

«Доктор Живаго» — роман особого типа, роман поэтический. Огромное тело прозы, как разросшийся сиреневый куст, несет на себе махровые гроздья стихотворений, венчающих его.

*Андрей Вознесенский*

# Вступительное слово

С творчеством Бориса Пастернака я познакомился в старших классах. В 1962–1963 годах мне нужно было писать годовую работу по русскому языку в выпускном классе государственной средней школы в Бад-Нойенаре. Я прочитал роман «Доктор Живаго», но больше всего меня поразили стихи из него. С тех пор Пастернак стал для меня одним из тех великих русских поэтов, к которым я возвращаюсь вновь и вновь. Восхитив меня в то время, его стихи продолжают завораживать и сейчас.

Впервые роман был опубликован на итальянском языке в 1957 году и долгое время находился в центре внимания из-за событий, связанных с присуждением автору Нобелевской премии в 1958 году. Скандал, вызванный этой публикацией, был не столько литературным, сколько политическим и повлек за собой последствия именно политического характера. Лишь позднее, начав изучать славянскую филологию, я заинтересовался художественной стороной романа. Я читал «Доктора Живаго», и меня не покидало странное чувство непонимания этого произведения, ведь мастерство Пастернака-поэта проявляется лишь в последней главе книги, а объемный прозаический текст, состоящий из 16 частей, в то время был для меня малодоступным с эстетической точки зрения. Это была совсем не та проза, к которой я привык, читая мастеров русской словесности начиная с XIX века вплоть до Андрея Белого. Признаться, не этого я ожидал тогда от знаменитого Пастернака! Позднее я понял, что не одинок в своей неудовлетворенности романом и в желании найти к нему научный подход. Исследовательская литература о «Докторе Живаго» год от года лишь множится, все более и бо-

лее расширяя свою область. Тем не менее я решил найти собственный ключ к апориям этого романа — не столько из-за ностальгии, сколько для того, чтобы с помощью *формоопределяющей* основы проработать *функциональную* сторону целостного текста, состоящего из прозы и стихов.

Немецкий оригинал моей книги был опубликован в 2017 году. Теперь выходит русское издание. Моя большая благодарность переводчице книги Ольге Немире и издательству.

Ульрих Штельтнер  
Йена, август 2023 года

# 1. Введение

Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт.

*Борис Пастернак. Детство Люверс*

Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», опубликованный в 1957 году и в 1958-м удостоенный Нобелевской премии, с тех пор представлял огромный интерес для литературоведения, судя по количеству посвященной ему научной и критической литературы. Реакция же современников на книгу была неоднозначной. С одной стороны, роман представлял собой политическую сенсацию, с другой — особого интереса к его прочтению не было.

В любом случае Пастернак, герой новостей, объект внимания всех иностранных корреспондентов и фотографов в России, фигурировал в заголовках ежедневных и еженедельных изданий так часто, что тысячи людей покупали его книгу, повинувшись стадному инстинкту, не собираясь ее читать. А другие тысячи открывали ее в надежде найти сенсационные выпады против советского режима [Slonim 1959].

Экранизации романа год от года делали его все более популярным<sup>1</sup>, повышая узнаваемость отдельных персонажей и сюжетных линий. Однако читателей романа все еще оставалось немного.

---

<sup>1</sup> Стоит упомянуть четыре одноименные экранизации: «Doutor Jivago» (1959, Бразилия, режиссер неизвестен), «Doctor Zhivago» (1965, США, реж. Д. Лин), «Doctor Zhivago» (2002, Великобритания/США/Германия, реж. Дж. Кампиотти), «Доктор Живаго» (телесериал, 2005, Россия, реж. А. Прошкин).

Критики также неоднозначно относились к «Доктору Живаго», который заканчивается поэтической частью<sup>2</sup>. Роман — даже без венчающего его стихотворного цикла — обладает гибридными чертами, что мешает его восприятию и изучению. Эту «перегруженность» повествования можно трактовать, с одной стороны, как признак модернизма. С другой — роман будто бросает читателю вызов, требуя разгадки. Можно предположить, что в книге кроется тайна, особенно если последнюю часть — цикл стихов — не воспринимать как приложение (как то было сделано в экранизациях). Современное литературоведение стремится к разгадке этой тайны, выявляя скрытые соответствия с помощью пристального анализа поэтики романа и его деконструкции<sup>3</sup>. Можно сделать вывод, что роман относится на абстрактном повествовательном уровне к «модернизму» или даже постмодернизму — вопреки неоднократно высказываемому (особенно современными критиками) мнению, что книга является традиционным реалистическим романом и построена по образцу русского романа второй половины XIX века. Чтобы добраться до понимания тайны, я решил пойти другим путем, нежели, например, деконструировать текст согласно определенному принципу. Я хотел бы проследить внутреннюю последовательность повествования, точнее, *некую возможную* внутреннюю последовательность, вытекающую из очевидного разделения текста на две формы речи — прозаическую и стихотворную.

Метафорически обозначенная мной «тайна» возникает, очевидно, из явного парадокса текста: он назван романом, но содержит как собственно роман, так и цикл стихотворений. Я ни в коем случае не занимаюсь герменевтической интерпретацией произведения в целом — речь идет, скорее, о последовательности структуры, которая в конечном итоге имеет значение и может послужить ключом к пониманию романа.

<sup>2</sup> Роман разделен на две книги и семнадцать частей.

<sup>3</sup> См. [Смирнов 1996], а также работы, посвященные различным аспектам романа: символике света [Zehnder 2015], архитектонике числа 14 [Tiura 2012], принципу мимикрии [Witt 2000a, 2000b], элементам оформления [Beker 1993] и т. д.

В этом контексте вполне уместен вопрос эстетики, ведь «Доктору Живаго» отведено отдельное место в сфере изящной словесности. Определение его как «старомодно-реалистичного» представляет собой оценочную категорию. То же относится и к эпитету «модернистский», а также другим возможным суждениям. Поэтому очень важно поместить роман целиком как текст в разнообразные контексты, которые помогут ярче высветить его общую структуру.

В теоретическом аспекте я опираюсь сразу на несколько методологий, используя идеи феноменологии, формализма или структурализма. Я прекрасно понимаю, что обращение к концепциям, которые были важны с первой трети XX века, вполне может быть расценено как «смелость сделать шаг назад». Но, поскольку литературоведение последних десятилетий изменилось таким образом, что зачастую явно следует идеям XIX века, а «художественность» литературы зачастую попросту остается за кадром, мне кажется уместным боевой клич феноменологов «Ближе к вещам!» о возвращении элементам художественного текста соответствующей значимости.

Принципиально в значение слова «текст» я вкладываю здесь *произведение* в понимании Р. Ингардена, то есть языковое выражение, которое должно быть сначала *воспринято* субъективно. Лишь после *восприятия* можно размышлять о причинах именно такого понимания *произведения* и стараться «схватить» его лингвистически фиксированную концепцию, его «схему» [Ingarden 1972]. Из сказанного естественным образом следует, что две противоположные позиции могут быть обусловлены одной и той же первопричиной.

Для описания контекстов Ингарден предлагает использовать особую метафору — «жизнь произведения искусства» [Ingarden 1968]. Речь идет об изменении с течением времени восприятия литературного произведения таким образом, что черты, схематично в нем обозначенные, каждый раз конкретизируются по-разному. Эта конкретизация подразумевает *sensu stricto*<sup>4</sup> нечто

<sup>4</sup> В узком смысле (лат.) — Прим. перев.

большее, чем исключительно филологическое понимание, — она должна учитывать иррациональную часть общей структуры, то есть представлять произведение эстетически наглядно. Эстетическая сторона текста здесь может служить критерием релевантности для проведения различий между чисто филологическим прочтением, связанным с удовольствием ученого от получения новых знаний, и «наивным» восприятием. На практике провести такую линию трудно, поскольку критерий релевантности эстетического воздействия может обсуждаться только по отношению к рассматриваемому произведению. Причины для той или иной конкретизации можно найти в самом тексте. Субъективность эстетического понимания затрудняет подлинное определение ценности познанного из-за очевидного различия между удовольствием и опытом восприятия. Исходя из этого для более глубокого описания как контекстов, так и механизмов воздействия романа на читателя необходимо рассматривать все текстуальные стратегии, которые использует автор, в частности особенности романа как жанра, интертекстуальные отсылки и прочее. Несомненно, все они обладают эстетическим потенциалом, который и необходимо конкретизировать. С точки зрения восприятия эти стратегии представляют собой контекстуальные феномены, хотя обычно классифицируются иным образом. Несмотря на утверждение Пастернака о том, что он пишет роман «в плохом смысле по-домашнему»<sup>5</sup>, «Доктор Живаго» продолжает литературную традицию. Роман является частью системы литературных стратегий, которые принадлежат литературе как виду искусства в целом, а также *русской* литературе, литературе XX века и т. д. *Русский* роман, в частности, имеет значительный авторитет, и, следовательно, к этому жанру предъявляются особые требования в *русской* литературе. Тот факт, что «Доктор Живаго» не вписывается в рамки этой системы, и объясняет те трудности,

---

<sup>5</sup> Письмо литературному критику Н. П. Смирнову от 2 апреля 1955 года [Пастернак 2003–2005, X: 72]. Здесь и далее произведения Пастернака цит. по: [Пастернак 2003–2005] с указанием в скобках номера тома (римскими цифрами) и номера страницы (арабскими).

которые роман вызвал у читателей и которые стали отправной точкой вышеизложенной аргументации. С этого я и хочу начать свой анализ. Я сделаю выборку общепринятых стратегий, уделив особое место стратегиям первой половины XX века, чтобы обозначить место романа в литературном процессе своего времени. Это поможет мне обсудить необычную заключительную часть — «Стихотворения Юрия Живаго». Но прежде следует проследить тот путь, который в конечном итоге привел поэта Пастернака к созданию этого романа. И, само собой разумеется, роман должен быть постигнут в его основных чертах. Таким образом, появится возможность обсуждения вопросов эстетического воздействия и восприятия книги. И здесь мне видится вполне уместной и даже обоснованной — а также, я надеюсь, простительной — определенная педантичность в отношении теоретических предпосылок, поскольку я хотел бы сохранить в некоторой степени трезвый подход, находясь словно между Сциллой и Харибдой перед текстуально-герменевтической интерпретацией и иногда фантазмагорической деконструкцией.



## 2. В поисках прозы

Путь Пастернака в литературу и его существование в литературном процессе первой половины XX века отмечены четкими поворотными моментами, которые сам писатель в «Охранной грамоте» назвал «метаморфозами» [III: 226]. Начинает он с музыки. В футуристические круги Пастернак вошел как композитор. Затем он изучал право, философию, но вскоре обратился к литературе, взволновав всех магией своих стихов и получив заслуженное признание и удовлетворение. С 1914 по 1923 год один за другим выходят четыре его поэтических сборника<sup>1</sup>, а в 1925 году — небольшая книга, в которую вошли четыре прозаических произведения 1915–1924 годов<sup>2</sup>. Это «Детство Люверс», «Il tratto di Apelle» (позднее «Апеллесова черта»), «Письма из Тулы» и «Воздушные пути». Если идти в обратном хронологическом порядке — от романа, то названные произведения можно рассматривать как подготовительные, их отголоски мы явственно слышим в «Докторе Живаго». Тем не менее на первый взгляд они представляют собой совершенно иную прозу, которую автор впоследствии осудит, как и свою биографию, написанную в «экспрессионистско-футуристическом» стиле и вышедшую в 1931 году. При жизни Пастернака начиная с 1933 года в журналах были опубликованы лишь некоторые фрагменты его художественной прозы. Среди прочих — «Записки Патрика», начавшие публиковаться

---

<sup>1</sup> Близнец в тучах (М.: Лирика, 1914); Поверх барьеров. Вторая книга стихов (М.: Центрифуга, 1917 [1916]); Сестра моя — жизнь. Лето 1917 года (М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922); Темы и вариации. Четвертая книга стихов (Берлин: Геликон, 1923).

<sup>2</sup> Рассказы (М.; Л.: Круг, 1925).

в «Литературной газете» с 1937 года<sup>3</sup>. Его вторая автобиография, являющаяся, по сути, предисловием к запланированному на 1956 год изданию поэзии, при жизни автора публиковалась только за рубежом: в частности, в ФРГ книга вышла под названием «Über mich selbst»<sup>4</sup> (Франкфурт-на-Майне, 1959).

### *Искусство и история*

Вскоре после войны Пастернак, испытывая творческий подъем, начинает писать роман. Этому предшествовали различные опыты в прозе, так и не дошедшие до широкой публики, рукописи которых частично утеряны (упоминаю их здесь лишь для полноты картины). В ноябре 1945 года Пастернак писал Надежде Мандельштам: «Я немного писал своего нового, но теперь буду больше, роман в прозе, охватывающий время всей нашей жизни, не столько художественный, сколько содержательный» [IX: 422]. Привлекает внимание выражение «роман в прозе». Предположительно, оно фигурирует и в первой публикации «Стихов из романа в прозе “Доктор Живаго”» 1954 года [Пастернак 1954]. Это наводит на мысль, что определение «роман в прозе» — явное указание Пастернака-поэта на другое доступное ему ремесло — прозу. Еще до войны Пастернак написал несколько эпических произведений в стихах, *поэм*. Но автор как бы отгораживается от этого понятия, называя их «романами в стихах» [Гладков 1973: 63]. Наконец, есть знаменитый *роман в стихах* Пушкина — «Евгений Онегин», который, по сути, можно назвать *поэмой*. «Евгений Онегин» — с учетом необычной пастернаковской формулировки «роман в прозе», — вероятно, должен взять на себя роль интертекстуального крестного отца будущего произведения. Возможно, это было своеобразным художественным кокетством Пастернака или данью уважения великому русскому поэту.

Противопоставление «художественное vs содержательное» кажется необычным. Тем не менее оно продолжает варьировать-

<sup>3</sup> Подробную историю публикации см. [III: 576–578].

<sup>4</sup> «Обо мне самом». — *Прим. перев.* В оригинале — «Люди и положения».

ся в письмах Пастернака по мере работы над «Доктором Живаго». В письме от 26 января 1946 года он сообщает Н. Мандельштам: «Я хочу написать прозу о всей нашей жизни от Блока и до нынешней войны, по возможности в 10–12 главах, не больше» [IX: 441]. Эта формулировка позволяет предположить, что именно «искусство» определяет для Пастернака «историю» как повествование. В письме к своей двоюродной сестре О. Фрейденберг он пишет: «Я начал большую прозу, в которую хочу вложить самое главное, из-за чего у меня “сыр-бор” в жизни загорелся» (письмо от 1 февраля 1946 года [IX: 446]). Спустя полгода он напишет ей же:

Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. Роман пока называется «Мальчики и девочки» (письмо от 13 октября 1946 года [IX: 472]).

В этом письме впервые прямо проговариваются взгляды Пастернака на искусство. Возможно, это совпадение, но с учетом ситуации, продолжавшейся с начала 1930-х годов, когда над искусством начали тяготеть нормы и каноны социалистического реализма, внимание автора приобретает особый смысл. Кроме того, определенные послабления, имевшие место во время войны, были отменены, и дух оптимизма, появившийся после победы над нацистской Германией, был подавлен пресловутым известным Постановлением оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Новые ограничения стали печально известны как «ждановские» (по имени секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова). Мотив искусства в романе может быть связан и с другими особенностями или даже совокупностью особенностей контекста культуры первой половины XX века. Об этом мы будем говорить в главе 3. Роман, над которым работал Пастернак, не предназначался для печати, по крайней мере в то

время. Осенью 1948 года автор вновь пишет О. Фрейденберг, с которой у него сложились доверительные отношения: «...я совсем его [роман] не пишу, как произведение искусства, хотя это в большей степени беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете искусство, и что оно значит еще» (письмо от 29 июня — 1 октября 1948 года [IX: 541]).

Пастернак пишет этот роман как «длинное письмо» для тех «немногих, кто его ценит». Метафора «романа-письма» уже была однажды им использована по отношению к прозе — в начале 1920-х годов, когда он говорил о начале большого романа, который, по-видимому, так и остался фрагментом и позже был опубликован под названием «Детство Люверс»:

Я решил, что буду писать, как пишут письма, не по-современному, раскрывая читателю все, что думаю и думаю ему сказать, воздерживаясь от технических эффектов, фабрикуемых вне поля его зрения и подаваемых ему в готовом виде, гипнотически и т. д. Я таким образом решил дематерьялизовать прозу...<sup>5</sup>

Эта метафора — появляющаяся и в начале, и в конце творческого пути Пастернака — поразительна, поскольку ранняя его проза, включая «Охранную грамоту», не свободна от «технических эффектов». Говоря о романе-письме, Пастернак, вероятно, имел в виду такую прозу, которая позволила бы ему оставаться субъективным, подобно автору писем, но без обязательной технической стороны, которая *per se*<sup>6</sup> является субъективной стороной лирики. Более того, это высказывание относится к тому времени, когда «ощутимость» языкового *материала* прозы,

<sup>5</sup> Письмо В. П. Полонскому, <лето> 1921 года [VII: 371]. В будущем В. П. Полонский будет главным редактором журнала «Новый мир» (1926–1931); в 1921 году он был также организатором и председателем литературного центра «Дом печати». Полонский был также ярким противником Владимира Маяковского и ЛЕФа. Точки соприкосновения Пастернака со взглядами Полонского очевидны — как положительные (идеализм), так и отрицательные (Маяковский/ЛЕФ).

<sup>6</sup> Как таковая, по умолчанию (лат.). — *Прим. перев.*

а также приемы, позволяющие сделать этот языковой материал *ощутимым*, популяризировались русской формальной школой, близкой к футуристам. Тем самым Пастернак четко отделяет себя от нее своей «дематерьялизацией».

### *Мысли и образы*

Заметим, что, когда Пастернак говорит о литературном творчестве, он приводит некоторые паттерны. Я не считаю их интертекстуально значимыми; они служат, скорее, примером проявления чувств эмоционального в целом автора писем — Пастернака. Это моменты, связанные с «эмоциональным пространством» зарождающейся прозы. К классификации романа в паттернах XX века я вернусь позже; пока я полагаю, что достаточно описания умственного пространства, в котором творит Пастернак. Как уже говорилось, он упоминает Ч. Диккенса и Ф. Достоевского, а не Л. Толстого, хотя искренне им восхищается. В другом письме, 1947 года, Пастернак сообщает:

Я пишу сейчас большой роман в прозе о человеке, который составляет некоторую равнодействующую между Блоком и мной (и между Маяковским и Есениным, может быть) <...> Время, обнимаемое романом, — 1903–1945 гг. По духу это нечто среднее между Карамазовыми и Вильгельмом Мейстером<sup>7</sup>.

Восемь лет спустя он писал тому же адресату, который, вероятно, находился в Германии:

Мне хочется в немецких измерительных единицах дать Вам понятие о романе, вернее о его духе. Это мир Мальте Бригге или Якобсеновской прозы, подчиненной, если это мыслимо, строгой сюжетной нешуточности и сказочной обыденности Готфрида Келлера, да еще в придачу, по-русски,

---

<sup>7</sup> Письмо биологу З. Ф. Руофф от 16 марта 1947 года [IX: 492]. (Письмо послано в Воркуту, где отбывала ссылку Зельма Руофф, арестованная в 1930-х. — *Прим. перев.*)

еще более приближенной к земле и бедности, к бедственным положениям, к горю. Очень печальная, очень много охватывающая, полная лирики и очень простая вещь<sup>8</sup>.

### *Значимость поэзии*

Выражение «полная лирики» из письма Руоффа относится, конечно, не только к стихам Юрия Живаго из завершающей, 17-й, части романа. В письмах Пастернака стихи явно выходят на первый план: это не заметки на полях и тем более не бегло написанное дополнение к прозе, за которую он так упорно бился. За стихами кроется внутренний конфликт Пастернака как поэта, своего рода душевная боль, о которой он пишет Ольге Фрейденберг:

В апрельском номере журнала «Знамя» собираются напечатать 10 моих стихотворений из романа «Живаго», в большинстве написанных в этом году. Я их читаю в гостях, они мне приносят одну радость. Их могло бы быть не 10, а 20 или 30, если бы я позволил себе их писать. Но писать их гораздо легче, чем прозу, а только проза приближает меня к той идее безусловного, которая поддерживает меня и включает в себя и мою жизнь, и нормы поведения и пр., и пр. и создает то внутреннее душевное построение, в одном из ярусов которого может поместиться бессмысленное и постыдное без этого стихописание. Мне не терпится освободиться поскорее от этого прозаического ярма для более мне доступной и полнее меня выражающей области (письмо от 20 марта 1954 года [X: 22]).

Видно, как Пастернаку трудно разрешить внутреннее логическое противоречие между заветной прозой, которая узаконивает

---

<sup>8</sup> Письмо З. Ф. Руоффа от 10 декабря 1955 года [X: 115]. В подобном ключе 14 мая 1959 года Пастернак писал Ренате Швейцер: «Наоборот, неофициальная оригинальность какого-нибудь Готфрида Келлера, его сказочность в цивильном платье, укрывающаяся за грубоватой видимостью реализма, говорит мне куда больше, чем вся дикая резвость Э. Т. А. Гофмана. С другой стороны, можно ли представить себе Достоевского, может быть даже и Диккенса, без Гофмана?» [X: 484].

«постыдное стихописание», и тягостной прозой, воспринимаемой как ярмо и стеснение поэзии, позволяющей более «полное» выражение себя и более легкой в написании. Это противоречие можно интерпретировать по-разному. Парадоксальность манеры изложения, по-видимому, была характерна и для устных высказываний Пастернака<sup>9</sup>. Поскольку я считаю это противоречие важным в отношении «романа в прозе» — который тем не менее завершается стихотворной частью, — мне хотелось бы кратко его обсудить. С прагматической точки зрения Пастернак, очевидно, держит в уме возможность заработка. Это можно заключить из дальнейшего текста письма, в котором речь идет об обеспечении своего материального положения:

...если не считать некоторого Зининого неприкосновенного сбережения, с текущим, повседневным бюджетом, у меня теперь некоторая временная заминка. И опять, из-за неоконченного и пишущегося романа у меня нет времени постоять за себя, что-то предпринять, похлопотать в издательстве и т. д. [Там же].

Именно поэтому Пастернак берется за перевод трагедии Шекспира и «Фауста» Гете, ведь в противном случае роман отнимет все его силы. Однако описанная ситуация не объясняет слова Пастернака о том, что в поэзии он мог бы выразить себя более полно. Учитывая значительность и самобытность его лирики, сомнения автора в отношении прозы вполне объяснимы: ему есть что терять как поэту.

Одержимость, которая руководила им с юности и заставляла прилагать все усилия, чтобы добиться успеха в прозе, вероятно, имела и другие корни. Ее начала нужно искать, например, в «общезначимости» прозы и ее авторитете в XX веке. По меньшей мере роман обращен к более широкой читательской аудитории, чем поэзия, несмотря на то что традиционно (и XX век не исключение) поэзия в России более популярна, чем, например, в Гер-

<sup>9</sup> Многочисленные примеры устных высказываний Пастернака см. в [Гладков 1973].

мании. По воспоминаниям А. Гладкова, поклонника Пастернака, тот говорил: «Я много бы дал за то, чтобы быть автором “Разгрома” или “Цемент”. Да-да, и не смотрите на меня с таким удивлением. Поймите, что я хочу сказать. Большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем...» [Гладков 1973: 63].

За «идеей безусловного», которая находится в центре процитированного выше письма Пастернака к сестре, скрывается также мысль, которая даже по способу своего выражения указывает на влияние идей философа В. С. Соловьева. Безусловное (или же *абсолютное*), по сути, центральные понятия в его «Богочеловечестве»:

Религия, говоря вообще и отвлеченно, есть связь человека и мира с безусловным началом и средоточием всего существующего. Очевидно, что если признавать действительность такого безусловного начала, то им должны определяться все интересы, все содержание человеческой жизни и сознания, от него должно зависеть и к нему относиться все существенное в том, что человек делает, познает и производит. Если допускать безусловное средоточие, то все точки жизненного круга должны соединяться с ним равными лучами. Только тогда является единство, цельность и согласие в жизни и сознании человека, только тогда все его дела и страдания в большой и малой жизни превращаются из бесцельных и бессмысленных *явлений* в разумные, внутренне необходимые *события* [Соловьев 1989] (курсив В. С. Соловьева. — У. III.).

Это понятие сыграло важную роль в символизме, но несколько иным образом. Речь идет о «безусловном», или «абсолютном». С точки зрения человека искусства, *абсолют* может быть достигнут только через искусство — точнее, постичь и передать его можно только посредством искусства. Художнику-символисту, таким образом, отводится роль жреца *абсолюта*. Соловьев в трактате «Общий смысл искусства» полагал, что «художники и поэты должны вновь стать жрецами и пророками, чтобы преобразить Землю сверхъестественной силой» [Tetzner 2013: 214]:



«Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Соловьев 1988: 404].

Помимо религиозного аспекта, который в конечном итоге становится значимым в «Докторе Живаго», важную роль в нем играет и философский момент напряженности, возникающей между пониманием реальности и художественным вымыслом. А «жречество» в конечном итоге лишь имплицитно. Мы не будем сейчас углубляться в эту тему, поскольку речь идет не о мировоззрении Пастернака в целом, а о романе «Доктор Живаго» и, если можно так выразиться, о вписанности романа в литературный процесс XX века. Однако стоит отметить следующее: Пастернак, русский писатель, живущий и творящий в Советском Союзе, воспринимает свое творчество — особенно прозу — как выражение безусловного или абсолютного, а не как отражение действительности в революционно-утопической перспективе. Писатель постоянно находится в опасности, даже если эта опасность заключается в том, что ему следует молчать. В марте 1954 года (во время написания письма) уже прошел год со смерти Сталина; на мгновение людям показалось, что «все (еще раз) переменится», — однако ничего не переменялось. И то, что «Доктор Живаго» не был разрешен к публикации в СССР до 1988 года, в некотором смысле закономерно.

В конце концов, кажется удивительным, что эпическая проза, как никакая другая, приближает Пастернака-прозаика к *идее абсолюта* или позволяет ему адекватно ее выразить, тогда как поэзия, которая в формальном выражении более искусна, очевидно, менее способна помочь ее достичь. Символисты в свое время придерживались иного мнения. В особенности поэзия позволяла им не только создавать, но и передавать движения души и внутреннее *mare tenebrarum*<sup>10</sup>, то есть доносить их до адресата и вызывать в нем ответные чувства. В загадочном высказывании Пастернака (в вышеприведенном письме О. Фрей-

<sup>10</sup> Море мрака (лат.). — Прим. перев.

денберг) все выглядит несколько иначе. На мой взгляд, ключ к пониманию его — это слово «жизнь». Сам Пастернак говорит следующее: вышеупомянутая «идея» «поддерживает меня и включает в себя и мою жизнь, и нормы поведения» [X: 22]. Поэзия, то есть «стихписание», появляется лишь как производное от чего-то более масштабного, всеобъемлющего. Поэзия — часть «строения души», определяемого «идеями», тогда как проза всеобъемлюща и охватывает все «строение души», а вместе с ним — и лежащую в основе идею божественной истины, которая раскрывается в жизни. Томас Тецнер так комментирует мнение Соловьева о том, что искусство означает преобразование: Соловьев последовательно и логично определяет идеальную красоту как «духовную телесность» (преобразование), тогда как в своей брэнности преобразование лишь «чистая бесполезность» [Tetzner 2013: 214]. В словах Пастернака, неоднократно говорящего о собственной неудовлетворенности, можно распознать философу В. С. Соловьева.

Я говорю об этом загадочном и противоречивом утверждении прежде всего потому, что Борис Пастернак по отношению к творчеству писателя использовал метафоры «полотна» (подразумеваемая проза) и «этюда» (подразумеваемая стихи). Так, например, в устном выступлении, предворяющем чтение первых глав «Доктора Живаго» 5 апреля 1947 года, Пастернак произнес: «Стихотворение относительно прозы — это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдником» [V: 467].

На мой взгляд, это сравнение также описывает соотношение шестнадцати прозаических частей «Доктора Живаго» и заключительной, стихотворной, части 17. Подобное говорит и Живаго — однако он прежде всего врач и только потом писатель, ведь из-под его пера вышел всего лишь один сборник стихов. И если присмотреться, то мы увидим, что именно рассказчик говорит о Юре Живаго и его литературной одержимости:

Юра хорошо думал и очень хорошо писал. Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое

ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине.

Этим стихам 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: 66–67].

Несмотря на то что связь этих строк с приведенной выше цитатой из переписки с Ольгой Фрейденберг отрицать нельзя, так же очевидна и проблема их безусловного соотношения. Пренебрежительное отношение позднего Пастернака к собственным ранним стихам и не по возрасту умные размышления юного Живаго не имеют между собой ничего общего, скрывают самого психофизического автора романа. Первое (отношение к стихам) можно было бы объяснить при необходимости как чисто психологический момент применительно к самому Пастернаку и, художественно-теоретически, к ситуации и прочему, второе же (размышления Юрия Живаго) объяснимо функционально, то есть по функции в произведении.

В частности, речь идет о мотивировке этого суждения. Можно подумать, что гимназист Живаго не знает, о чем говорит, — он пока еще действительно слишком молод. В конце (романа) остаются именно его стихи. Ужели они имеют меньшую ценность, чем несвязные взгляды Живаго на *жизнь*, *безыскусные* взгляды на *реальность*? Любой читатель может сам это проверить и сделать свои выводы. Но в то же время утверждение рассказчика мотивирует воспринимать стихотворный раздел как самостоятельный и возникший естественным образом, если бы не его функция в качестве завершающей «Части семнадцатой». Принимая это во внимание, слова повествователя можно рассматривать как некую недосказанность, как представление стихов с самого начала в определенном свете, как установку к их восприятию и т. д. Прямая связь с биографией Пастернака разрушает эту функциональ-

ность и в дальнейшем нужна для того, чтобы опровергнуть якобы неоспоримое и эстетически значимое предположение о том, что Живаго и Пастернак идентичны. Особенности беллетристики биографии, программное смешение *искусства и жизни* мы обсудим позже: все это прямо относится к атмосфере рубежа веков и, следовательно, условно относится и к молодому Живаго, который à la Соловьев рассматривает искусство как «беспредметное, праздное и ненужное», а свои стихи воспринимает как отражение настоящей *энергии и самобытности*, то есть самой *жизни*. Кстати, для начинающего врача эта точка зрения кажется вполне уместной или мотивированной, даже вне контекстуального признака особого восприятия искусства рубежа веков.

### *Простота и ясность*

Оппозицию «речь прозаическая vs стихотворная» я связываю со стремлением автора выразиться просто и ясно. Это похоже на уступку господствующей идее соцреализма, но причины, несомненно, кроются в другом, особенно если взглянуть на некоторые стихи Пастернака позднего периода. Я имею в виду сборник «На ранних поездках» (1943) или (что кажется более убедительным) стихотворение «Нобелевская премия» (1959)<sup>11</sup>, поскольку в этом случае отсутствие следования упомянутой догме несомненно. Это стихотворение из-за скандала с присуждением премии получило большую известность; его также можно охарактеризовать как простое и ясное — как и упомянутый выше сборник.

### **Нобелевская премия**

Я пропал, как зверь в загоне.  
Где-то люди, воля, свет,  
А за мною шум погони,  
Мне наружу ходу нет.

---

<sup>11</sup> Литературоведческий анализ см. [Steltner 1993: 180f]. Владимир Набоков, литературный соперник Пастернака, опубликовал пародию на это стихотворение [Hughes 1989: 154].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)