент. «Прототипическими» параллелями (герои романа Ю. Живаго—Л. Антипова—А. Громеко ↔ их реальные прообразы Б. Пастернак—О. Ивинская—З. Пастернак) дело, конечно, не ограничивается. Более значимым для нас в данном случае является другой аспект,

непосредственно связанный с историей духовных исканий поэта в середине 1930-х годов, с темой *самоограничения, самоотречения*, точнее — с символикой «упряжи» (смирения, опрощения): ее, как мы помним, добровольно «принимает» на себя лирический герой поэмы «Волны», отказываясь от значительной части личных и творческих притязаний в угоду несколько абстрактно понятым «общественным» и «государственным» интересам.

Что же касается героя «Рассвета», то он отнюдь не «растворился в толпе», не нивелировал свою личность. Напротив, он *стал личностью*. Таким образом, оппозиция «личность—общество/государство» постепенно теряет в «Докторе Живаго» свою актуальность. Пастернаковское восприятие личности как бы проецируется на *народ*, нацию — не в узком, этническом, но широком, *духовном* понимании, основывающемся на том, что христианство, которое по сути своей *внеационально*, вовсе не заглушает в человеке чувство *рода*, принадлежности к определенному национально-культурному генотипу. Народ есть некая совокупная *личность*, осознающая себя таковой в Боге и в Нем же прозревающая цели и смысл своего земного, исторического существования.

На первый взгляд, «Рассвет» и предшествующая ему «Рождественская звезда» — стихотворения разные. Настолько разные, что их композиционное соседство можно было бы считать лишь случайностью. Однако при их сопоставлении и прочтении в «прозаическом» контексте обнаруживается то, что их объединяет и — главное — делает элементами единого художественного целого. Эти стихотворения и соотносящиеся с ними сюжетно-(лейт)мотивные линии пастернаковского романа являются своеобразными *вариациями* на блоковскую тему. Навянная поэзией Блока и посвященная ему «Рождественская звезда» открывает евангельский цикл, помогающий выявить скрытый «символизм» жизни. Блок предстает здесь как бы в своей *идеальной* личностной и творческой ипостаси, которая и делает его настоящим «явлением Рождества».

В «Рассвете» блоковская тема представлена в несколько

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ином ключе, благодаря чему мы можем выяснить, насколько сильным и глубоким оказалось влияние поэзии Блока на Пастернака и его героя, и проследить основные этапы духовной эволюции значительной части русской интеллигенции, осознавшей бесплодность и тщету добровольно-принудительного коллективистского «опрощения». «Лирический автор», вслед за реальным, биографическим автором, вступает в царство подлинной свободы — свободы во Христе. Эта свобода вновь начинает ассоциироваться с поэзией («голосом») Блока.

Тема свободы, радостного приятия жизни, слияния с окружающими людьми и природой начинает раскрываться в стихах героя еще раньше. Доказательство этому — предфинальная строфа «Свадьбы», 11-го стихотворения цикла:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье (IV, 526).

Сцена свадьбы становится поводом для обобщений и выводов, выходящих далеко за пределы ее первоначальной, «бытовой» семантики и подготавливающих почву для дальнейшего развития темы «растворенья нас самих во всех других» — уже в «Рождественской звезде» и особенно в «Рассвете», где данная тема достигает, пожалуй, кульминационной степени выраженности. «Рассвет» позволяет говорить не просто об инстинктивно-стихийном чувстве «родства», которое испытывает человек по отношению к миру, но прежде всего о *соборном мировосприятии*.

2.4. «...НО ЧУДО ЕСТЬ ЧУДО, И ЧУДО ЕСТЬ БОГ»

2.4.1. «Чудо»

1. Он шел из Вифании в Ерусалим,
Заранее грустью предчувствий томим.
2. Колючий кустарник на круче был выжжен,
Над хижинкой ближней не двигался дым,
Был воздух горяч, и камыш неподвижен,
И Мертвого моря покой недвижим.
3. И в горечи, спорившей с горечью моря,
Он шел с небольшою толпой облаков
По пыльной дороге на чье-то подворье,
Шел в город на сборище учеников.
4. И так углубился Он в мысли свои,
Что поле в уныньи запахло полынью.
Все стихло. Один Он стоял посредине,
А местность лежала пластом в забытьи.
Все перемешалось: теплынь и пустыня,
И ящерицы, и ключи, и ручьи.
5. Смоковница высилась невдалеке,
Совсем без плодов, только ветки да листья.
И Он ей сказал: «Для какой ты корысти?
Какая мне радость в твоём столбняке?»
6. Я алчу и жажду, а ты — пустоцвет,
И встреча с тобой безотрадней гранита.
О, как ты обидна и недаровита!
Останься такой до скончания лет».
7. По дереву дрожь осужденья прошла,
Как молнии искра по громоотводу.
Смоковницу испепелило дотла.
8. 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 смятении, тогда средь разброда
Оно настагает мгновенно, врасплох.

«Чудо» — 20-е стихотворение живаговского цикла и 2-е, если отсчитывать от «Рождественской звезды», стихотворение о Христе. В его основу положен известный евангельский сюжет — проклятие бесплодной смоковницы: «И увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и, ничего не найдя на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Мф., 21: 19). Д. Быков констатировал, что «Чудо» написано «тем же четырехстопным амфибрахием со множеством внутренних рифм, что и “Рождественская звезда”», и образует с ней «своеобразный диптих». В стихотворении достигается кульминации «конфликт истории и природы»¹²⁵. Действительно, сходство ритма (и — в гораздо меньшей степени — строфики) «Чуда» и «Рождественской звезды» очевидно. Так же, как очевидно и то, что это далеко не случайное сходство. «Чудо» входит в «пятеричу стихотворений», которые, «несут в себе доктринальный смысл романа»¹²⁶.

Уточнить необходимо лишь тезис о «конфликте истории и природы». О какой *природе* и, главное, о какой *истории* идет речь? Попытаемся разобраться.

Архетипический сюжет в «Чуде» воспроизводится довольно точно (строфы 4-я—7-я), однако не доводится до конца. Отсутствуют поясняющие слова Христа, обращенные к ученикам: «...истинно говорю вам: если будете иметь веру и не усомнитесь, не только сделаете то, что сделано со смоковницею, но, если и горе сей скажете: “поднимись и ввергнись в море”, — будет; и все, чего ни попросите в молитве с верою, получите» (Мф., 21: 21—22). Базовое смысловое содержание («каждому по вере его»), как мы увидим, в романе присутствует; но в «Чуде»

¹²⁵ Быков Д. Л. Борис Пастернак. М.: Мол. гвардия, 2005 (ЖЗЛ: Сер. биограф.; вып. 962). С. 93.

¹²⁶ Седакова О. А. «Чудо» Бориса Пастернака в русской поэтической традиции // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1998. С. 204.

Пастернак явно задействует коннотативные смыслы (в том числе и отсутствующие в «подлиннике»). Обращают на себя внимание два момента:

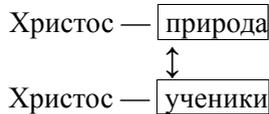
1) несколько неожиданная грамматико-синтаксическая конструкция 1-го и 2-го стихов 4-й строфы, являющихся частями сложноподчиненного предложения. Раскрытая поэтом каузальная связь двух внешне не связанных друг с другом событий («И так углубился он в мысли свои, / Что поле в уныньи запахло польнью») есть предвестие чуда: природа уже находится в *прямой* зависимости от мыслей и настроения Христа;

2) метафорическое сравнение — «...Как молнии искра по громоотводу...» — в 7-й строфе. Подбор слов здесь, как и во многих других случаях, определяется установкой на создание «сквозного» ассонансного эффекта («По *дереву дрозь осужденья прошла*, как ...*искра по громоотводу*...»). «Громоотвод» в данном контексте — анахронизм; но сама *внутренняя форма* этого слова и порождаемая ей *идиоматическая семантика* заставляет задуматься о том, какую из нескольких потенциально возможных символических интерпретаций евангельского сюжета автор считает главной. Ведь осуждается явно не смоковница, об этом свидетельствует хотя бы характерная оговорка другого евангелиста — Марка: «...ибо еще не время было собирания смокв» (Мк., 11: 13). Толкователь Матфея, архиепископ Константинопольский Иоанн Златоуст, на вопрос: «для чего же смоковница проклята?» — отвечал с предельной ясностью: «Ради учеников, — именно, чтобы их ободрить. Так как Христос всегда благодетельствовал и никогда никого не наказывал, <...> надлежало Ему показать опыт Своего правосудия и отмщения»¹²⁷. Проклиная смоковницу, Христос «представляет этим доказательство Своей силы и власти»¹²⁸.

Обратим внимание и на противопоставление «*бодрствована-*

¹²⁷ Святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского, толкование на святого Матфея Евангелиста. Кн. 2. Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. С. 682.

¹²⁸ Там же. С. 683.



Финальная 8-я строфа («Найдись в это время минута свободы...») не имеет «аналога» в евангельском тексте и формально представляет собой образчик «чистой» философской лирики. В стихотворении вдруг начинает звучать голос *автора*, который, кстати сказать, до этого момента ничем почти себя не обнаруживал, словно бы растворившись в безлично-нарративном повествовании. Автор резюмирует сказанное афористическими размышлениями о чуде, противоречащем «законам природы», и тем самым переводит действие из символически-ноуменальной, вневременной сферы в сферу феноменальную, соотносящуюся с земным, индивидуально-личностным бытием каждого человека, в том числе, конечно же, и его самого (4-й—6-й стих: «...Но чудо есть чудо, и чудо *есть Бог*. / *Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда / Оно настигает мгновенно, врасплох*»; понятно, что авторское «мы» — это прежде всего «я»).

В стихотворении присутствует как собственно *христианская* символика (что, разумеется, само по себе очень значимо), так и символика *ситуативно-контекстуальная*, обусловленная конкретными реалиями художественной действительности. С христианской символикой все более или менее понятно. А вот для того, чтобы доказать наличие символика контекстуально-ситуативной, необходимо «вчитаться» в прозаический текст пастернаковского романа.

Интересно, что единственная явная прозаическая параллель, обнаруживаемая в главе 8-й части 1-й («Пятичасовой скорый»), формально никак не связана с образом главного героя, поскольку являет собой эпизод, характеризующий тринадцатилетнего Нику Дудорова¹³⁰:

¹³⁰ Здесь, однако, нужно иметь в виду, что этот персонаж, хотя и не является протагонистом, в значительной степени наделен авторскими чертами.

«Он был странный мальчик. В состоянии возбуждения он громко разговаривал с собой. Он подражал матери в склонности к высоким материям и парадоксам.

“Как хорошо на свете!” — подумал он. — “<...> Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он это я. Вот я велю ей”, — подумал он, взглянув на осину, всю снизу доверху охваченную трепетом (ее мокрые переливчатые листья казались нарезанными из жести), — “вот я прикажу ей” — и в безумном превышении своих сил он не шепнул, но всем существом своим, всей своей плотью и кровью пожелал и задумал: “Замри!” — и дерево тотчас же послушно застыло в неподвижности. Ника засмеялся от радости и со всех ног бросился купаться на реку» (IV, 20).

Сопоставить стихотворный и прозаический тексты позволяют две темы, два образа-инварианта:

1. **Покорность природы, ее зависимость от чувств и настроений человека.** Осина, «вся снизу доверху охваченная трепетом», послушно «застывает» под взглядом Ники (ср.: «По дереву *дрожь* осужденья прошла...»). Конечно, осина повинуется Нике скорее в его воображении, чем в действительности. Для нас, однако, принципиально важна сама *возможность* такого сопоставления: *Христос*, всемогущий богочеловек, и обыкновенный *человек*, совершающий «чудо» ценой «безумного превышения своих сил». Ника искренне *верит* в то, что чудо возможно, — и природа на миг оказывается ему подвластна. У этого поступка есть и архетипический, так сказать, идеально-инобытийный план. Вспомним слова Христа, обличающего «неверие» учеников: «...истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф., 17: 20). Заметим, что практически все основные герои «Доктора Живаго» в детстве, острее ощущая «расколотость» и дисгармоничность мира, переживают и мгновения «всемогущества»: им кажется, что рубеж, разделяющий реаль-

ный мир от идеального, преодолеть не так уж и сложно. Так, одиннадцатилетний Миша Гордон впервые появляется на страницах романа именно в тот момент, когда, «делая исключение для отца и матери», он «преисполнился презрением к взрослым, заварившим кашу, которой они не в силах расхлебать», и «был уверен, что когда он вырастет, он все это распутает» (IV, 16). По мере взросления, однако, эта вера утрачивается. Сохраняет ее лишь Юрий Живаго, обретший счастливую способность к истинному «творчеству и чудотворству» — воплощению и преобразению мира в *поэтическом слове*.

2. *Рассуждения о Боге*, не укладывающиеся в рамки обычной логики и превращающиеся в афористические формулы: «*Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он это я*» (ср.: «*Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог...*»). Формулы эти по сути своей диаметрально противоположны. Первое определение (*Бог = я*) вполне естественно для «бунтующего» подростка, склонного к парадоксам и стремящегося к осмыслению всего происходящего. Что до второго определения, данного автором «Чуда» (*чудо = чудо = Бог*), то оно более сложно. С одной стороны, «чудо есть чудо» — оно воспринимается человеческим разумом как нарушение причинно-следственных связей, изменение «нормального», естественного порядка вещей, т. е. воспринимается как нечто *сверхъестественное*. С другой — «чудо есть *Бог*», точнее *явление Бога*, и в этом смысле в нем проявляются *естественность и гармония совсем другого, высшего порядка*.

Нетрудно заметить, что прозаические и поэтические вариации соотносятся друг с другом не только по принципу семантической близости/противоположности («тезис → антитезис»), но и как крайние — условно говоря, начальный и конечный — фазисы в развитии идей *Бога* и *чуда*. В самом деле, в «бунтарском» афоризме «...если [Бог] есть, то он это я» потенциально заложен и другой — «...чудо есть чудо, и чудо есть Бог»; а «чудотворство» Ники, если рассматривать его в символически-инобытийном аспекте, как мы выяснили, ориентировано на евангельский прообраз-архетип.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Сюжетные мотивы и образы «Чуда» имеют еще несколько прозаических параллелей-инвариантов — по тематике их также можно разделить на две взаимосвязанные категории («Природа» и «Бог»).

Мир природы — каким он предстает в романе — дуалистичен, амбивалентен: это не только *свет, гармония*, но и *темнота, хаос, разрушение*. С *хаосом* ассоциируются некоторые природные стихии; в «Докторе Живаго» они соответствуют (а иногда и сопутствуют) историческим катаклизмам и душевным потрясениям. Не случайно известие об октябрьском перевороте в романе озаглаживает

«...первый реденький снежок с сильным и все усиливающимся ветром, который на глазах у Юрия Андреевича превращался в снежную бурю.

Юрий Андреевич загибал из одного переулка в другой и уже потерял счет сделанным поворотам, как вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель, та метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а в городе мечется в тесном тупике, как заблудившаяся.

Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе. Где-то, островками, раздавались последние залпы сломленного сопротивления. Где-то на горизонте пузырями вскакивали и лопались слабые зарева заливных пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и завивала метель, дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях» (IV, 191).

Антропоморфический параллелизм? Да, конечно. Но, вместе с тем, это и нечто большее.

Параллелизм, как *трон*, всегда немного условен. Проецируя на вселенную мир собственного *я*, человек тем самым невольно обедняет свои представления о ней. Если даже его *я* выйдет за пределы конкретного, «индивидуального», личного и станет общечеловеческим, — все равно образ, основанный на таком

сопоставлении, останется лишь искаженным «подобьем» вселенной — именно в силу своей антропоморфности. В своем творчестве Пастернак всегда а priori исходил из того, что окружающее являет собой *органически-всеединое целое*, что человек — и человечество — малая *часть* огромного, сложно организованного всеединого мира: часть, символически отражающая *целое*, но тем не менее не тождественная ни этому целому, ни какой-либо другой его части. Сначала это было, так сказать, эстетическое, стихийно-«метафорическое» всеединство, выводимое из собственного художественного опыта, фиксирования и объективации интуитивно уловленных связей между самыми различными предметами и явлениями, духом и материей¹³¹. Как совершенно справедливо заметила Л. Гинзбург, метафора в ранних стихах и прозе Пастернака — не просто троп: *«это связь явлений между собой, взаимное истолкование вещей, раскрывающих друг перед другом свои смысловые возможности»*¹³². Изображаемая вещь, сохраняя свое предметно-эмпирическое значение, приобретает одновременно некое *«сверхзначение»*¹³³. Впоследствии, когда поэт стал задумываться над теологическими проблемами, концепция всеединства получила и религиозно-философское обоснование.

О том, как раскрывается и осмысливается в романе взаимобусловленность бытийных уровней, диалектическая соотнесенность частей и целого, можно судить по пастернаковскому определению истории, являющемуся одним из наиболее существенных элементов концептуальной системы произведения. Исторический процесс подчеркнуто естественен, ибо подчиня-

¹³¹ Такое миропонимание, на наш взгляд, восходит к идее «положительного всеединства». «Положительное всеединство» — это «прежде всего *глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием»* (Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 396).

¹³² Гинзбург Л. Я. О раннем Пастернаке // Мир Пастернака. М.: Сов. художник, 1989. С. 44.

¹³³ Там же. С. 45.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ется тем же законам, что и жизнь природы:

«Он (Живаго. — А. В.) снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. <...> Лес не передвигается <...>. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю» (IV, 451—452).

Это уже не параллелизм, не метафорическое уподобление, а *символ*. Значение здесь, в полном соответствии с формулировкой А. Ф. Лосева, переносится с «одного предмета на другой» и «так глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого». Символ «есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В символе мы обязательно находим *тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности*»¹³⁴. Именно такое «взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью» мы и наблюдаем в «Докторе Живаго». История, ее движение, жизнь людей, различные социальные катаклизмы рассматриваются как бы сквозь призму их *естественности* и стихийной, органической *взаимообусловленности*, т. е. с точки зрения символического *соответствия природным процессам*.

Природа становится *символом истории* — но лишь в ее привычном, «земном» варианте. Семантическая сфера истории в романе намного шире, чем это может показаться на первый взгляд, ибо пастернаковская историософия базируется не столько на антропоморфизме, сколько на *христианской эсхатологии*. Философ Н. Веденяпин, один из наиболее близких автору персонажей, утверждает, что

¹³⁴ Лосев А. Ф. Логика символа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 268. Курсив А. Ф. Лосева.

«... человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. <...> Истории в этом смысле не было у древних. <...> Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти» (IV, 12—13).

К сходным выводам, кстати, приходит и Симушка Тунцева: с пришествием Христа «кончился» Рим, пала

«...власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной» (IV, 410).

Говоря об *истории*, Веденяпин имеет в виду скорее *метаисторию*. Именно в метаисторию переносят нас стихотворения, завершающие живаговский цикл. В «Рождественской звезде» намечается противостояние *прежней истории*, (т. е. истории в ее стихийном, дохристианском варианте), символически отождествляемой с темными, хаотическими, разрушительными силами природы, и *истории новой, истинной*: она воплощается в образах «звезды Рождества» и Младенца. В «Чуде» «законы природы» уступают высшей силе — не только сверхприродной, но и сверх-исторической.

В общем художественном контексте произведения символика «Чуда» обретает особый смысл, который нельзя свести лишь к *конфликту природы и истории*. Стихотворение повествует о внезапном *прорыве метаистории в историю*, на миг объединяющем разделенные в обыденном человеческом сознании миры — ноуменальный и феноменальный. Но это и рассказ о некоем *событии*, произошедшем в жизни «лирического автора». Что это за событие, можно только догадываться (в романе об

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

этом нигде прямо не говорится), однако несомненно, что оно оказало сильнейшее воздействие на ход мировоззренческой и творческой эволюции Юрия Живаго. Подобная интерпретация «Чуда» становится тем более вероятной, что в других стихотворениях «пятерницы» также обнаруживается экзистенциальная подоплека. В «Рождественской звезде», например, сквозь евангельский сюжет начинают отчетливо проступать два других — всечеловеческий и личный, основанный на блоковских аллюзиях и фактах биографии героя. В «Чуде» осознанная «лирическим автором» взаимосвязь, взаимообусловленность экзистенциального и (мета)исторического планов бытия переходит на более глубокий содержательный уровень.

2.4.2. «Гефсиманский сад»

1. Мерцаньем звезд далеких безразлично
Был поворот дороги озарен.
Дорога шла вокруг горы Масличной,
Внизу под нею протекал Кедрон.
2. Лужайка обрывалась с половины.
За нею начинался Млечный путь.
Седые серебристые маслины
Пытались вдаль по воздуху шагнуть.
3. В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».
4. Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы.
5. Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

6. И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом Он молил Отца.
7. Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.
8. Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст».
9. И лишь сказал, неведомо откуда
Толпа рабов и скопище бродяг,
Огни, мечи и впереди — Иуда
С предательским лобзаньем на устах.
10. Петр дал мечом отпор головорезам
И ухо одному из них отсек.
Но слышит: «Спор нельзя решать железом,
Вложи свой меч на место, человек.
11. Неужто тьмы крылатых легионов
Отец не снарядил бы мне сюда?
И, волоска тогда на мне не тронув,
Враги рассеялись бы без следа.
12. Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.
13. Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.
14. Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты».

«Гефсиманский сад» — заключительное стихотворение евангельского (под)цикла, завершающего поэтическую часть романа «Доктор Живаго».

Ранее, прослеживая основные события земной жизни Христа (*рождение* → *въезд в Иерусалим* → *чудо о смоковнице* → *суд фарисеев*), Пастернак строго следовал евангельской хронологии. В «Гефсиманском саде» эта хронология сознательно нарушается. Пророчество о Втором пришествии, звучащее в финале, отсылает читателя не к соответствующим главам Евангелий, 14-й от Марка, 18-й от Иоанна и 26-й от Матфея, на которые в целом — фабульно и отчасти лексически — ориентировано стихотворение, а к Откровению Иоанна Богослова: «И сказал мне: не запечатывай слово пророчества книги сей; ибо время близко. <...> Се, грядущее скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его» (Откр., 22: 10—12). Поэт «монтирует» фрагменты текстов первоисточника таким образом, что они начинают дополнять друг друга, восприниматься как единый текст. Ср.:

Мерцаньем звезд далеких безразлично
Был поворот дороги озарен.
Дорога шла вокруг горы Масличной,
Внизу под нею протекал Кедрон. <...>
В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».
<...>

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

Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.
Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст».

Пришли в селение, называемое
Гефсимания... (Мк., 14: 32).
...Иисус вышел с учениками
Своими за поток Кедрон, где
был сад <...> (Ин., 18: 1) ...и го-
ворит ученикам: посидите тут,
пока Я пойду, помолюсь там. И
<...> начал скорбеть и тоско-
вать. Тогда говорит им Иисус:
душа Моя скорбит смертельно;
побудьте здесь и бодрствуйте со
Мною. И, отошед немного, <...>
молился и говорил: Отче Мой!
если возможно, да минует Меня
чаша сия (Мф., 26: 36—39).
Восстав от молитвы, Он
пришел к ученикам, и нашел
их спящими от печали, и
сказал им: что вы спите?
встаньте и молитесь, чтобы
не впасть в искушение. Ко-
гда Он еще говорил это, по-
явился народ, и впереди его

И лишь сказал, неведомо откуда
Толпа рабов и скопище бродяг,
Огни, мечи и впереди — Иуда
С предательским лобзаньем на устах.

Петр дал мечом отпор головорезам
И ухо одному из них отсек.
Но слышит: «Спор нельзя решать железом,
Вложи свой меч на место, человек.
Неужто тьмы крылатых легионов
Отец не снарядил бы мне сюда?
И, волоска тогда на мне не тронув,
Враги рассеялись бы без следа.

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбывься,
Пускай же сбудется оно. Аминь, <...>
(IV, 547—548)

Эти уточнения обогащают сюжет рядом художественно значимых подробностей.

В 5-й строфе проясняются пространственно-временные координаты действия, формируется концептообразующая оппозиция: '[необитаемая] **Вселенная**' и, соответственно, '[обезлюдившая] **Земля**' — и — '[являющийся в тот момент средоточием жизни] **Гефсиманский сад**': «Ночная даль теперь казалась краем / Уничтоженья и небытия. / Простор вселенной был необитаем, / И только сад был местом для житья» (IV, 547).

Образы Масличной горы и «седых серебристых маслин», пытающихся «вдаль по воздуху шагнуть», по-видимому, были навеяны стихотворением Р. М. Рильке «Der Ölbaum-Garten» («Масличный сад») из сборника «Neue Gedichte» («Новые стихотворения»), вышедшего в 1907 году:

Er ging hinauf unter dem grauen Laub
ganz grau und aufgelöst im Ölgelände
und legte seine Stirne voller Staub
tief in das Staubigsein der heißen Hände.

шел один из двенадцати, называемый Иуда, и он подошел к Иисусу, чтобы поцеловать Его. Ибо он такой им дал знак: Кого я поцелую, Тот и есть (Лк., 22: 45—47). Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо <...> (Ин. 18: 10). Тогда говорит ему Иисус: возрати меч свой в его место, <...> или думаешь, что Я не могу теперь умолиить Отца Моего, и Он представит Мне более, нежели двенадцать легионов Ангелов? (Мф., 26: 52—53). Как же сбудутся Писания, что так должно быть? (Мф. 26: 54) ...должно исполниться на мне и сему написанному: «и к злодеям причтен». Ибо то, что о Мне, приходит к концу (Лк. 22: 37).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Nach allem dies. Und dieses war der Schluß.
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,
und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den ändern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. O namenlose Scham...

Später erzählte man: ein Engel kam —

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.

Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;
so gehen hunderte vorbei.
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.
Ach eine traurige, ach irgendeine,
die wartet, bis es wieder Morgen sei.

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche groß.
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß¹³⁵.

(Взойдя на гору серую тропой,
сам серый, как стволы маслин на склоне,
он уронил лоб запыленный свой
на запыленность жаркую ладоней.

¹³⁵ Рильке Р. Лирика: Сборник. М.: Прогресс, 1981. (На нем. яз.).
С. 185—186.

Так вот оно. Исполнился мой срок.
Пора брести незрячему в пустыне.
Зачем же хочешь Ты, чтоб я изрек:
«Ты есть»? Мне не найти Тебя отныне.

Мне не найти. Во мне лишь пустота.
И так в других. И в камне у куста.
Мне не найти. Один я, сирота.

Один. Но должен скорбь людей делить,
что чрез Тебя я думал утолить.
Тебя же нет. Как стыд мне пережить!..

«Был ангел», — после стали говорить.

Зачем же ангел? Просто ночь сошла,
и под ее рукой листы шуршали.
Ученики в тревожном сне лежали.
Зачем же ангел? Просто ночь сошла.

Та ночь была на ночи все похожа:
таких проходит мимо тьма.
Собаки мирно спят и камни тоже.
Ночь скорбная, ночь, что со всеми схожа,
что ждет, когда уступит свету тьма.

Таким молениям ангелы не внемлют,
и ими не беременеет ночь.
Себя теряющим нельзя помочь:
ведь их отцы, отринув, не приемлют,
их лоно матерей извергнет прочь¹³⁶.)

Но герой «Der Ölbaum-Garten» — отнюдь не евангельский Христос. Это *человек*, поставленный перед необходимостью выбора, не находящий поддержки со стороны окружающих и потому невольно соотносящий свои душевные страдания с томлением Христа в Гефсиманском саду. Новозаветные реалии практически утрачивают в стихотворении Рильке свою перво-

¹³⁶ Перевод Г. Струве: <<http://www.vekperevoda.com/1887/struve.htm>>.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

начальную «предметную» сущность и значимость, становятся лишь иллюстративно-аллегорическим фоном; действие происходит в опустевшей душе лирического героя. Переживание вселенского одиночества, «пустоты» перерастает в ощущение полной «богоотставленности», которое — отметим это особо, — достигнув кульминации, ничем не разрешается.

В стихотворении Пастернака первичен новозаветный сюжет: «тяжесть обреченности высветлена <...> верой в Воскресение»¹³⁷. Экзистенциальные ассоциации, конечно же, неизбежно возникают и при чтении «Гефсиманского сада»: *душевная опустошенность, смерть (=богоотставленность) → «преодоление смерти», обретение бессмертия (=духовное просветление)*. Но воспринимаются они здесь несколько иначе — как один из многочисленных смысловых планов сюжета-символа.

«Гефсиманский сад» связан со многими живаговскими стихотворениями, и прежде всего — с «Гамлетом».

Интересно проследить за тем, как трансформируется в «Гефсиманском саде» контекстуальная семантика лексемы «чаша», вербализующей один из концептов «Гамлета»:

...Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси (IV, 515).

«Чаша» в «Гамлете» — это будущий *жизненный путь* героя; это *чаша жизни*; символ *судьбы, рока*. В «Гефсиманском саде» символика «чаши» уже максимально соответствует евангельскому первоисточнику:

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом Он молил Отца (IV, 547).

¹³⁷ Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В. Жизнь Бориса Пастернака: Документальное повествование. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004. С. 410.

Ср.: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф., 26: 39). Это действительно *чаша смерти*, символ Голгофы, мученичества, крестного пути, добровольного самопожертвования во имя искупления и бессмертия. Стихотворения евангельского (под)цикла, завершающегося «Гефсиманским садом» («Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина (I)», «Магдалина (II)»), свидетельствуют о вполне определенных изменениях в мировоззрении Юрия Живаго. «Гамлетизм» (т. е. пробуждающаяся, стихийная, «ненаправленная» духовность) и *христианская жертвенность* — архетипические «полюса»: к ним тяготеет мировосприятие героя романа на разных этапах его духовно-нравственной и творческой эволюции (вектор этой эволюции полностью совпадает с основным вектором сюжетно-композиционной динамики живаговского цикла).

Некоторые эпизоды, сюжетные линии, явные или «скрытые» тематические (лейт)мотивы романа обретают в «Гефсиманском саде» свой подлинный, *иногда утраченный* смысл. В первую очередь это относится к теме *сопротивления злу*, порождаемой «фабульным» спором Живаго и Стрельникова. Спор этот постепенно перерастает в диалогическое взаимодействие двух антагонистических сознаний и идей, которое воплощается в нескольких ассоциативно-архетипических инвариантных образах и сюжетах.

И. Смирнов обратил внимание на то, что в сцене допроса Живаго (31-я глава части 7-й) присутствует маркированная отсылка к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», точнее — к «поэме Ивана» о Великом Инквизиторе¹³⁸. Межтекстовая связь возникает, разумеется, не случайно. Павел Антипов-Стрельников — загадка для Живаго. Поначалу в восприятии Юрия Андреевича он предстает преимущественно в «инквизиторском» облике — искренним, фанатичным неопитом боль-

¹³⁸ См.: Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 189.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

шевизма, идеологом революционного насилия, «зла во благо». Стрельников не просто оправдывает революционное насилие, но чуть ли не абсолютизирует его:

«—...Сейчас Страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора» (IV, 251—252).

И это — отнюдь не метафорическая ассоциация и уж тем более не риторический прием. В данном случае Стрельников вообще ни о какой риторике не думает, он предельно откровенен (так же, впрочем, как и «оппонирующий» ему Живаго). Слова о «страшном суде» указывают на то, что революцию комиссар *воспринимает именно как апокалипсис*, но — *земной*, так сказать, апокалипсис без Христа¹³⁹. Выявленная И. Смирновым маркированная отсылка к «Братьям Карамазовым» выполняет двойную функцию. С одной стороны, она выявляет параллели:

«Стрельников ↔ Великий Инквизитор»
и
«допрос Живаго ↔ допрос Христа», —

перерастающие в своего рода метатекстуальный троп; с другой — дополнительно акцентирует и без того явную *условность* диалога героев-антагонистов. Совершенно неважно, где происходит действие (вагон у Пастернака — точно такая же «декорация», как и трактир у Достоевского, где Иван Ка-

¹³⁹ Эта идея в чем-то созвучна некоторым положениям философской концепции Н. А. Бердяева. Ср.: «Революция есть малый апокалипсис истории, как и суд внутри истории. <...> В революции происходит суд над злыми силами, творящими неправду, но судящие силы сами творят зло; в революции и добро осуществляется силами зла, так как добрые силы были бессильны реализовать свое добро в истории» *Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма* // Бердяев Н. А. Сочинения. М.: Раритет, 1994. С. 360.

рамазов пересказывает Алеше свою «поэму»). Вряд ли какой-либо из реально существовавших комиссаров времен Революции и Гражданской войны, допрашивая арестованного, говорил так отвлеченно и с таким пафосом ссылаясь на Апокалипсис...

Понятно, что сцену допроса нужно рассматривать не с точки зрения ее соответствия/несоответствия жизненной — т. е. исторической — реальности, а в контексте эстетико-философской концепции Пастернака, который в данном эпизоде (да и в ряде других эпизодов и повествовательных линий романа), соотнося свой художественный мир с художественным миром Достоевского, явно исходит из принципа полифонического диалогизма¹⁴⁰. Герой Достоевского, по Бахтину, это «полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем, помимо его слова, не существенно и поглощается словом»¹⁴¹. В полифоническом романе наличествуют два основных диалогических плана: 1) *внешний, вербальный* (словесно оформленный диалог, имеющий непосред-

¹⁴⁰ О своеобразной «полифоничности» романа Пастернака, соответствующей «общей глобальной тенденции современного мирового литературного процесса», писал К. Юн-Ран. По его мнению, «в организации повествования в “Докторе Живаго” преобладает моноцентрическая лиричность». Но, несмотря на это, «повествовательная структура романа достаточно сложна, разнообразна и эмоционально насыщена» (Юн-Ран К. Об особенностях организации повествования в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С. 22, 30—31). «Основной особенностью пастернаковского стиля <...> является стирание противоположных полюсов». Взаимно смещаются «фактически разные субъектные сферы (автора и персонажей). При этом автор не всегда находится “над” персонажами: нередко он «прямо сливается с одним из любимых персонажей <...>, а иногда просто извне, “объективно” наблюдает их. Авторский голос часто слышен в голосах персонажей, а иногда вдруг автор открыто говорит своим голосом. Таким образом, его (автора. — А. В.) место в повествовании все время подвижно» (Там же. С. 22, 23).

¹⁴¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 63.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ственное отношение к фабуле произведения, как бы порождая-мый ей), и 2) *внефабульный, идеологический* (внутренняя — в том числе и «невербальная» — речь, мышление, вообще все, что входит в сферу «чистой», необъективируемой идеологии, того самого «полновесного слова», о котором говорит Бахтин). Эти планы не автономны; они взаимодействуют между собой. Особенно интересны случаи взимоперехода, интерференции, когда сквозь внешний, обусловленный событийными реалиями диалог вдруг начинает проступать диалог подлинный, вне-событийный. Смолкает человек — заговаривает *идея*, выразителем которой он является. Во время беседы Алеши и Ивана в трактире это происходит не раз. Диалог же Великого инквизитора и Христа практически полностью выходит за рамки фабулы «поэмы». А в том, что это именно диалог, мы ни на минуту не сомневаемся, хотя формально перед нами лишь монолог инквизитора. Уклоняется от спора и Живаго. В определенном смысле его лаконичный ответ Стрельникову также является *молчанием* (столь же диалогически-интенциональным, как и молчание Христа):

«— Я знаю все, что вы обо мне думаете. Со своей стороны вы совершенно правы. Но спор, в который вы хотите втянуть меня, я мысленно веду всю жизнь с воображаемым обвинителем и, надо думать, имел время прийти к какому-то заключению. В двух словах этого не скажешь. Позвольте мне удалиться без объяснений, если я действительно свободен, а если нет — распоряжайтесь мною. Оправдываться мне перед вами не в чем» (IV, 252).

Эта параллель в высшей степени символична. Концепция мироустройства, которую исповедует Великий инквизитор и которая, напомним, основывается на принципах тоталитарной теократии и отрицании свободы (как «бремени», якобы непосильного для слабых человеческих душ), сопоставляется в «Докторе Живаго» с практикой большевистского террора и ее идеологическим обоснованием. Отвергая заповедь любви к Богу, Вели-

кий инквизитор, по словам К. Мочульского, «становится фанатиком заповеди любви к ближнему. Его могучие духовные силы, уходившие раньше на почитание Христа, обращаются теперь на служение человечеству. Но *безбожная любовь неминуемо обращается в ненависть*»¹⁴². Живаго чувствует, что свято верящий в правоту карающего *меча*¹⁴³ Антипов-Стрельников в какой-то момент не выдерживает и становится слепым *орудием зла*.

В дальнейшем, однако, акценты в восприятии смещаются. Во многом — благодаря Ларе, хорошо знающей, кто же на самом деле скрывается под маской революционного фанатика-«инквизитора», и понимающей истинную причину трагедии Павла Павловича Антипова:

«—...Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи. <...> Я поняла, что это следствие тех сил, в руки которых он себя отдал, сил возвышенных, но мертвящих и безжалостных» (IV, 399).

Для Антипова, как и для Живаго, судьба Лары неотделима от исторической судьбы России:

«—...Все темы времени, все его слезы и обиды, все его побуждения, вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее лице и в ее осанке, в сме-

¹⁴² Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 533.

¹⁴³ Символике *меча*, сильного «и в своей неизвлеченности, и в своем пресекающем ударе», много внимания уделил философ И. Ильин: «...Пока в человеческой душе живет зло, меч будет необходим <...>. Но никогда меч не будет ни созидющим, ни последним, ни глубочайшим проявлением борьбы. Меч служит *внешней* борьбе, но *во имя духа*, и потому, пока в человеке жива духовность, призвание *меча* будет состоять в том, чтобы его борьба была религиозно-осмысленна и духовно чиста» (Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Ильин И. А. Собр. соч. в 10 т. Т. 5. М.: Русская книга, 1996. С. 176. Курсив И. Ильина).

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

си ее девической стыдливости и ее смелой стройности. Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами» (IV, 459), —

утверждает Антипов в своем последнем исповедальном монологе (он уже цитировался и рассматривался нами ранее, в разборе «Зимней ночи» — см. § 2.1.2).

Этот страстный монолог вписывается в архетипический контекст стихотворений «Сказка», «Магдалина (I)» и «Магдалина (II)», сюжетная символика которых имеет прямое или косвенное отношение к теме борьбы со злом/смертью. Царевна оказывается во власти дракона; Магдалина говорит о «демоине», терзающем ее. Сказочное чудовище и дух-соблазнитель — это, конечно, обобщенные поэтические образы. Но ассоциируются они и с вполне реальным «прототипом», адвокатом Виктором Ипполитовичем Комаровским, одним из персонажей романа. Комаровский — «страшилище пошлости» и поистине «демон» Лары. В нем воплощается одновременно конкретно-эмпирическое (социальное) и метафизическое зло. «Этимологически» фамилия «Комаровский» восходит, по-видимому, к А. Л. Штиху¹⁴⁴. В переводе с немецкого *Stich* означает ‘укол’, ‘укус насекомого или змеи’. Таким образом, эта фамилия оказывается вдвойне значащей и «говорящей»: за «комаром» скрывается «змея», традиционно олицетворяющая злобу и коварство. *Змеем* оборачивается сатана в Эдеме; над драконом (=змеем) одерживает победу всадник-змееборец, герой «Сказки», которому нужно еще освободиться от сковывающего душу, мертвящего оцепенения, т. е. *проснуться и воскреснуть*... «Преодоление смерти» — концептуальный стержень и тематический лейтмотив «Доктора Живаго»¹⁴⁵. Именно он определяет динамику развития несобытийного сюжета, связывающего воедино прозаическую и

¹⁴⁴ См.: Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». С. 42—43.

¹⁴⁵ Не случайно заголовком одной из первых черновых редакций романа стали слова из Откровения Иоанна Богослова: «Смерти не будет».

поэтическую части романа и задающего тон всему повествованию, начиная с первых строк 1-й главы части 1-й («Пятичасовой скорый»):

«Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились» (IV, 6), —

и кончая пророчествами о воскресении Христа, Втором пришествии и Суде над временем/историей (в заключительных строфах «Гефсиманского сада», о которых речь ниже). Этот сквозной суггестивный сюжет, обостряя и еще более драматизируя антагонизм мировоззренческих концепций Живаго и Стрельникова, выявляет и генетическое *родство* этих концепций, и — главное — их диалогическую *взаимонаправленность*, что придает «фабульному» спору героев-идеологов совершенно особый смысл, подчеркиваемый потенциальной многозначностью и/или варьированием сюжетно-архетипических параллелей. Символика той же «Сказки», например, создается индивидуально-авторской трансформацией архетипической, «житийной» фабулы и соотносением поэтического сюжета с конкретными реалиями «прозаической» действительности. Всадник-змееборец — это, конечно же, в первую очередь «лирический автор» стихотворения Юрий Андреевич Живаго. Однако на эту роль в романе вполне может претендовать и его вечный «антипод» Антипов, в свое время помогший Ларе освободиться от пут совратившего ее Комаровского и затем, уже под именем комиссара Стрельникова, вынесший свой не подлежащий обжалованию «приговор веку». Противоречия здесь нет: архетипизация в романе — одно из средств создания многопланового полифонического дискурса. Наличие общего *идеального* прообраза у поэта-христианина и противостоящего ему фанатика-революционера в данном случае свидетельствует о чистоте помыслов и устремлений, изначально присущей этим героям. Живаго и Стрельников сходят-

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

ся в главном — в неприятии зла (хотя представления о зле и, соответственно, о путях борьбы со злом у них разные). И потому далеко не случайно то, что оба они оказываются «в книге рока на одной строке», как говорит Живаго, вспоминая слова Шекспира (IV, 398). Судьбы их пересекаются несколько раз, и с каждым разом идеологический антагонизм — уравновешиваемый подспудным стремлением *услышать* и *понять* друг друга — обозначается все резче.

«Гефсиманский сад» актуализирует «*новозаветный*» инвариант спора — во всех смыслах кульминационный. Жизненный выбор Павла Антипова, уверовавшего в возможность насильственного переустройства мира, соотносится с действиями апостола Петра в момент взятия Христа под стражу:

Петр дал мечом отпор головорезам
И ухо одному из них отсек.
Но слышит: «Спор нельзя решать железом,
Вложи свой меч на место, человек.

Неужто тьмы крылатых легионов
Отец не снарядил бы мне сюда?
И, волоска тогда на мне не тронув,
Враги рассеялись бы без следа...» (IV, 547).

Заметим: душевное благородство Петра¹⁴⁶ не ставится под со-

¹⁴⁶ Символическая связь Стрельникова с апостолом Петром в стихотворении «Гефсиманский сад» — это уже третья ассоциативно-архетипическая параллель. Но Стрельников, по-видимому, теснейшим образом связан еще с одним основателем исторического христианства — апостолом *Павлом*. На это указывает имя комиссара — Павел, а также своеобразное «удвоение» его в отчестве — Павлович. Сочетание согласных звуков «*вл*», возикающее благодаря «выпадению» гласной «*е*» (*Павел* — *Павлович*) еще более закрепляет эту ассоциацию, заставляя вспомнить о первом имени апостола: *Савл*. Если учесть, что в художественном мире Пастернака нет случайных имен или фамилий, все они в той или иной степени смысловые, значащие, то данная параллель также представляется символической, тем более что, по словам П. Флоренского, в культурном сознании всех христианских (и не только христианских) народов

мнение; однако его поступок однозначно осуждается. Почему? Очевидно потому, что Петр, утрачивая в порыве праведного гнева остроту духовного зрения, принимает *последствия* зла за его *первопричину*. Он прав, конечно; но его правда переходяща, так же, как и безусловная — в пределах фабулы романа — «правота» Стрельникова: это земная, историческая правда, которая меркнет в свете вселенской, вневременной Истины, провозглашаемой Христом.

Здесь мы вплотную подходим к одному из наиболее важных аспектов проблемы соотношения прозы и поэзии в «Докторе Живаго» — вопросу о концептуальном содержании христианской символики. Ясно, что новозаветные реминисценции, аллюзии (в прозаическом повествовании) и сюжеты (в евангельском (под)цикле) создают особый вневременной хронотопический план — *Вечности*, вбирающей в себя *земное время* и позволяющей взглянуть на то, что происходит в истории, остраненно, извне, т. е. с *метаисторической* точки зрения.

«имя Павел неотделимо от Апостола языков», и «среди имен, пожалуй, не найти другого, столь же тесно связанного с определенным носителем его» (Флоренский П. А. Имена // Священник Павел Флоренский. Малое собр. соч. Вып. 1. 1993. С. 220).

Вспомним некоторые эпизоды романа, имеющие отношение к биографии этого персонажа. В главе 9-й части 4-й («Назревшие неизбежности») рассказывается о его мнимой гибели (которая вполне может быть ассоциативно соотнесена с тем, что пережил на пути в Дамаск Савл, ставший после этого апостолом Павлом). Оправившийся от контузии и освободившийся из германского плена прапорщик Антипов «воскреснет» в следующих главах романа — уже совсем в другом образе и даже под другим именем. Вся дальнейшая жизнь комиссара Стрельникова, вплоть до трагической гибели, будет подчинена искреннему, фанатичному служению новой Армии и новой Идее. Однако проведенная нами архетипическая параллель не так проста и однозначна, как это кажется на поверхностный взгляд: внешне сходные обстоятельства (потрясение и обретение нового имени) подчеркивают разницу характеров и устремлений двух Павлов — новозаветного апостола и беспартийного большевика, героя романа.

2. «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа
«Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект)

Отчетливее всего своеобразие пастернаковской историософии и эсхатологии проявляется при сопоставлении стихотворения «Гефсиманский сад» с поэмой Блока «Двенадцать» (хотя это, конечно же, отдельная тема, выходящая далеко за пределы данной книги). В поэме Блока на евангельские образы и ситуации «отчетливо спроецированы текущие события и идеи»¹⁴⁷. Революция словно бы освящается образом Христа:

...И за вьюгой невидим
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос (2, 324).

По свидетельству Ф. Степуна, образ Христа одинаково сильно смутил «как врагов Блока-революционера, некогда его ближайших друзей, так и его новых друзей большевиков. Начались странные толкования поэмы»¹⁴⁸. Между тем, Христос «Двенадцати» меньше всего обязан своим появлением собственно христианской, евангельской традиции и православной иконографии. Это персонаж-символ, лишь отдаленно напоминающий евангельский прообраз. Но это отнюдь не бесплотный призрак. Он вполне *реален* — в той степени, в какой реальна в поэме сама метель, порождением и воплощением которой он является. «Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь “Иисуса Христа”» (5, 246)¹⁴⁹, — как-то заметил Блок.

Метель, вьюга в «Докторе Живаго» генетически восходит к

¹⁴⁷ Приходько И. С. Образ Христа в поэме Блока «Двенадцать» (Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1991. Т. 50. № 5. С. 432.

¹⁴⁸ Степун Ф. А. Историческое и политическое мирозерцание Александра Блока // Степун Ф. А. Портреты. СПб.: РХГИ, 1999. С. 165.

¹⁴⁹ Курсив А. Блока.

блоковской символике стихийного восстания. Эта параллель маркируется в 1-м и 2-м стихах 1-й строфы «Зимней ночи»: «Мело, мело по всей земле, / Во все пределы» (вспомним начало поэмы Блока: «...Ветер, ветер — / На всем божьем свете!»). Но у Пастернака разбушевавшаяся стихия никак не связана с христианской символикой. В прозаическом тексте романа и стихотворениях живаговского цикла Христос предстает исключительно в своей *богочеловеческой*, евангельской ипостаси — как Спаситель мира и Высший Судия:

«...Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.

Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты» (IV, 548).

В этом «вольном» стихотворном переложении соответствующих фрагментов Евангелий от Матфея и Луки (Мф., 26: 54; Лк., 22: 37) и уже процитированного нами ранее Откровения Иоанна метафорическая «книга жизни» отождествляется с вполне реальным Священным Писанием¹⁵⁰. Однако самое интересное и удивительное заключается в другом. По словам Христа, «ход веков подобен притче». Это поэтическое сравнение явно перекликается с «прозаическими» рассуждениями

¹⁵⁰ Ср. с тем, что говорил Пастернак в «Охранной грамоте»: «Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное» (III, 207).

Веденяпина о тех «притчах из быта», которые рассказывает своим ученикам Иисус, «поясняя истину светом повседневности» (IV, 44). В земном, историческом «бытии-во-времени» изначально отражено то, к чему оно устремляется в соответствии с замыслом Творца, — вселенское, всеединое «Бытие-в-Вечности». Местом действия вновь становится космос, вселенная. Но это не та вселенная, что была в начале: она уже одухотворена, исполнена жизни, *смысла*. Все, что в ней происходит, свершается не благодаря случайному стечению обстоятельств и не подчинено фатальной неизбежности, лишаящей человека права на выбор. Над тем, кто осознаёт эту простую, содержащуюся в Евангелии истину и начинает свободно следовать своему предназначению, уже не властен никакой рок.

Образ этот — один из наиболее значимых в поэзии Пастернака. Свидетельство того, насколько важно было для поэта донести до читателя сокровенный смысл финальной строфы «Гефсиманского сада» даже ценой некоторого отступления от норм стилистики и поэтического «благозвучия», находим в воспоминаниях А. Вознесенского: «Кого-то из его (Пастернака. — А. В.) друзей смутила двойная метафора в строфе:

И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

Он исправил: “...неустанно столетия поплывут из темноты...”

Я просил его оставить первозданное. Видно, он и сам был склонен к этому, — он восстановил строку. Уговорить сделать что-то против его воли было невозможно»¹⁵¹.

Пастернак предпочел первоначальный, условно говоря, менее «правильный» вариант финальной строфы, поскольку именно этот вариант более соответствовал его замыслу. Земное ограниченное пространство становится частью безграничного Космоса; историческое время — стремится к своему

¹⁵¹ Вознесенский А. На виртуальном ветру. М.: Вагриус, 2006. С. 47.

метаисторическому пределу. Примечательно, что едва ли не главную роль в формировании этих «абстрактных» концептов играют предельно «конкретные» бытовые ассоциации. «Космический» троп, организующий и структурирующий строфу, основан на двойном, а точнее даже тройном, метафорическом уподоблении. Плавное течение времени уподобляется сначала сплаву «плотов», затем — движению «барж каравана», которые, в свою очередь, ассоциируются и с баржами, плывущими по реке, и с караваном верблюдов, движущимся в пустыне. Внепространственная, сверхвременная эсхатологическая динамика проникает буквально во все сферы бытия, сближая и объединяя их до такой степени, что под ее воздействием сквозь сегодняшний, несовершенный и дисгармоничный, мир начинает проступать черты будущего гармонического всеединства, в определенные моменты открывающиеся внутреннему, духовному зрению человека. Семантика неукоснительного естественного движения к намеченной цели акцентируется и на фонетическом уровне — при помощи лексических повторов и аллитераций (в финальной строфе повторяются, неравномерно чередуясь, глухие и звонкие взрывные и сонорные звуки «к», «п», «т», «д», «л», «р»: «...как сплавляют по реке плоты, ко мне на суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты»).

«Гефсиманский сад» — ключ к пониманию «Доктора Живаго». Это финальное, «замыкающее» стихотворение: оно завершает и «замыкает» пастернаковский роман одновременно на трех текстуально-композиционных уровнях — евангельского (под)цикла, поэтического цикла «Стихотворения Юрия Живаго» и произведения в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Стихотворения Юрия Живаго» — цикл необычный. Прежде всего потому, что содержательная, смысловая сторона его сюжетной динамики в полной мере обнаруживается лишь тогда, когда мы начинаем соотносить ее с фабульным, суггестивным и концептуальным сюжетными планами прозаического повествования. Рассмотрение «Стихотворений...» в «прозаическом» контексте (приводящее зачастую к взаимному соотношению контекстов) помогает выявить *поэтико-стилистическое*, *философско-идеологическое* и *жанровое* своеобразие романа «Доктор Живаго», которое может быть обобщенно сформулировано в виде следующих положений.

1. Художественный мир живаговского цикла во многом определяется реалиями романной действительности, эпохой 10—20-х годов прошлого века, эпохой Серебряного века русской культуры.

Впрочем, «чужим словом» (в бахтинском понимании) «Стихотворения Юрия Живаго» назвать трудно: поэтика и стилистика их — вполне закономерный результат творческой эволюции Пастернака. Поэт отнюдь не пытался «вернуться» к поэтике 10-х—20-х годов, ибо понимал, что в этом случае цикл превратился бы в более или менее удачную стилизацию, т. е. стал бы объектным, «опредмеченным» словом, лишенным какой бы то ни было самостоятельной эстетической ценности. Речь, следовательно, должна идти не о «чужом слове» и не о стилизации как таковой, а о наличии в тексте произведения своеобразных «отсылок» — символов, связывающих стихотворения цикла с изображенной в романе эпохой. Вопрос об «атрибуции» в данном случае не имеет однозначного ответа. Это, в свою очередь, означает, что некоторые аспекты проблемы соотношения «автор—герой» в пастернаковском романе — в том числе и интересующий нас аспект — выходят за рамки традиционного разграничения «своего» и «чужого» слова, т. е. объективирующего слова автора (о герое) и объективируемого слова героя (о себе и о мире).

Юрий Живаго — «лирический автор» стихотворений цикла. Образ «лирического автора», конечно же, является проекцией лирического «я» самого Пастернака, но проекцией не обычной, а словно бы скорректированной образом «другого» человека с подчеркнута непоэтической биографией.

2. Субъективно-авторский и объективно-персонажные нарративные планы в «Докторе Живаго» зачастую смещаются; основной акцент переносится с *внешней* (вербальной) стороны высказывания на его *внутреннюю*, мировоззренческую (интенциональную) сущность. Точки зрения героев романа раскрываются не в «фабульных» спорах и монологах, а преимущественно *за пределами событийно-бытового контекста, в инобытийной* (по отношению к этому контексту) *сфере «полновесного», диалогически ориентированного слова*. Пастернак, как и Достоевский, не дает прямых, однозначных оценок своим героям-идеологам (таким как Веденяпин, Юрий Живаго, Лара, Антипов-Стрельников, Гордон, Дудоров). Говоря условно, он занимает позицию не «автора-судьи», а «заинтересованного наблюдателя», позицию, ориентированную на выявление полифонического многообразия персонажных интенций, субъективированных оценочных — или, точнее, (взаимо)оценивающих — суждений и реплик.

Почти у каждого из героев есть идеальный первообраз-архетип. Для Лары это, конечно же, Мария Магдалина; для Живаго и Стрельникова, соседствующих «в книге рока на одной строке», — змеборец-конный из стихотворения «Сказка», т. е. св. Георгий. Архетипизация отнюдь не свидетельствует о том, что герои всегда и везде соответствуют своим прообразам. Зачастую идеальный архетип, к которому герой неосознанно стремится и от которого неизбежно отдалается, не выдерживая столкновения с реальной жизнью, выявляет истоки, пожалуй, самой страшной экзистенциальной трагедии — *трагедии несоответствия своему первообразу, своей идее...* «Отрицательные» архетипические параллели чаще всего возникают в моменты *взаимного непонимания*, когда герой, воспринимающий и оценивающий «другого», видит только одну его ипо-

стась, одну грань сложного характера, одну сторону идеи (вспомним сцену первой встречи Живаго и Стрельникова). Варьирование архетипических параллелей, являющееся следствием тяготения героя к различным, зачастую противоположным архетипам или наличия общего архетипа у персонажей-антагонистов, символически передает динамику образов, амбивалентность идей и поступков, обнажает внутренний напряженный драматизм человеческого существования в личном (экзистенциальном) и метаисторическом (вселенском) времени и бытии. Сформулированный нами тезис помогает решить проблему «истинных» или «ложных» подобий в романе Пастернака, т. к. снимает вопрос об уместности/неуместности некоторых (само)уподоблений, возникающий, например, в связи с акцентированной «христоподобностью» Живаго.

3. В «Докторе Живаго» выделяются два основных типа повествования — «объективно-эпическое» и «субъективно-лирическое». Им соответствуют два основных хронотопических плана, которые образуют общий — интегрирующий — хронотоп, синтезирующий все возможные варианты пространственно-временных соотношений произведения.

«Прозаический» хронотоп слагается из множества хронотопических мотивов. Выделим один из них — мотив случайности (случайные встречи, события; история, представляющаяся цепью случайных событий тем, кто не склонен видеть в ней проявление метаисторических закономерностей; и т. д.). Данный хронотоп характеризуется охватом больших отрезков исторического времени и явным преобладанием этого времени над временем личным, экзистенциальным.

«Поэтический» хронотоп — хронотоп «Стихотворений Юрия Живаго» — феномен несколько другого рода. В нем объединяются два векторных временных потока: экзистенциально-бытовой и евангельский (метаисторический). Процессуально репрезентированная экзистенциальность объединяет *историческое* время (прозаические части романа) и *метаисторию* (стихотворения о Христе, завершающие живаговский цикл). Поэтическое (ино-бытийное) время словно бы «вырастает» из проза-

ического (бытового) времени; их соотношение характеризуется антитезой внешнего («неслиянность») и глубинного (органическая взаимосвязь и взаимообусловленность). Точно так же соотносятся в романе Пастернака «прозаическое» и «поэтическое» повествования (и шире — в целом — проза и поэзия). При всей своей кажущейся дискретности, цикличности (короткие отрезки времени, охватываемые стихотворениями, постепенно складываются в годовой круг) поэтическое время и пространство оказываются необычайно «вместительными». Пространство, сначала ограниченное символическими театральными подмостками и зрительным залом, где решаются гамлетовские вопросы и разыгрывается драма человеческого существования во враждебном мире, постепенно расширяется, становясь всеединным одухотворенным Космосом; а время, постепенно выходя за пределы бытия «отдельного лица», сливается с метаисторической Вечностью.

Создаваемые этим хронотопом сложные мотивно-тематические комплексы и динамические концепты («время—вечность», «земное—вселенское», «рок—свобода», «смерть—преодоление смерти—бессмертие») обуславливают развертывание внутрициклового сюжета. Сюжетная динамика живаговского цикла — это прежде всего темпоральная динамика, естественное течение времени в экзистенциальном, поэтическом восприятии его «лирическим автором».

Трагический фатализм, свойственный герою «Гамлета», сменяется свободным, активно-творческим исповеданием христианской веры и любви, о чем в первую очередь свидетельствуют, конечно же, стихотворения о Христе, несущие на себе основную смысловую нагрузку: «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина (I)», «Магдалина (II)» и «Гефсиманский сад». В них осуществляется эсхатологический прорыв в царство подлинной духовной свободы, вечной истины и бессмертия, провозглашаемого Хри-

стом¹⁵². Евангельский (под)цикл — смысловое «ядро» *поэтической части* — постепенно становится концептуальным, а в какой-то степени и композиционным центром *произведения как художественного целого*. Новозаветные темы и сюжеты акцентируют религиозно-философскую, христианско-эсхатологическую проблематику «Доктора Живаго». Интересно, однако, что ни в композиционном, ни в фабульном отношениях евангельский (под)цикл не однороден. С одной стороны, событийно-хронологическое единство повествования о земной жизни Христа «нарушают» стихотворения, в которых доминирует эпоха и быт «лирического автора», а христианская тематика присутствует лишь в виде аллюзий, коннотаций («Рассвет», «Земля»). С другой стороны, наблюдаются случаи, когда в повествование о новозаветных событиях проникают анахронические, глубоко «личные» подробности (это происходит, например, в «Рождественской звезде» и «Чуде»).

Одним из главных принципов, обуславливающих архитектурное и композиционное единство «Стихотворений Юрия Живаго», безусловно, является принцип сюжетно-ассоциативной корреляции частей и целого. Сюжет «Гефсиманского сада» в равной степени соотнесен с сюжетами евангельского (под)цикла и всей поэтической части «Доктора Живаго». Действие стихотворения, ряда стихотворений и действие цикла, в который это стихотворение и этот ряд входят на правах равновеликих единиц композиции, развивается в силовом поле двух тем — *смерти* и ее преодоления («усильем воскресенья»). Важно отметить, что подобное суггестивное силовое поле возникает между 1-й главой части первой прозаического повествования и

¹⁵² Ср.: «...он (Достоевский. — А. В.) ищет высшую авторитетнейшую установку, и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 110).

«Эпилогом», а также его поэтическим эквивалентом — евангельским (под)циклом. *Смерти* (физической) противопоставляется сначала поэтическое *слово* и воскрешающая *память* (концепт ‘творческое бессмертие’, актуализирующийся в последней сцене «Эпилога»), затем — события, происходящие в метаястории (и символизирующие ‘всеобщее воскресение и вечную жизнь во Христе’). Эта корреляция показывает, что эсхатологический смысл раскрывается не только в (мета)истории, но и в экзистенциальном бытии, т. е. во внутренней *духовной жизни личности*. В прозе выразителем сходной идеи становится Симушка Тунцева (ср.: «...человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной» — IV, 410). Варьируясь, «прозаический» и «поэтический» сюжеты символически отражаются друг в друге и — каждый в отдельности — соотносятся со сложной, многоплановой сюжетной структурой пастернаковского романа (порождаемой их взаимодействием).

4. Проза и поэзия в романе «Доктор Живаго» образуют живое, неразложимое диалектическое единство. Стихи героя становятся семнадцатой, заключительной (следующей непосредственно за эпилогом) частью романа и — непосредственно участвуя в становлении художественной целостности — обретают особый функциональный статус. Они выполняют две основные функции — структурирующую и концептообразующую (функции «скреп» и «ключа»). Различные эпизоды романа при сопоставлении их с отдельными стихотворениями цикла (или их фрагментами) получают образно-метафорическое истолкование, символически переосмысливаются. Поэтический цикл как бы символически переносит действие романа в сферу «большого времени» — бесконечного и «незавершимого» диалога, «в котором ни один смысл не умирает»¹⁵³.

5. В некоторых случаях («Зимняя ночь», «Сказка», отчасти «Август» и «Рождественская звезда») сопоставление поэтических текстов с соответствующими прозаическими фрагментами

¹⁵³ См. примеч. 24.

дает наглядное представление о тайнах и закономерностях *воплощения поэтического замысла*, о зарождении, формировании и эволюции как отдельных образов, так и стихотворения в целом, иными словами, о том процессе, который можно назвать *концептогенезом*. Читателю предоставляется возможность «увидеть» все стадии творчества — от первого впечатления-импульса до того момента, когда поэтический замысел воплощается в *Слове*. Не следует, разумеется, понимать это слишком буквально, рационалистически. Как совершенно справедливо отметил А. Вознесенский, «Доктор Живаго» — «отнюдь не статья “Как делать стихи”, нет, это *роман* <...> роман о том, *как живут стихом и как стихи рождаются из жизни*. Таких романов еще не было»¹⁵⁴. О поэзии Пастернак говорит естественным для него поэтическим языком. Процесс зарождения и эволюции поэтических образов раскрывается не упрощенно-схематически, а через призму *эстетического восприятия* — всегда «частного», личностного, сугубо *индивидуального*. В своем символическом значении это индивидуальное становится *всеобщим*. Именно здесь смыкаются в романе лирика и эпос, поэзия и проза, давая начало новой эстетике и принципиально новому жанру.

6. Поэтическое слово в «Докторе Живаго» — не *предмет изображения*, а полноправное, живое *изображающее слово*, дополняющее и углубляющее слово прозаическое. Юрию Живаго явно тесны его литературно-«онтологические» рамки. Он словно бы перерастает границы текста, перестает быть просто *героем*, или (вновь воспользуемся терминологией М. Бахтина) «пассивным эстетическим объектом», и в читательском восприятии фактически становится (наравне с реальным автором романа) творчески активным субъектом — *со-автором*. И это уже не просто поэтико-жанровое новаторство, эстетическая «игра»: это синтез «живого со смыслом» — тот синтез, в кото-

¹⁵⁴ *Вознесенский А.* Свеча и метель // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. М.: Сов. писатель, 1990. С. 226.

ром, по словам Пастернака, заключаются «высшие достижения искусства»¹⁵⁵.

В итоге и сам роман начинает восприниматься как реализация идеи истинного *искусства*, способного существовать только в активном взаимодействии с порождающей его и преображенной им *жизнью*.

¹⁵⁵ Цит. по: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6. С. 220.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абдулфанова А. А. 103
Аверинцев С. С. 56
Адамович Г. В. 129
Айхенвальд Ю. И. 9
Акутин Ю. М. 28
Альфонсов В. Н. 9, 10, 29,
38, 39, 75, 98, 166
Андреев Ф. К. 128
Ахматова А. А. 145, 149
Баевский В. С. 127
Бак Д. П. 10, 38, 39, 40, 54
Бахтин М. М. 13, 18, 20, 21,
23, 24, 26, 27, 40, 184, 185,
199, 201
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 45,
46, 131
Бердяев Н. А. 22, 23, 128,
160, 183
Берковская Е. Н., 127
Блок А. А. 14, 25, 46, 70, 73,
123, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 135,
139, 140, 141, 142, 146,
149, 150, 152, 153, 158,
160, 161, 162, 163, 191,
192
Борисов В. М. 31, 202
Брейгель Старший П. 124
Бродский И. А. 71
Булгаков С. Н. 129, 130
Быков Д. Л. 165
Валтасар, вавилонский царь
80
Вальтер Х. 28
Вейдле В. В. 12
Вельтман А. Ф. 27, 28
Верхарн Э. 152
Вильгельм II, германский
император 76
Власов А. С. 28
Вознесенский А. А. 193, 201
Волошинов В. Н. 13
Гампилевич-Шварцман З.
156
Гаспаров Б. 9
Гаспаров М. Л. 67, 68
Георгий, святой 49, 57, 196
Герштейн Э. Г. 141
Гете И. В. 26, 27
Гинзбург Л. Я. 172
Гиршман М. М. 12
Глаголев А. 119
Гоголь Н. В. 186
Горелов И. Н. 12
Городецкий С. М. 130
Горький М. (Пешков А. М.)
77
Григорьев В. П. 14

- Даль В. И. 100
Данин Д. С. 122
Дарвин М. Н. 17, 21
Достоевский Ф. М. 16, 27,
113, 182, 183, 184, 186,
196, 199
Егоров Б. Ф. 18
Жолковский А. К. 42, 148
Захаров В. Н. 13, 64
Звягинцева В. К. 146
Иван Грозный 77
Иванов В. И. 131
Иванов Вяч. Вс. 149
Ивинская О. В. 111, 161
Ивлев Д. Д. 20
Иисус Христос 14, 23, 51, 52,
56, 58, 59, 61, 62, 65, 75,
104, 119, 130, 132, 136,
138, 139, 144, 149, 156,
163, 164, 165, 166, 167,
169, 173, 174, 176, 177,
178, 180, 183, 185, 186,
188, 189, 190, 191, 192,
193, 197, 198, 199, 200
Ильин И. А. 35, 186
Иоанн Богослов 177, 187,
192
Иоанн Златоуст, архиепископ
Константинопольский 166
Иуда Искариот 176, 177
Казакевич Э. Г. 122
Кант И. 155
Кац Б. 98
Квятковский А. П. 16
Клинг О. 127
Кожин В. В. 15
Корнилов В. Н. 111
Космодемьянская З. 140
Котельников В. А. 96
Крупышев А. М. 13
Кузько П. А. 73, 125
Куприн А. И. 119
Лавров А. В. 10, 71, 84
Лекманов О. А. 10, 47
Ленин В. И. 90, 149
Лепяхин В. В. 123, 124
Лермонтов М. Ю. 13, 67
Лилеева А. Г. 10, 81, 82, 85
Лихачев Д. С. 39, 96
Лопухин П. А. 119
Лосев А. Ф. 173
Лотман Ю. М. 7, 18, 70, 126
Лука, евангелист 192
Магомедова Д. М. 10
Мария Клеопова 59
Мария Магдалина 46, 58, 59,
103, 104, 187, 196
Марк, евангелист 166, 177
Маркс К. 155
Матфей, евангелист 58, 166,
177, 192
Медведев П. Н. 13
Мочульский К. В. 186
Муравина Н. 31

- Набоков В. В. 28
Николай II 76, 77
Николай Николаевич
(Романов) 76
Орлицкий Ю. Б. 10, 28, 32,
46
Павел, апостол 157, 189, 190
Павлова К. К. 28
Пастернак Борис
Леонидович
Близнец в тучах 125
Волны 147, 148, 154, 159,
162
Доктор Живаго 9, 10, 11, 14,
17, 18, 19, 21, 23, 24, 25,
26, 28, 31, 33, 34, 36, 38,
39, 40, 51, 54, 64, 74, 78,
82, 84, 85, 87, 90, 96, 98,
125, 127, 138, 141, 152,
155, 156, 159, 162, 169,
171, 173, 176, 182, 184,
185, 187, 190, 191, 194,
195, 196, 197, 199, 200,
201
Стихотворения Юрия
Живаго
Август 35, 36, 43, 44–45, 51,
55, 56, 57, 58, 61, 64, 85,
93–109, 111, 200
Бабье лето 35, 55
Белая ночь 35, 38, 47–48, 55
Весенняя распутица 35, 36,
48–49, 55
Ветер 35, 36, 42–43
Гамлет 35, 36, 37, 38, 43,
66–78, 82, 154, 181, 198
Гефсиманский сад 17, 36,
51, 52, 57, 58, 65, 155, 166,
167, 175–194, 198, 199
Дурные дни 17, 36, 57, 58,
63, 64, 65, 92, 155, 182,
198
Земля 36, 62–65, 154, 155,
199
Зимняя ночь 10, 29, 30, 35,
36, 37, 55, 56, 78–92, 98,
123, 142, 187, 192, 200
Лето в городе 35, 36, 55, 154
Магдалина (I) 36, 46, 57, 58,
65, 104, 105, 155, 182, 187,
198
Магдалина (II) 36, 46, 57,
58–59, 65, 104, 105, 155,
182, 187, 198
Март 35, 36, 38, 55
На Страстной 35, 36, 38,
43–44, 51, 52, 55, 56, 57,
58, 60–61, 62, 63, 82, 92,
104, 105, 154
Объяснение 35, 36, 55
Осень 35, 36, 55
Разлука 36, 55, 56, 109–119
Рассвет 36, 55, 64, 155, 143–
163, 199
Рождественская звезда 10,
11, 29, 30, 36, 46, 53–54,
55, 56, 57, 61–62, 64, 82–
83, 92, 119, 120–142, 145,
146, 149, 150, 155, 162,

- 163, 165, 174, 175, 182,
198, 199, 200
Свадьба 35, 36, 43, 55,
163
Свидание 36, 55, 56, 117,
119
Сказка 17, 29, 35, 36, 49–53,
55, 57, 98, 187, 188, 196,
200
Хмель 35, 36, 43, 55
Чудо 36, 46, 51, 52, 55, 57,
58, 63, 149, 155, 163–175,
182, 198, 199
Заметки о Шекспире 72
Импровизация («Я
клавишей стаю кормил с
руки...») 16
К статье о Блоке 125
К характеристике Блока 73
Лейтенант Шмидт 149
Люди и положения 140
Охранная грамота 192
Сестра моя — жизнь 9
Стансы («Столетье с
лишним — не вчера...») 147
Старый парк 39
Пастернак Е. Б. 10, 31, 35,
98, 125, 146, 181, 202
Пастернак Е. В. 35, 181
Пастернак З. Н. 149, 161
Петр I 77
Петр, апостол 176, 178, 189,
190
Петроградский священник,
см. Андреев Ф. К.
Погодин Н. Ф. 149
Поливанов К. М. 10, 39, 71
Померанц Г. С. 144, 145
Приходько И. С. 13, 14, 191
Пруст М. 127
Пушкин А. С. 16, 27, 140
Райт-Ковалева Р. Я. 47
Ранчин А. М. 71
Рильке Р. М. 127, 178–180
Розанов В. В. 131
Савл, *см.* Павел, апостол
Самарин Д. Ф. 39
Самойлов Д. С. 74
Седакова О. А. 165
Седов К. Ф. 12
Серафим Саровский 56
Симон Петр,
см. Петр, апостол
Синева О. В. 10
Синявский А. Д. 72, 131
Смирнов И. П. 10, 87, 182,
183, 187
Соловьев В. С. 155, 172, 186
Соломон, царь 117
Степун Ф. А. 191
Струве Г. П. 180
Суханова И. А. 10, 11
Тарановский К. Ф. 67
Терц А., *см.* Синявский А. Д.
Топоров В. Н. 10, 112, 116

Уитмен У. 153	149
Фатеева Н. А. 10, 71	Чулков Г. И. 128
Флейшман Л. 98	Шекспир В. 66, 70, 71, 72, 113, 189
Флоренский П. А. 132, 189, 190	Шмелев Д. Н. 10
Фрейденберг О. М. 144	Шмид В. 16
Хелемский Я. 10, 11, 124	Шмидт П. П. 149
Цветаева М. И. 138, 150	Штих А. Л. 187
Чехов А. П. 16, 140	Юдина М. В. 127
Чуковская Л. К. 73, 74, 125,	Юн-Ран К. 184

Научное издание

Власов Александр Станиславович

«СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО» Б. Л. ПАСТЕРНАКА
СЮЖЕТНАЯ ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА
И «ПРОЗАИЧЕСКИЙ» КОНТЕКСТ

Монография

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 23.05.2008

Формат 60х90/16

Уч. изд. л. 7,3

Тираж 500 экз.

Изд. № 234

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
156961, г. Кострома, ул. 1 Мая, 14