

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 слу-

чаях 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 Гринева из “Капитанской дочки”). Наконец, введенные в роман стихи могут быть и почти вовсе объектными; например, стихотворения капитана Лебядкина в “Бесах” Достоевского²⁶.

Итак, на одном полюсе — стихотворения «*полномысленные*», не принадлежащие герою или принадлежащие ему условно (нулевая и наименьшая степени объективации), на другом — стихотворения «*почти вовсе объектные*» (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, льющая 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 узанных, 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 тетрадь-«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 необозримо 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 главной героиней длинной повести, к концу которой они подошли, с тетрадь 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 этот

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

святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной 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 главка — 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 главки 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 пове-

ствования, находят свое логическое завершение и символическое переосмысление в том или ином стихотворении цикла, которое в данном случае становится дополнительным — смысловым — 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-

вирующая «тетрадь Юрьевых писаний» не во всем тождественна поэтическому циклу «Стихотворения Юрия Живаго» — как семнадцатой части романа, т. е. части 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 уклады-

вающемся 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, жалуюсь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею 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 на-

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.

чинает 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 соотнесена 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
Соседствовала 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 панорамой
Петербург за Невою 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, хронотоп 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 «*веки* — *века*») 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 образцов-вариантов, 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 пастер-

наковского 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 «многослойное» 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 великолепье 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 ука- зывают на последовательную смену *времен года* (весна— лето—осень—зима—весна). Так, имеются два весенних, «мар- товских» стихотворения — «Март» и «На Страстной» (Страст- ная 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 «Зим- ная ночь». Оба стихотворения несколько «смещены» на вре- менной 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; второ- го — в *феврале*, хотя оно непосредственно следует за «летне- осенними» стихами и предшествует «зимним»). Но это «смеще- ние» закономерно: сюжетной основой «Августа» становится сон-воспоминание, «Зимняя ночь» также навеяна воспомина- ниями о прошлом.

Поэт отдает явное предпочтение нарративу, погружению в прошлое, зачастую приводящему к смыканию времен, их слиян- ию и неразличению. В «Белой ночи», «Весенней распутице», «Объяснении», «Свадьбе», «Осени», «Сказке», «Августе», «Зимней ночи», «Разлуке», «Свидании», «Рождественской звез- де», «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 чело- век, / 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 кон- кретного человека (в данном случае — героя романа, Юрия Живаго), историей его души, так и с различными периодами мировой и вселенской истории. Так что «Август» вполне согла- суется 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 богослужбных 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» ре-

лий («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, Иисус,
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,
Колелется 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 в досталь,
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 каплейю 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 соотношенность 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; «Свинцовою тяжестью всею / Легли на дворы 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 «Рождественской 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 весной ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши завешанья,
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 «большой реальностью, чем сама действительность»⁵². «За этим откровенным и провидческим

⁵² Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Ци-

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 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».

тата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научных трудов. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 21.

⁵³ Там же. С. 22.