

Всероссийский конкурс исследовательских и проектных работ школьников  
«Высший пилотаж»

**Категория авторства в цикле «Стихотворения Юрия Живаго»:  
вопрос идентификации творца**

Исследовательская работа  
Направление «Филология»

Фирсова Ирина Сергеевна,  
ученица 11 ФИЛ класса  
МАОУ «Лицей № 2» г. Перми

Пермь, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1. НАРРАТИВНЫЙ МЕТОД АНАЛИЗА ТЕКСТА: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ.....	5
1.1. Нарратология – синтез формалистского и структуралистского подходов к анализу текста .....	5
1.2. Категории абстрактного автора и нарратора .....	9
2. РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ПРОЗА ПОЭТА .....	12
2.1. Пересечение нарративных линий романа– связь поэзии с прозой .....	12
2.2. Парадигма исторического в романе «Доктор Живаго» .....	18
2.3. Образ Юрия Живаго и его роль в прозаической части романа .....	22
3. ЦИКЛ «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО» КАК ОТРАЖЕНИЕ НАРРАТИВНЫХ ЛИНИЙ РОМАНА .....	28
3.1. Семантика внутренней структуры цикла .....	28
3.2. Идеино-образный уровень стихов Юрия Живаго .....	33
3.3. Юрий Живаго как абстрактный автор .....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	42
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	44

## ВВЕДЕНИЕ

Роман «Доктор Живаго» как знаковый роман в литературном процессе XX века и в русской литературе вообще всегда был интересен для филологических исследований. Ученые обращались к жанровой специфике этого романа, проявлению поэтического языка в прозе, образу автора, образу героя и вопросу их соотношения. В отдельных работах поднималась дискуссия об образе Юрия Живаго и его статусе в романе – герой Живаго или автор, где заканчивается авторство Юрия Живаго и начинается авторство Пастернака. Однако такая существенная для понимания проблематики романа тема не исследовалась как отдельный предмет.

Эпоха модернизма в русской литературе – время экспериментов над традиционными жанровыми формами, и в этом смысле роман «Доктор Живаго» – не исключение. Борис Пастернак работал над текстом в 1946-1955 гг., когда эпоха модернизма уже закончилась. Но тем и интересен роман, что в нем об эпохе первой трети XX века повествуется модернистским языком. Главный эксперимент, который проводит Пастернак в своем романе – синтез прозы и поэзии, попытка переосмыслить повествовательные линии, образы и идеи прозаической части по-новому в части поэтической. Однако самое важное, что право переосмыслить сюжет романа, придав ему новые смысловые коннотации, Пастернак отдает своему герою – Юрию Живаго, наделяя его творческим даром и собственным метафорическим языком. Стихотворения, авторство которых Пастернак оставляет за Живаго, заставляют нас задуматься о категории авторства в этом поэтическом цикле и задаться вопросом, а при каком условии Юрия Живаго можно называть самостоятельным автором своих текстов? Чтобы дать ответ на этот вопрос, мы обратимся к одному из разделов филологии – нарратологии, в котором разрабатывается понятие абстрактного автора, что позволит нам изучить категорию авторства в цикле «Стихотворения Юрия Живаго».

**Цель исследования:** анализ цикла «Стихотворения Юрия Живаго» и нарративных линий романа «Доктор Живаго» для выявления авторского языка Юрия Живаго как признака абстрактного автора.

### **Задачи:**

- обратиться к основным понятиям нарратологии для теоретического обоснования исследования;
- проанализировать пересечение нарративных линий в прозаической части романа, чтобы выявить особенности фабульного устройства и связи поэзии с прозой;
- определить парадигмы «исторического» и «личного» в прозаической части романа как источники нарративных линий, переосмысляемых Живаго в поэзии;

- проанализировать образ Юрия Живаго и его место в сюжете романа, а также определить ситуации появления авторского языка в несобственно-прямой и прямой речи Живаго;

- провести композиционно-семантический и идейно-образный анализ цикла «Стихотворения Юрия Живаго»;

- выявить проявления языка Живаго-автора в поэтической части романа и выйти к понятию абстрактного автора;

**Проблема:** Жизненный путь и творческий дар Юрия Живаго преобразуются в собственный метафорический язык, что выводит нас к понятию абстрактного автора по отношению к Юрию Живаго и вопросу индивидуальности его поэзии на идейно-образном уровне и уровне предмета авторского переосмысления.

**Гипотеза:** реализованный в образе Юрия Живаго персонаж перерастает категорию героя и переходит в статус абстрактного автора.

**Актуальность:** обоснование авторства Юрия Живаго в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» с помощью методов нарратологии и поиск новых подходов к анализу всемирно известного литературного материала.

**Объект исследования:** прозаическая и поэтическая части романа «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака

**Предмет исследования:** отражение нарративных линий прозы и метафорического языка Живаго-автора в цикле «Стихотворения Юрия Живаго».

Методологически исследование опирается на труды В. Шмида, Б.М. Гаспарова, К.М. Поливанова, В.И. Тюпы, А.С. Власова.

## 1. НАРРАТИВНЫЙ МЕТОД АНАЛИЗА: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

### 1.1. Нарратология – синтез формалистского и структуралистского подходов к анализу текста

Вопрос построения текста как системы, определение субъектного строя и функции каждого из субъектов произведения, понятие художественного мира и способ его изображения стал актуальной научной проблемой в литературоведении XX века. Первый раз среди литературоведов был задан вопрос о первичности формы перед содержанием, а позже и вопрос о систематике литературного произведения. Так в русском литературоведении сформировалась школа формализма, ее представляли ученые В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, В.Я. Пропп. Формализм существовал недолгое время – период его расцвета пришелся на 1920-е годы – он так и не смог выйти за пределы русской школы, однако оказал сильное влияние на развитие такого направления как структурализм, развивавшегося как в русском, так и в европейском литературоведении. Структурализм более глубоко подошел к анализу формы произведения, концентрируясь не на внешних аспектах (жанре, стиле), а на генезисе структурных элементов текста. Ни та ни другая школа не определили первичность формы над содержанием в литературном произведении, но синтез формалистского и структуралистского подходов произвел множество новых способов и направлений анализа текста. Одним из таких направлений стала нарратология.

Нарратология является сравнительно молодым направлением в литературоведении. Однако отдельными методами этого направления пользовались ученые классической школы, например немецкая «теория повествования», по которой к нарративным причисляли произведения по признакам коммуникативной структуры, отличавшимся от драматического построения текста (прямые реплики героев), и ученые-структуралисты, например, при обращении к категории авторства в произведении. Но как самостоятельный научный метод нарратологию систематизировал Вольф Шмид в своем труде «Нарратология»<sup>1</sup> (Шмид, 2003). Опираясь на достижения формалистов и структуралистов в области нарративного анализа, Шмид сформулировал и охарактеризовал основные положения этого направления. Он предложил классификацию текстов (дескриптивные и нарративные; фикциональные и реальные), выявил грани (части) мира художественного произведения, охарактеризовал повествовательные инстанции текста. Последний пункт наиболее важен для нас в данном исследовании: в нарратологии проводится тонкая грань

---

<sup>1</sup> Шмид Вольф Нарратология / В. Шмид. М. : Яз. славян. культуры : Кошелев, 2003 (Калуга: ГУП Облиздат), С. 19.

между такими категориями как конкретный автор, его образ, абстрактный автор, нарратор, рассказчик и герой – каждый из этих субъектов обладает своим положением в тексте и выполняет конкретную функцию. Каждая из представленных категорий будет формироваться в сознании читателя при определенной семантической деятельности, при этом читатель может не осознавать, что формируемый в его воображении образ автора не является конкретной исторической личностью (чье имя написано на обложке книги), а субъект, повествующий историю, не является автором этой истории непосредственно. Однако точное определение функции каждого из субъектов текста в итоге открывает перед нами то, что мы называем «произведение»—нам становится понятно, кем и как «произведен» текст. Точно определив повествовательные инстанции, мы можем говорить о переходе субъекта текста из одной роли в другую и рассматривать, каким образом это отражается на *идейном уровне* произведения. В исследовании нам важно рассмотреть такие повествовательные инстанции как абстрактный автор и нарратор, а также уровни художественного мира с точки зрения повествования, чтобы в дальнейшем применить данные категории при анализе образа героя и ткани текста романа «Доктор Живаго» Бориса Пастернака.

В первую очередь обратимся к схеме коммуникативной структуры текста– уровням художественного произведения, которые выделяются в нарратологии.

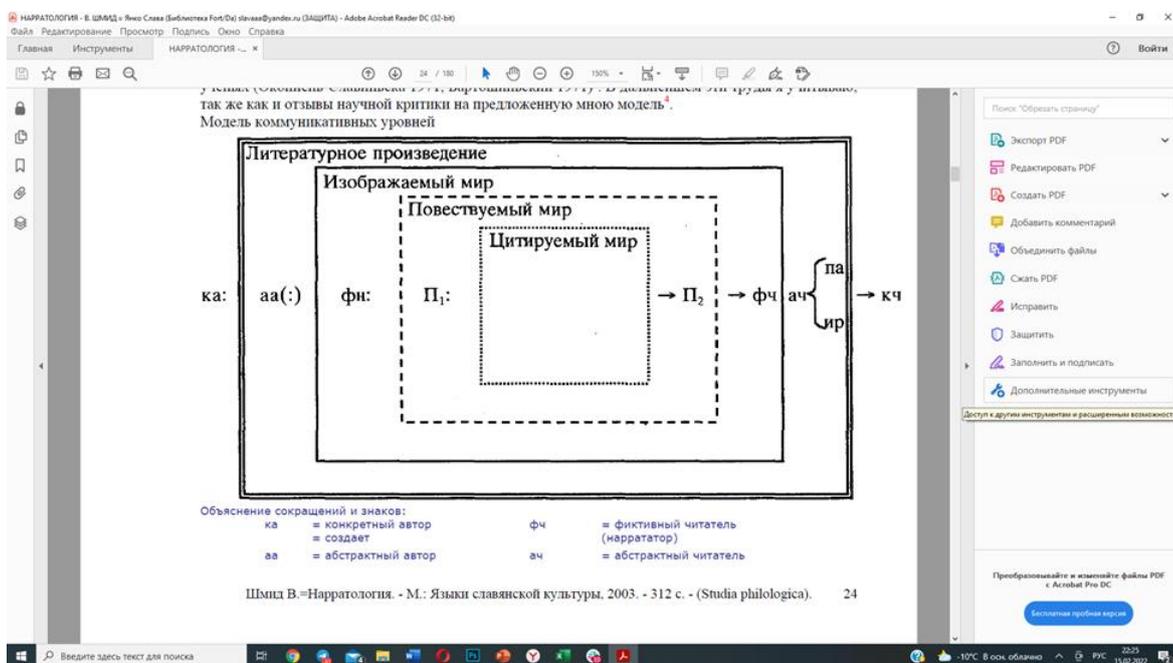


Рис. Коммуникативная структура текста (Шмид В., 2003)

В нарративном методе выделяется четыре основных «мира»: литературное произведение, изображаемый мир, повествуемый мир цитируемый мир. Каждый «мир» включает в себя более узкий набор нарративов, формирующих новый «мир». Таким

образом, *литературное произведение* включает в себя все уровни текста, а *цитируемый мир* является абсолютным минимумом в данной схеме. Но цель коммуникативной схемы заключается не в самом изображении уровней текста, а в том, что данные уровни возникают в ходе повествования – у каждого мира есть отправитель и получатель. «Абсолютным отправителем» является *конкретный автор*, но в самом тексте *автор* становится *абстрактным* и «отправляет» все, что может изображаться в произведении (все единицы содержания и формы), и передает повествование фиктивному нарратору, создающему уровень повествуемого мира, в котором отправителем становится уже персонаж, мысли и действия персонажа формирует мир цитируемый, доходящий в конце концов до читателя через «второго персонажа». Обратимся к образу тех повествующих инстанций, которые будут необходимы нам при дальнейшем анализе.

- Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него. Например, Борис Пастернак существовал вне своего романа как обычный человек.

Но при чтении любого произведения мы будем говорить об авторе, о его образе, при этом представлять мы будем не действительного человека, но некоторую субстанцию – актора, создающего художественный (изображаемый мир). Таким актором будет являться абстрактный автор.

- Абстрактный автор – это сложное понятие, которое следует определять в нескольких аспектах. С одной стороны, абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения – существует внутри произведения и возникает за счет смыслов конкретного текста. С другой стороны, он предстает как след *конкретного автора* в произведении, как его внутритекстовый представитель. Однако, абстрактный автор – это не «образ конкретного автора» в произведении. Абстрактный автор по своему духовному горизонту может превзойти идеологически более или менее ограниченного конкретного автора – конкретный автор проводит эксперимент, подвергая свои убеждения испытанию. Таким образом, он осуществляет в произведении те возможности, которые в жизни должны остаться нереализованными, проявляя радикальное отношение к определенным явлениям, которое он во внехудожественном контексте по разным причинам никогда не стал бы проявлять. Поэтому абстрактный автор может представлять те или иные убеждения более явно и именно абстрактный автор будет транслировать их в произведении (в изображаемом мире).

Абстрактный автор не является изображаемой инстанцией – намеренным созданием конкретного автора. Но раз абстрактный автор не является *изображаемым*, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте. У него нет своего

голоса, своего текста. *«Его слово — это весь текст во всех его планах, все произведение в своей сделанности»*, – писал Шмид в своей книге<sup>2</sup>. Все смыслы, идеи и образы, которые отмечает читатель в произведении, все попытки объяснить изображаемое через идеологию автора произведения сводятся к формированию абстрактного автора произведения. Поэтому абстрактного автора можно определить как конструкт, создаваемый читателем на основе *осмысления им произведения*. В целом можно говорить о том, что именно абстрактный автор является тем, кто дополняет форму содержанием, кто создает художественную реальность и *наполняет ее смыслами*. Без этой субстанции не существовало бы произведения ровно так же, как без конкретного автора. Сформулировав основные признаки абстрактного автора, мы видим, что данная категория есть семантический центр всего произведения и точка пересечения всех линий текста.

---

<sup>2</sup> Шмид Вольф Нарратология / В. Шмид. М. : Яз. славян. культуры : Кошелев, 2003 (Калуга: ГУП Облиздат), С. 101.

## 1.2. Категории абстрактного автора и нарратора

Для дальнейшего анализа текста нам важно остановиться на двух важнейших аспектах:

1. Абстрактный автор – не повествующее лицо, он *создатель* текста: смыслов, образов и идей, формируемых относительно определенных идеологических и мировоззренческих установок, которые он транслирует в текст;

2. Абстрактный автор формируется в *сознании читателя* в ходе восприятия произведения: все семантические единицы, отсылающие к автору в тексте, формируют *абстрактного автора*

- Нарратор

Как правило, анализируя субъектный строй произведения, мы пользуемся понятиями «повествователь» и «рассказчик». Причем «рассказчик» часто понимается как один из участников изображаемого мира, который ведет *субъективную* линию повествования и сам является личностью: рассказчик = один из героев произведения, тогда как повествователя мы скорее воспринимаем как лицо близкое к автору, обладающие речью, но растворенное в тексте: безликая субстанция, ведущая *объективное* повествование от третьего лица. Грань между понятиями образа автора, образа повествователя и образа рассказчика настолько тонка, что в «Словаре литературоведческих терминов» «образ автора» и «образ повествователя» подаются как синонимы. Однако, отказ от точного определения повествующей субстанции в тексте часто приводит к неточному трактованию элементов содержания, поэтому в западном литературоведении было определено понятие *нарратора*.

Нарратор – это в первую очередь функциональный термин, обозначающий *носителя функции повествования*. Нарратор не обладает какими-либо типологическими характеристиками, но ему принадлежат конкретные антропоморфные признаки мышления и языка, а иногда и телесных черт. При этом нарратор может быть незаметен и безличен в тексте, но тогда возникает вопрос его слияния с абстрактным автором. Но яркое отличие нарратора заключается в том, что он всегда обладает определенной точкой зрения, которая сказывается, по меньшей мере, в отборе тех или иных элементов из «событий» для повествуемой «истории». Нарратор может представлять себя в произведении (эксплицитный нарратор): рассказывать свою историю и судьбу или проявляться только в признаках повествования: отбор событий и историй, лексические особенности речи, оценка подбираемых событий, размышления и комментарии (имплицитный нарратор). Притом, имплицитность является обязательной характеристикой нарратора, так как раскрывает нам нарратора через прямое его предназначение – через повествование.

Но кто является нарратором в тексте – всегда ли это безличная субстанция или герой, и может ли быть несколько нарраторов? Для ответов на эти вопросы стоит обратиться к типологии нарратора. Во-первых, нарратором становится тот субъект текста, который повествует некоторую *историю*. Причем история эта может заключаться в изложении всех событий произведения или быть вставной историей. Таким образом, мы понимаем, что нарратор – это полноценный герой произведения, однако он может быть повествователем истории изначально, а может стать им в ходе произведения. Поэтому, во-вторых, стоит различить *первичного, вторичного, третичного* и т.д. нарратора. Первичный нарратор повествует обрамляющую историю – то есть изначально является героем-нарратором, вторичный нарратор повествует вставную историю – это герой, который в ходе повествования становится нарратором, точно также и третичный нарратор может повествовать вставную историю в речи вторичного нарратора или быть нарратором, повествующим самостоятельную вставную историю. Отсюда и формируется понимание о повествуемом мире – то есть мире, создаваемым первичным нарратором (обрамляющая история) и цитируемом мире – вставная история вторичного/третичного нарратора, которая «цитируется» в речи первичного нарратора. В итоге мы можем наблюдать такую модель: сам нарратор становится персонажем, когда о нем повествует нарратор более высокой инстанции и наоборот персонаж становится нарратором, только если он сам становится повествователем вставной истории.

Тем не менее, нарратор не всегда является участником тех событий, о которых повествует, он вообще может не быть участником «повествуемого мира», а только преподносит его читателю. В связи с этим важно различать диегетического и недиегетического нарратора. Диегетический нарратор рассказывает о себе, как об участнике повествуемой истории (диегесе) и поэтому фигурирует в повествовании и как его субъект и как его объект, а недиегетический нарратор не является субъектом повествуемой им истории, а рассказывает только о других фигурах повествуемого мира. Однако, диегетический нарратор всегда остается за рамками повествуемого мира, а в повествуемый мир входит «повествуемое я» нарратора. Таким образом, диегетический нарратор распадается на «повествующее я» – создатель обрамляющей или основной истории и «повествуемое я» – участник истории, которую он рассказывает. Данная методология окончательно проводит грань между такими категориями как «повествователь» и «персонаж» и объясняет, что одна категория может переходить в другую, при этом *изменяя форму (место) существования в тексте*.

Рассмотренные нами категории и методы нарративного анализа текста позволят посмотреть на текст романа «Доктор Живаго» в новом аспекте: пользуясь понятиями из

нарратологии мы предложим понимание связи автор-герой в произведении Пастернака, сможем определить место и функцию главного героя романа в тексте, подробно проанализируем образ главного героя – его внутренний и духовный мир, через что выйдем к главному – осмыслению цикла стихотворений Юрия Живаго как произведения абстрактного автора, семантические индексы которого будут указывать не на Бориса Пастернака, а на Юрия Живаго.

## 2. РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ПРОЗА ПОЭТА

### 2.1. Пересечение нарративных линий романа – связь поэзии с прозой

В нашей работе мы в первую очередь ставим цель определить роль главного героя Юрия Живаго в повествовании, то есть посмотреть, как персонаж в прозаической части романа становится абстрактным автором в поэтической. Для того, чтобы проделать такую работу, нам необходимо обратиться к той особенности Пастернаковского романа, которая изучается исследователями как в содержательном, так и в композиционном аспектах, – вопрос связи поэзии с прозой. Как отмечает А.С. Власов в работе «Синтез поэзии и прозы в романе Б.Л. Пастернака “Доктор Живаго”», многие «сквозные» лейтмотивы романа находят свое логическое завершение в конкретных стихотворениях цикла стихов Юрия Живаго и символически переосмысляются в поэзии<sup>3</sup>. Некоторые моменты прозаической части романа получают «образно-метафорическое истолкование» в стихотворениях или их отдельных фрагментах. Стихотворения Живаговского цикла по Власову определяют композиционную и философско-идеологическую цельность романа, «Живаго фактически дописывает роман.

Продолжение сюжетных линий прозаической части романа в поэтической и их символическое пояснение в стихах Власов рассматривает с точки зрения идеи «монологической формы романа» (монолог автора, которому вторит диалогическое общение идей и сознаний героев). В работе звучат важные для нашего исследования идеи о способах синтеза поэзии и прозы в романе за счет связи повествовательных линий и их развития в поэтической части. Более детально этот вопрос рассматривает Б.М. Гаспаров в статье «О жанре “Доктора Живаго”»<sup>4</sup>. Он подходит к данной теме с точки зрения «растекания разнотекущих, перебивающих друг друга нарративных линий». По Б.М. Гаспарову разные сюжетные эпизоды и появление новых героев часто приобретают смысл лишь тогда, когда «сталкиваются» с другими, текущими автономно повествовательными линиями – именно в их сопряжении рождается фабула и сам сюжет. Таким образом, мы можем говорить о нарушении принципа линейного выстраивания звеньев фабулы, потому что разные *нарративы* возникают и сразу же пропадают, чтобы вернуться и придать ходу действия уже совсем иной смысл. Иначе говоря, при первом проявлении повествовательной линии ни герои, ни читатели не осознают ее истинное значение в общем ходе сюжета, однако

---

<sup>3</sup> Власов А.С. Синтез поэзии и прозы в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Кострома, 2002 г., С.14.

<sup>4</sup> Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт) [Текст] / Борис Гаспаров. - Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С 166 с.

«скрепляет» композицию романа именно тот невидимый смысл, который несет в себе тот или иной нарратив. И в ходе анализа мы обнаружили, что проза и поэзия связаны в романе за счет перехода из одной части в другую «повествовательных нитей», связывающих полотно произведения. Однако, главным образом для нас важно то, что в поэтической части связующие все нарративы переосмысляются уже в новом аспекте и приобретают коннотации «духовного» и вечного, а значит, являются собой итог некоторой *творческой рефлексии*.

Обратимся к тексту романа. Самым ярким примером того, что нарративная линия изначально обладает символическим смыслом, но ее значение раскрывается нам не сразу, является момент *со свечой в окне Лары, свет которой видит Живаго*. Эта сцена происходит в третьей части первой книги «Елка у Свентицких»: Лара отправляется к Паше Антипову, чтобы предложить ему обвенчаться, и *зажигает свечу в окне комнаты*, а Юра едет с Тоней на елку к Свентицким, после момента благословления Анной Ивановной Юры и Тони на брак. Мы понимаем, что этот момент пронизан темой любви, притом, любви для героев неожиданной: «...Если ты меня любишь и хочешь удержать от гибели, не *надо откладывать*, давай обвенчаемся *скорее*»<sup>5</sup>, – говорит Лара Паше; «Недавняя сцена у Анны Ивановны обоих *переродила*. Они будто прозрели и взглянули друг на друга *новыми глазами*»<sup>6</sup>, – передаются ощущения Живаго и Тони. Разговор и мысли об этом «новом» в их жизни объединяют героев, *сплетают их судьбы* в этот момент. Однако в мысли о любви вплетается еще одна тема – мысль о творчестве: все время дороги до Свентицких, Живаго будто пытается «нащупать» нужное размышление в череде разноликих впечатлений: мысли о писательстве, о статье о Блокесменяется на мысль о женщине при взгляде на Тоню, он открывает в ней иную – женскую ипостась, но облик праздничных зимних улиц вновь наталкивает Живаго на мысль о творчестве: «...Вдруг Юра подумал, что Блок – это явление Рождества во всех областях русской жизни «...» Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поколение волхвов...» И вот «на стыке» темы любви и темы творчества выступает образ свечи в окне Лары и у Живаго рождается строка: «Свеча горела на столе. Свеча горела...», нарратор подкрепляет это эпитетами «ощущение чего-то смутного, неоформившегося...»<sup>7</sup> И это «смутное» и «неоформившееся» есть будущая любовная линия между Юрой и Ларой, но важно, что герои об этом еще *не догадываются*. Мотив света свечи в контексте этой повествовательной линии

---

<sup>5</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С. 70-82.

<sup>6</sup> Там же

<sup>7</sup> Там же, С. 82.

символизирует с одной стороны *неожиданный проблеск*, с другой – *ориентир*, по которому герои друг друга находят. Неожиданность справедлива потому, что Лара на протяжении всего романа появлялась в судьбе Живаго стихийно, резко: ее силуэт в номерах, где Амалия Карловна пыталась покончить с собой, ее неудачный выстрел в Комаровского на елке, ее появление в веренице фронтовых будней, ее облик мелькнувший в Юрятинской читальне. Неожиданное появление Лары в разные моменты жизни Живаго было понятным и неизбежным, потому что с первого переплетения линии Живаго и линии Лары, Лариса Федоровна стала для Юрия Андреевича внутренним светом, светом любви, наполнявшим душу Живаго. В момент расставания Живаго скажет: «Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во все остальное на свете благодаря тебе». Таким образом, мы понимаем, что любовная линия Юры и Лары завязывается до их действительного знакомства, она возникает как внутренний свет, наполняющий души героев. Но самое главное, что мотив света и образ свечи, обрамляющий историю любви Живаго и Лары, переходит в поэзию самого Живаго. Стихотворение «Зимняя ночь», где тема сплетения судеб, которое произошло в вечер елки у Свентицких, рождается в ночи за письменным столом в Варыкине, два хронотопа соединяется образом свечи, который в *сознании Живаго* связан с Ларой.

Переплетение и развитие нарративных линий происходит также за счет того, что судьбы героев объединяют повествовательные линии других героев. Так, при анализе особенностей фабулы романа мы поняли, что второстепенные персонажи служат «мостами-смычками» между героями основными. Например, семья Тиверзиных, в которой воспитывался Паша Антипов, знакома Ларе потому, что ее подруга Оля Демина – внучка Марфы Гавриловны Тиверзиной. Тиверзины и Оля становятся «мостом» связующим судьбы Лары и Паши. Семья Галиуллиных, со двора Тиверзиных – Фатима и ее сын – Осип Гимазетдинович – станут «связующими» между Лариной, Юриной и Пашиной линиями. «Юрий Андреевич и подпоручик [Галиуллин] каждый *порознь, не зная этого друг о друге, ее узнали*», – скажет нарратор, когда судьба Живаго пересечется с судьбой Галиуллина на фронте Первой мировой войны, на которую Лара отправилась медсестрой, желая узнать что-то о муже – Антипове. В этой сцене происходит сразу несколько сплетений, двигающих сюжет: Галиуллин расскажет Ларе о том, что Антипова взяли в плен, побоявшись сказать слухи о его смерти. И, таким образом, Живаго узнает об Антипове, как о муже Лары, благодаря Галиуллину. А позже, уже в Москве, в годы революции, Живаго встретит во дворе дома своей пациентки, Фатиму Галиуллину, которая укажет ему на товарища Демину

– Олю Демину – бывшую работницу в доме Гишар (матери Лары). И после, казалось бы, расставания на веки, Живаго вновь услышит о Ларе благодаря сплетению повествовательных линий героев. Таких примеров можно привести множество в повествовательном полотне романа: Микулицыны, управляющие заводами в Варыкине и бывшие работники у Крюгера – дедушки Антонины Александровны, которые пустили Живаго и его семью в свой дом; Микулицына – бывшая ученица Павла Антипова, преподававшего в Юрятинской гимназии. Есть примеры, когда сплетение повествовательных линий становилось буквально чудесным. Таким фактически волшебным «героем-помощником» является брат Юрия Андреевича – Евграф Живаго, который появляется в судьбе героя неожиданно, в самые сложные моменты: во время сильной болезни Живаго, когда он был на грани жизни и смерти, а лекарств и питания достать было невозможно из-за революционных событий, Евграф снабжает его и семью продовольствием. В момент возвращения из плена, когда Юрий Андреевич вновь находится на пороге смерти, сильно заболев и испытав множество страданий, Евграф помогает Ларисе Федоровне вылечить Юрия Андреевича. Когда Живаго вернется из Юрятина в Москву и будет находиться в сильном духовном, физическом и материальном кризисе, Евграф Андреевич снова появится в судьбе героя, дав шанс на начало новой жизни. Поможет Евграф и тогда, когда его брат уйдет из жизни, он поможет материально, но самое главное, что он поможет остаться Живаго *бессмертным, ведь именно он предложит Ларе разобрать рукописи Юрия Андреевича, и, возможно, в этом была его главная «волшебная» роль.*

Пример с Евграфом Живаго особенный – его нарративная линия действительно волшебна и самобытна в романе, он связывает или спасает судьбы героев только в нужный момент, также в нужный момент исчезая. Однако есть такие примеры, когда герой связывает судьбы других героев, когда эти персонажи еще не знают друг друга, но этот связывающий их герой является *роком в судьбе обоих*. Причем такое сплетение нарративных линий не обладает нарочитой чудесной символикой, порой это сродни невероятному совпадению, диктуемому самой жизнью. Таким «связующим роковым мостом» является Комаровский в судьбе Юры и Лары. Повествовательная линия Комаровского возникает в начале романа, в сцене смерти Юриного отца, в которой Виктор Ипполитович играет важную роль. Но в момент первой встречи с Комаровским ни героям, ни читателю еще не ведомо, какую роль сыграет этот человек в сюжете романа, важно одно: с самого начала образ Комаровского приобретает отрицательные коннотации в ходе повествования это подтверждается. Виктор Ипполитович появится в сюжете не косвенно, а явно, в судьбе Лары Гишар. С этим человеком будут связаны первые настоящие страдания

Лары – опыт созависимых отношений, конфликт в отношениях с матерью, вина за попытку самоубийства матери, смена тяги к Комаровскому на презрение к нему. Тем не менее, Комаровский в судьбе Лары выступит и стимулом к переменам в ее жизни: замужество за Антиповым и переезд на родину, в Юрятин, а как следствие – ревность мужа, его уход на фронт, ее решение следовать за ним, в итоге чего Лара встретится с Живаго. Комаровский стал косвенной причиной первой встречи Живаго и Лары: Живаго едет оказать помощь отравившейся Амалии Карловне, и в дальней комнате видит Лару и Виктора Ипполитовича. Именно это воспоминание останется с Живаго навсегда, о чем мы уже писали ранее. Сыграет роковую роль Комаровский и в момент недолгой, но счастливой совместной жизни Юрия Андреевича и Лары после плена, в Варыкино. Комаровский врывается в хрупкое счастье Варыкинского дома как историческое провидение и вновь приносит несчастье в судьбы героев. Интересно, что в начале романа Комаровский выступает как бы «косвенным посредником» встречи Лары и Юры, но в конце он, напротив, разрушает установившуюся между ними связь, размыкая нарративную линию. Презрение к Комаровскому со стороны героев достигает апогея при его новом появлении, но Лара вынуждена поддаться влиянию этого рока вновь, чтобы сохранить свою жизнь и жизнь дочери, Живаго отпускает ее. В прозаической части романа Живаго как герой проходит сложнейший и неоднозначный путь, чтобы прийти к настоящей любви и близости. Но здесь в «личное» врывается время, врывается история, чтобы спасти судьбы Ларисы Федоровны и ее дочери, Кати, Живаго должен дать им уехать с Урала, дать спастись. Важно, что сам Юрий Андреевич тоже мог принять предложение Комаровского, ехать вместе с Ларисой Федоровной на Дальний восток, но и здесь переплетение нарративных линий предreshают то, какое решение примет герой. Живаго не может следовать с Комаровским куда-либо из личной истории, которая связывает Комаровского и Живаго: Виктор Ипполитович – причина смерти Юриного отца, и это формирует нравственный конфликт в душе героя, который Юрий Андреевич разрешает однозначно – ни за что не следовать с Комаровским. В итоге этого переплетения повествовательных линий героев и вмешательства истории в судьбу, Живаго теряет, добровольно отпуская ее. Эта неизгладимая боль рождает в душе Юрия Андреевича порыв к творчеству – единственному способу сохранить черты Лары навсегда: «Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока еще ты на руках и губах моих, я побуду с тобой. Я выплачу слезы о тебе в чем-нибудь достойном, остающемся...»<sup>8</sup>. Здесь в герое рождается автор: образ Лары неразрывно сливается в сознании Живаго с образом моря, с образом волн, которые прибыло после «бури жизни». И в поэтической части нарративная линия потери любимой,

---

<sup>8</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С. 447.

перенесется в стихотворение «Разлука», в котором центральными символами останутся море и волны, и где Живаго уже как автор осмыслит произошедшее.

Мы рассмотрели примеры, в которых нарративная линия, проявившаяся в начале повествования и изначально обладающая символическим подтекстом, проходит через весь сюжет и получает завершение в стихотворениях Юрия Живаго, тем самым соединяя прозу и поэзию. Мы проанализировали примеры, где связующей нитью нарративной линии был символ (свеча) и герой (Комаровский). Анализ этих примеров позволил нам определить основную особенность поэтики романа – семантическую связанность прозы и поэзии. В дальнейшем именно эта особенность позволит нам глубже осмыслить, что происходит с нарративом в поэзии: как и почему он меняется. Но, чтобы нам удалось это определить, необходимо рассмотреть еще одну особенность прозаической части романа, а именно тесную связь исторической проблематики с проблематикой, связанной непосредственно с личными судьбами героев. Это позволит нам выделить две основные парадигмы, в которых зарождаются повествовательные линии: парадигма «личного» и «исторического», понять, каким образом их взаимодействие повлияло на формирование творческого мировоззрения Живаго.

## 2.2. Парадигма «исторического» и «личного» в романе «Доктор Живаго»

Любой феномен «Доктора Живаго» невозможно осмыслить без одного аспекта, который кроется в самом замысле этого романа. Аспект этот заключается в месте этого текста в литературе XX столетия и в творчестве самого Пастернака. Важно понимать, что поколение Пастернака – это люди, родившиеся в конце XIX столетия и в сознательном возрасте заставшие все крупные исторические события первой трети XX века, которые изменили мировой уклад (после Первой мировой войны) и стали причиной кардинальных изменений в нашей стране (Октябрьская революция, Гражданская война, образование СССР). Помимо того, что поколение Пастернака стало очевидцем того, что мы называем «историей» и «историческими событиями», люди того времени застали творческий подъем, новаторство как в мировом, так и в российском искусстве. Эпоха модернизма вобрала в себя множество художественных и литературных течений – разноликих и соревнующихся друг с другом. Литературный процесс начала XX века в русской культуре принято считать «Серебряным веком», т.е. «эпохой-преемником» «Золотого века» русской литературы. Череда масштабных исторических событий смешалась воедино с насыщенной творческой жизнью интеллигенции и богемы того времени. И поколение, появившееся на свет в 1890-е годы, постигало все это своим молодым сознанием. Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Гумилев – все они переживали первый личный опыт (становление личности, поиск себя, первые чувства, первые страдания трудности, эмоциональное взросление), становились важной частью творческой жизни, царившей в те года, и при этом находились в эпицентре исторических событий того времени. Важно, что поколение, к которому принадлежит Пастернак *лично прошло через историческую распутицу, продолжая жить свою жизнь.*

В своем романе Пастернак стремился увековечить память о поколении «Серебряного века», показать, через что прошли его ровесники и он сам<sup>9</sup>. Но «Доктор Живаго» – не исторический роман, и автор не стремился к этому жанру. Пастернак всегда мечтал о прозе как *«о книге жизнеописаний, куда он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и предугадать»* (Пастернак, 1990). «Доктор Живаго» – это отражение истории сквозь призму *личного опыта*, поэтому в центре всех событий у Пастернака стоит **личность** и ее взгляд на происходящее. Но «Доктор Живаго» – это и не автобиография: в тексте романа автор не представляет свой взгляд и свою рефлексию над происходящими событиями в виде лирических отступлений. Он предоставляет это право своим героям: *их личные судьбы в сплетении с потоком*

---

<sup>9</sup> Поливанов К.М. «Доктор Живаго»: Художественный язык романа и язык интерпретации // Лотмановский сборник IV. М., 2014. С. 510–519.

*исторических событий и их мысли о происходящем становятся главным предметом изображения.* Так в романе формируется две категории «личного» и «исторического», сплетение которых формирует судьбы героев и рождает в них рефлексию, что в итоге выводит роман в новую категорию – «духовную». Рассмотрим данную модель в тексте романа.

Для начала определим, что мы будем понимать под категорией «личного» и «исторического» в контексте романа. «Личное» – есть те события, которые случаются непосредственно в жизни конкретных героев, влияют на их судьбу «изнутри», заставляют героев самих принимать решения. Ярким примером «личного» является повествовательная линия Лара – Комаровский. Роман с Комаровским становится первым *личным испытанием* героини, испытание это возникает не из-за внешних обстоятельств, а вследствие эмоционального состояния героини в момент решения начать отношения с Виктором Ипполитовичем, ее внутренних желаний и переживаний. И сам Комаровский в начале романа связан в сознании Лары с *их семьей, с ее мамой*, но не с «внешним миром», из которого он пришел. Именно *личная* история с Комаровским побуждает Ларису Федоровну выйти замуж за Антипова и уехать с ним на Урал. «Историческое» – это тоже обстоятельства и события, которые изменяют жизнь героев, но вторгаются в их судьбу «извне», т.е. происходят не по воле конкретных героев. Но что самое главное – «историческое» влияет на судьбы сразу всех героев, заставляя их совершать какое-то действие. Чаще всего сплетение повествовательных линий героев происходит именно из-за того, что линия каждого героя находится в общей «окружности исторического». Так, Юрий Андреевич Живаго, верно определивший диагноз у одного из пациентов (успешная карьера врача – «личное»), по указанию руководства мобилизуется на фронт Первой мировой в качестве врача («историческое»). В то же время Лариса Федоровна отправляется на фронт («историческое»), чтобы найти своего мужа («личное»), в итоге в общих исторических обстоятельствах встречаются Юра и Лара, точно так же, как в общих исторических обстоятельствах Гражданской войны герои вновь встретятся на Урале. Важно, что связь категорий «личного» и «исторического» изменяется в ходе развития сюжета: чем концентрированнее становится «историческое», тем в большей степени оно начинает влиять на «личное».

В начале романа «историческое» еще не имеет большую власть над «личным» в сознании героев. Значение имеет то, что происходит *с тобой*, но не с *внешним* миром. Так, разгар Первой русской революции в Москве происходит в момент сильных страданий Лары из-за романа с Комаровским: «Были дни Пресни. Они оказались в полосе восстания. В нескольких шагах от них на Тверской строили баррикад. Ее было видно из окон

гостиной...», «Узнали, что по баррикаде могут открыть огонь из пушки и их дом в опасности...». Однако, роман с Комаровским оказывает на Лару большее впечатление, чем происходящие события (именно роман побуждает Лару к различным действиям в этот период жизни), а сами события героиня определяет как *«Мальчики стреляют»*. История как игра, как «внешнее» обстоятельство в начале еще не нарушает ход жизни, не меняет мировосприятие героев. Так и в доме Громеко в январе 1906 года, несмотря на революционные события решили дать «очередное камерное», будто «закрываясь» от происходящего на улицах. С ходом времени и истории все изменяется и история вторгается в судьбу героев уже с полной силой. «Это уже не мальчики стреляют...», – скажет Лариса Федоровна на фронте Первой мировой войны.

В ходе сюжета исторические краски будут сгущаться и сильнее влиять на жизнь героев. Так в революционный 1917 год кульминационным моментом в столкновении «личного» и «исторического» становится момент, предшествующий Октябрьскому перевороту: «На улицах бой. Идет военные действия между юнкерами, поддерживающими Временное правительство, и солдатами гарнизона, стоящими за большевиков. <...> Это история. Это бывает раз в жизни»<sup>10</sup>. В этот же момент в семье Живаго заболевает Шурочка – маленький сын Юрия Андреевича, ребенок находится на грани смерти, потому что выйти за лекарствами в больницу было невозможным из-за революционных событий. После свершившейся Октябрьской революции Живаго остался «в числе этих оставшихся и презираемых», но новый виток «исторического» – начало Гражданской войны заставило доктора вновь изменить уклад жизни, и семья Живаго перебирается на Урал, в старое поместье Варыкино. И мы понимаем, что это продвигает сюжет романа, потому что на Урале повествовательные линии Юрия и Лары вновь переплетутся («катализатором» снова стали исторические события). По приезде на Урал в судьбе Доктора «личное» вновь начнет превосходить «историческое» – зимой тихая семейная жизнь в Варыкине с семьей, а начиная с мая новая встреча с Ларой и начало измены. И в кульминационный момент любовного конфликта – Живаго следовал от Лары в Варыкино, к семье, чтобы признаться в своем «преступлении», «историческое» вновь вторгается в жизнь Юрия Андреевича – его «мобилизуют» в партизанский лесной отряд.

Это сплетение истории и личной судьбы – есть драма, проблематика и исход того поколения, к которому принадлежал Юрий Живаго, к которому относился сам Пастернак. «...Вам будет казаться, «...» что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают и умирают, а если мы доживем до записок

---

<sup>10</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.188.

и мемуаров об этом времени, «...» мы убедимся, что за эти пять или десять лет пережили больше, *чем иные за целое столетие*<sup>11</sup>, – произносит Юрий Андреевич в революционную осень 1917 года. Еще одной важной художественной деталью, подтверждающей то, что Пастернаку важно было акцентировать внимание читателя на проблему «растворения» «личного» в «историческом» является научное исследование Живаго о *мимикрии*. Доктор начинает заниматься им в Варыкине, после перенесения тяжелого переустройства, которое внесла *история* в жизнь его семьи. Возвращается же он к этой теме после нового тяжелого потрясения – пребывания в плену у партизан. В одном из разговоров с Ларой (а герои неоднократно в своих разговорах рефлексиируют на тему вторжения истории в судьбу) Живаго замечает, что «помешан на вопросе о мимикрии. «Тут, в этом цветовом подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее», – замечает Доктор. И мы понимаем, какой подтекст вкладывает автор в желание Живаго изучать мимикрию, нам открывается глубина проблемы влияния истории (среды) на судьбу.

Однако если личная жизнь каждодневно сливается с ходом истории, это требует особенной рефлексии, это требует *творческого переосмысления* как способа не потерять нить, ценность жизни. И «творческое» как совокупность «личного» и «исторического» в романе воплощает образ Юрия Андреевича Живаго, к которому нам необходимо обратиться, чтобы перейти к главному в нашем исследовании – вопросу идентификации творца в поэтической части романа.

---

<sup>11</sup> Там же, С. 188.

### 2.3. Образ Юрия Живаго и его роль в прозаической части романа

Мы обозначили то, что роман «Доктор Живаго» – это определенное исследование Пастернака человека, оказавшегося на «историческом перепутье». Но целью Пастернака не было составление летописи об историческом периоде первой трети XX столетия, для автора было важно показать личную историю человека в истории общечеловеческой, его *реакцию* на происходящее. Именно поэтому нам необходимо отдельно проанализировать образ Юрия Андреевича Живаго и его место в романе.

В этом параграфе мы выделяем образ Юрия Живаго не потому, что он является «главным героем». Как мы выяснили, повествовательная линия Живаго не является заглавной в композиционном аспекте, она является лишь одним из «скрепляющих» общего сюжета. Образ Живаго важен для нас, потому что Юрий Андреевич одновременно является и основным участником сюжетных событий, и героем-наблюдателем. То есть Живаго не просто проходит через все исторические и личные сюжетные повороты вместе с другими героями, он рефлексирует над ними, пытается осмыслить их значение не только для своей жизни, но и в контексте чего-то более глобального. «Следы» этой рефлексии можно проследить в речи Живаго в тех или иных ситуациях. Так, мысль о назревающей революции вдруг становится темой для разговора с Ларисой Федоровной на фронте Первой мировой войны: «Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится...», «...Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется социализм—это море, в которое должны ручьями все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности». Мы видим готовое рассуждение Живаго на предмет революции, а значит понимаем, что героя занимала эта тема, волновала его сознание, требовала осмысления. Опять же, мы не говорим, что других героев романа не занимают мысли о происходящем в истории, не волнуют революция и война. Однако именно Живаго в разговорах с близкими людьми начинает рассуждения на темы о происходящем «во вне» и таким образом вводит линию *разговора об истории и рефлексии над ней*. Живаго может вывести своих собеседников на ответное рассуждение, как происходит в сцене разговора Живаго с Александром Александровичем о новой большевистской власти, который герои ведут в лесу, расчищая снег с железной дороги, в момент следования на Урал, а также в сцене первой встречи Живаго с Ларой в Юртыне, в ее квартире.

Еще одним важным пунктом, указывающим на высокую восприимчивость Живаго, является то, что его точка зрения о революции и большевиках не статична в ходе повествования. В сцене разговора с Ларой в Мелюзее, на фронте Первой мировой войны, его мысли о революции (которая еще только случится) выглядят достаточно

одухотворенными, Юрий Андреевич полон ожиданий, верит в то, что «социализм – это «...» море самобытности...». В ночь, когда случается Октябрьская революция и Живаго, следуя за лекарством своему сыну, получает газету, где напечатаны первые декреты Большевицской власти, вернувшись домой, говорит своему тестю: «Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы. Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости «...» В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально близкое, издавна знакомое...», – рассуждает Живаго о провозглашенном большевиками. Но прожив голодные годы в Москве первого послереволюционного времени, прочувствовав раскол, произошедший в обществе, неприятие, родившееся у людей друг к другу и к Живаго конкретно, перенеся самый сложный переезд с семьей на Урал, увидев по пути «изуверства белых и красных, соперничавших по жестокости», отношение к случившемуся меняется у Живаго. В его сознании происходит определенная аналитическая работа, позволяющая герою переосмыслить случившееся в истории по-новому, опираясь уже не на первые впечатления, а на *личный опыт*. Переосмысление реальности приводит героя уже к другой мысли о революции, которую он высказывает Ларе при их первой встрече в Юртыне, когда Лариса Федоровна замечает, что Живаго начал судить о революции более резко и с раздражением. «В том-то и дело, Лариса Федоровна, что всему есть мера. За это время пора было прийти к чему-нибудь. А выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок единственная родная стихия «...» Построения миров, переходные периоды – это их самоцель», – говорит Живаго, и вновь за этим мы видим страстную мыслительную работу, готовое рассуждение, желание высказать накопившееся за время негодования. После того, как Живаго проведет 2,5 года в плену, но все же сможет вернуться в Юртыну, он выработает уже определенно неприязненное отношение к новой, установившейся за первые годы правления Советской власти, реальности. Увидев декреты и протоколы, вывешенные на Доме с фигурами в Юртыне, Доктор принимает их так: «Какое завидное ослепление! «...» Какое забвение своих собственных предназначений и мероприятий, давно не оставивших в жизни камня на камне? Кем надо быть, чтобы с таким горячешным жаром бредить из года в год на несуществующие, давно прекратившиеся темы и ничего не знать, ничего кругом не видеть!», – рассуждает Живаго о Советской власти и ее порядках. Таким образом, мы видим, какой мыслительный путь, безусловно через приобретение личного опыта и некоторого взросления, проделывает доктор, как он вырабатывает собственную точку зрения на происходящее, а не отстраняется от него. Мы не даем никакой личной оценки мнению Живаго о революции, Советской власти и в целом исторических событиях того времени, *для нас важно то, что это мнение, собственная точка зрения у Живаго есть*

*и что она выработана им самостоятельно в ходе мыслительной деятельности – это мы и называем рефлексивностью, данной герою.*

Безусловно, нельзя не сказать, что такой мыслительный путь, проделываемый Живаго – от восхищения революционной смелостью, до неприятия действий новой власти – был близок самому Пастернаку и в целом представителям интеллигенции, перенесшим все исторические события России первой трети XX века. В каком-то смысле Пастернак вкладывает в мысли и слова Живаго то, что волновало его самого, то, о чем он думал, писал и говорил. Но вот мы подходим к ключевому моменту нашего исследования. Да, конечно, автор и герой, Пастернак и Живаго, близки по возрасту (они условные ровесники), близки ментально, близки идейно, И Пастернаку важно было создать образ такого героя, который, пройдя через те же испытания, что и поколение Пастернака, придет к мыслям и идеям, близким самому автору. Но Пастернак наделяет Живаго сильным рефлексивным началом не только потому, что это близко ему самому, но для того, чтобы дать Живаго **творческий дар. Живаго является поэтом не потому, что он alterego конкретного автора прозаической части романа (то есть Пастернака), а потому, что Пастернак дает своему герою право сказать свое слово о любви, революции, истории, новой и старой реальности – Пастернак делает своего героя полноценным автором.** Стихи Юрия Живаго действительно освещают те темы, которые мы встречаем в поэзии Пастернака разных периодов, но это не значит, что стихи Юрия Живаго – это всего лишь продолжение мыслей Пастернака, но в аспекте написанного им романа. Нет. Это именно мысли самого Юрия Живаго, которого волновали те же темы, что и автора прозаической части романа, что и людей того поколения, но которые Живаго осмысляет по-своему, а через духовные (христианские) контексты.

Духовный контекст в прозаической части романа выражен в том, что перманентно в тексте возникает разговор о Христе, о Его подвиге, о сути и значении христианства. Разговор о Христе – это еще одна важнейшая нарративная линия, скрепляющая ткань романа, но уже не на композиционном, а на смысловом уровне. Христианские сюжеты и мотивы присутствуют на протяжении всего повествования. С этого буквально начинается роман: «Шли и шли и пели «Вечную память»<sup>12</sup>, – видим мы фрагмент похорон Юриной матери, который открывает прозаическую часть произведения. Похороны происходят накануне праздника Покрова Пресвятой Богородицы, что усиливает христианские коннотации таинства похорон. И в этот же момент впервые возникает нарративная линия разговора о Христе: «...Проснулся дядя, говорил ему о Христе и утешал его...», – речь здесь

---

<sup>12</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.7.

идет о Николае Николаевиче Веденяпине, который успокаивает маленького Юру, потерявшего мать. Это единственный пример из всего романа, когда самого разговора мы не слышим, а видим лишь его упоминание. Однако, проанализировав появление мотива разговора о Христе как способа утешить рядом с мотивом смерти и приняв во внимание, что Николай Николаевич является монахом (пусть и расстриженным), мы можем предполагать, что речь в этом разговоре шла о подвиге Христовом, который заключается в том, что Христос, жертвуя собой, даровал людям *бессмертие*. Появление мотива бессмертия, пусть еще и в неартикулированном виде, раскрывает одну из функций нарративной линии разговора о Христе – *донесение мысли о бессмертии*. Такая функция этой нарративной линии проявится более явно в сцене разговора Анны Ивановны и Юры в ноябре 1911 года, в вечер, когда Анна Ивановна была на грани смерти (*мотив смерти вновь присутствует*). «Смерти не будет говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть **жизнь вечная**», – говорит Юрий Андреевич, произнося то, что позже станет предметом рассуждения в его стихах, как, например, в «Гефсиманском саду», но об этом речь пойдет позже. Пока для нас важно само появление концепта бессмертия человеческой души, потому что он напрямую связывает прозаическую и поэтическую части романа. Веруя в бессмертие и говоря о нем, Юрий Живаго сам становится бессмертным – его душа продолжает жить в творчестве, которое принадлежит ему, в его стихах душа его остается вечной, также как и его голос, продолжающий говорить о бессмертии. Мысль о бессмертии человеческой души является одной из центральных идей романа, однако в прозаической части она не выражена явно, раскрыть эту идею Пастернак дает право своему герою. Таким образом, одна из функций нарративной линии разговора о Христе в прозаической части романа в том, чтобы подвести нас напрямую к центральной идее поэтической части (Тетради стихов Юрия Живаго).

У нарративной линии разговора о Христе есть еще одна важная особенность – разговор этот часто возникает тогда, когда в повествовании происходит накал исторических событий или яркое историческое событие должно только произойти. Так, летом 1903 года Николай Николаевич Веденяпин говорит со своим приятелем Иваном Ивановичем, он начинает говорить о Христе и христианстве. «Надо быть верным Христу «...» Человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование», – в речи Веденяпина появляется важный мотив – мотив истории, ее хода. Здесь мы видим ключевой для последующего повествования момент: когда происходит этот разговор, все крупные исторические события века еще впереди,

впереди то, что принято называть «историей». Однако уже здесь мы видим совсем иной взгляд на понятие истории: история как ход множества веков, которые близки друг другу, потому что все это время «после рождения Христа», а значит все это близко и понятно нам, живущим в это время. Идея духовной близости с первыми веками нашей эры, широкий взгляд на понятие истории в дальнейшем повествовании позволит Юрию Андреевичу возвыситься над конкретно-историческими событиями (над парадигмой «исторического»), находясь в самом их эпицентре, и таким образом духовно подняться над рутинной, над болью, над непреодолимыми обстоятельствами. На фронте Первой Мировой войны, в один вечер Живаго заводит с Гордоном разговор о неверности концепта национальности, и в этом разговоре вновь возникает особенный, *христианский образ времени*: «...О каких народах может идти речь в **христианское время**? «...» Вспомним Евангелие. Оно предлагало: хотите существовать по-новому, как не бывало раньше, хотите блаженства духа? И все приняли предложение, **захваченные на тысячелетия**». Вспомним, что разговор этот происходит на войне, когда проблема народного ополчения, битвы народа против народа является очень острой. В этой сцене мы видим, как конкретно-историческая проблема осмысливается Живаго в христианском ключе, более того, мы наблюдаем, как герой «возвышается» над ходом времени и смотрит на «историю», у которой отправной точкой является время жизни Иисуса Христа, и это же время определяет происходящее в современности. Такой взгляд на образ времени мы встретим еще раз, когда герои переживут ужасы Гражданской войны, когда Юрий Андреевич вернется из плена. В один из вечеров разговор о Христе заведет Сима Тунцева – жительница Юрятина, приятельница Лары, иногда заходившая к ней в гости. Рассуждая о том, что составляет человека и человеческую жизнь Сима скажет: «...Человек состоит из двух частей. Из Бога и работы. «...» Такая, **последняя по времени, ничем другим пока не сменная, всем современным вдохновением совершаемая работа – это христианство**». И снова мы видим, как герои в этом разговоре возвышаются над историей, смотрят на нее как на нечто глобальное, а не происходящее лишь в данный момент.

Эти примеры раскрывают нам еще одну функцию нарративной линии разговора о Христе. Эта нарративная линия позволяет героям и Юрию Живаго в особенности осмыслить происходящее в конкретный исторический момент в христианском ключе: как уже происходившее, как один миг в ходе веков, как продолжение того, что начал Иисус Христос. В свете проблематики романа, связанной с разрушением старого мира, начала мира нового, неблизкого по ценностям герою и автору, растворении «личного» в «историческом», взгляд на происходящее в христианском ключе выглядит как спасение, как желание найти ответ на вопрос о том, как смотреть на «новую реальность».

Но вернемся к тому, о чем мы подробно писали в предыдущем параграфе: в прозаической части романа основными парадигмами являются парадигмы «личного» и «исторического», они взаимодействуют друг с другом, формируют сюжет. Нарративная линия разговора о Христе появляется в парадигме «исторического» (На Первой мировой войне, после Гражданской войны) или «личного» (после смерти матери, перед близкой смертью Анны Ивановны) как вставная композиционная часть, не связанная с основным ходом сюжета, но наполняющая сюжет дополнительными смыслами (концепт бессмертия, концепт единства веков, прошедших с Христианской идеей). Стихийного появления этой нарративной линии недостаточно, чтобы в прозе сформировалась третья парадигма «духовного», но достаточно для того, чтобы все мысли, возвышающие сознание Живаго над происходящим, стали основой переосмысления истории и личной судьбы для Живаго в его творчестве. В третьей главе нам предстоит посмотреть, как *духовный (христианский) контекст становится собственным творческим метафорическим языком Живаго-автора в поэтической части романа.*

### 3. ЦИКЛ «СТИХОТВОРЕНИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО» КАК СМЫСЛОВОЕ ОТРАЖЕНИЕ НАРРАТИВНЫХ ЛИНИЙ РОМАНА

#### 3.1. Семантика внутренней структуры цикла

В предыдущей главе мы подробно рассмотрели особенности фабульного, сюжетного и идейно-образного устройства романа и пришли к тому, что прозаическая и поэтическая части романа связаны общими нарративными линиями, участником которых является сам Юрий Живаго. В прозаической части романа данные нарративные линии связаны с историческими событиями (которые мы объединили в парадигму «исторического») или событиями в судьбе героев (парадигма «личного»). Сквозной нарративной линией, придающей дополнительные духовные коннотации происходящим событиям, является линия «разговора о Христе», которая пока что не формируется в отдельную парадигму «духовного». Однако именно эта нарративная линия определяет смысловую связь прозы и поэзии в романе, ведь «разговор о Христе» переходит в стихи Юрия Живаго и становится основой собственного творческого (метафорического) языка Живаго-автора, с помощью которого он переосмысляет как историческую эпоху, так и собственную судьбу.

В третьей части исследования нам предстоит рассмотреть метафорический язык и мотивно-образное устройство стихов Юрия Живаго. Проведя нарративный и мотивно-образный анализ некоторых стихотворений из цикла, нам удастся подтвердить гипотезу о переходе Юрия Живаго от персонажа в прозаической части к абстрактному автору в поэтической. Такой переход происходит за счет того, что в стихах представлена рефлексия героя, а не автора.

Начать анализ стоит с более точного определения того, что мы назвали «индивидуальным метафорическим языком» Живаго-автора. Выше мы говорили, что на внешний и внутренний мир Живаго смотрел сквозь призму христианских идей, которые представляли для него духовную ценность, отсюда и формируется «Разговор о Христе» переходящий из прозаической в поэтическую часть и являющийся центральным мотивом в поэтическом цикле. Однако это не значит, что христианский контекст присутствует во всех стихах Юрия Живаго. В поэтическом цикле мы находим и стихи с любовной тематикой и бытовые зарисовки. *У каждого тематического блока стихотворений (духовные (христианские), бытовые, любовные) есть определенная функция, основная идея, мотив, в которых и скрыт индивидуальный метафорический язык Живаго-автора и отсылка к нарративным линиям прозаической части.* Чтобы подробнее рассмотреть стихи в каждом тематическом блоке, остановимся на внутренней структуре поэтического

цикла и определим, как стихи из разных тематических блоков связаны друг с другом композиционно.

Анализируя композиционное устройство сборника стихов Юрия Живаго, важно принять *концепт жизненного цикла*, который заложен в его основу. Весь творческий путь Живаго – это путь беспрестанных перемен: смены событий, эпох, перемен в его жизни. Живаго, писавший стихи в 1911 году и Живаго, неделю писавший стихи в Варыкине после отъезда Лары, это авторы, которые находятся в абсолютно разных точках восприятия реальности. Дело здесь не просто в накоплении жизненного опыта, а в природе этого жизненного опыта, в котором практически каждый год приносил что-то новое, часто, отменяя старое. При этом мы выяснили, что в душе Живаго неизменной оставалась вера (не просто в Бога, а в чудо Спасения, вера в вечность жизни) и христианское восприятие эпохи. Но было то, что было неизменным и во внешнем мире – это *природа*. Весна, зима, осень и лето продолжали сменяться и во время Первой мировой войны, и во время Гражданской. *Именно за это постоянство цепляется восприятие Живаго-автора: представленный в конце романа сборник его стихотворений – это один год, в который происходит вся жизнь*. Объясним. Цикл стихотворений устроен так, что стихи буквально объединены в группы по временам года: весна («Март», «На страстной», «Весенняя распутица», «Объяснение»), лето («Лето в городе», «Хмель», «Бабье лето»), осень («Осень», «Август»), зима («Зимняя ночь», «Разлука», «Свидание», «Рождественская звезда», «Рассвет»). Но в каждом из времен года мы видим стихи из разных периодов жизни Живаго, то есть от «весны» до «зимы» проходит то, что происходило в жизни Живаго не в один год.

В «весенних стихотворениях» в «Марте» мы явно видим картину сельской жизни: «Солнце греет до седьмого пота, и бушует, одурев *овраг* // «...» Но дымится жизнь в снегу коровьем,/И здоровьем пышут зубья вил...»<sup>13</sup>, очень напоминающая нам записи в дневнике Живаго, которые он вел, когда с семьей первый раз оказались на Урале, в Варыкине: «...Мы приехали в Варыкино раннею весной. Вскоре все зазеленело, особенно в Шутьме, как называется *овраг* под микулицинским домом «...» Весна. Готовимся к сельским работам...»<sup>14</sup>, – пишет доктор в своем дневнике. В ту же весну в жизни Живаго начинается роман с Ларой, которую он встречает в Юрятине. И в «весенних стихотворениях» появляется «Объяснение», в котором мы не можем говорить о конкретных отсылках к действию романа, но именно в нём появляется проблематика «вернувшейся жизни»,

---

<sup>13</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.511.

<sup>14</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.275.

перекликающаяся с тем, что любовь к Ларе вернула Живаго страсть к жизни. Мотив рождения, начала, связанный с образом весны явно проявляется в «весенних стихотворениях». Мы не будем отдельно останавливаться на «летних» и «осенних», композиционно они представляют развитие того любовного мотива, который зарождается в «весенних стихотворениях» («Лето в городе», «Осень»). Остановимся на «зимних стихотворениях», в которых как бы происходит завершение того, что зародилось в «весенних» текстах. В этом смысле знаковым является стихотворение «Разлука». О значении этого текста мы подробнее скажем в следующем параграфе, сейчас для нас важно его композиционное положение в цикле и то, что это стихотворение находит отражение в действие романа. «Разлука» – это стихотворение, знаменующее вынужденное расставание Юрия Андреевича с Ларой в одну из зим после возвращения доктора из плена. Это событие произвело сильнейшее потрясение на доктора и в итоге преобразовалось в творческий порыв: «...Я запишу память о тебе в нежном, нежном, щемящее печальном изображении «...» Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны. «...» Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя». А потом мы читаем в «Разлуке»: «...В года мытарств, во времена/Немыслимого быта/Она волной судьбы со дна/ Была к нему прибита». И вновь семантика этого текста коррелирует с семантикой образа зимы – мотив конца. Таким образом, мы видим, как Живаго укладывает линию своей жизни от «весны» до «зимы», как от налаживания жизни все вновь приходит к увяданию, как за этот жизненный путь многое начинается и заканчивается. Но как и в прозаической части романа, в поэтической рядом с бытовыми зарисовками и любовными перипетиями идет разговор о Христе. Так и формируется связь между бытовыми, любовными текстами и стихотворениями с христианскими мотивами. «На страстной», «Август», «Рассвет» – эти стихи наиболее близки к «бытовым зарисовкам», и в следующем параграфе мы будем рассматривать их именно в группе «бытовых» стихотворений, но их проблематика позволяет определить их в группу «духовных» стихотворений. Композиционное положение этих стихов формирует тот феномен, когда «реальное» (бытовое) переходит в «духовное» и формирует соответствующую парадигму. Более того, цикл стихотворений начинается не с «весенних» стихотворений и заканчивается не «зимними», то есть цикл стихотворений выходит за рамки поэтического переосмысления событий собственной судьбы. Чтобы сформировать полное представление о композиции цикла, необходимо осмыслить первое и последние стихотворения.

«Гамлет» – открывает цикл стихотворений Юрия Живаго. Интересно, что этот текст нельзя отнести ни к одной из определенных нами семантических групп: ни в «любовные»,

ни в «бытовые», ни в «христианские» стихи. Композиционное положение этого текста объясняет нам, почему это стихотворение так вынесено от других стихов. «Гамлета» можно охарактеризовать как «зачин» всего цикла, ведь именно в нем задан тот концепт, который мы обозначили – концепт хода жизни. Аллюзия к Гамлету в этом стихотворении определяет проблематику текста: главный вопрос Гамлета «Быть или не быть?», автора (то есть Живаго) волнует этот вопрос в ключе бессмертия, которое он обретает для себя через творчество. «Гамлет» написан Живаго тогда, когда жизнь уже прожита, но в этом стихотворении он возвращается в начальную точку, мотив театральности, который также связан с образом Гамлета и появляется в Живаговском тексте, указывает нам на то, что сейчас лирический герой будто должен отыграть все прожитое им: «...Гул затих. Я вышел на подмости./ Прислонясь к дверному косяку,/ Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку». Лирическому герою дана роль и «продуман распорядок действий./ И неотвратим конец пути<sup>15</sup> (мотив известности – конец уже известен)» Мотив фарисейства, появляющийся в конце стихотворения, является ключевым, «фарисейство» – есть ложь и фарисейство в данном тексте – карикатура театральности. Именно поэтому после мотива фарисейства возникает идея: «Жизнь прожить – не поле перейти», отсылающая к тому, что жизнь – никогда не игра, в ней может быть много от драматургии, но играть жизнь нельзя, ее можно только прожить, а значит на вопрос «Быть или не быть» ответ однозначен. Живаго не просто человек, он творец, поэтому он проживает не только реальную жизнь, но и *жизнь в слове*, в своем творчестве, именно поэтому «Гамлет» служит» зачином к циклу стихов, в котором, как мы определили, представлена линия жизни Живаго.

Если у цикла есть зачин, оформляющий концепцию, то должно быть и окончание. Именно поэтому после «Зимних стихотворений» идет череда текстов, которые выходят за рамки «года» и полностью посвящены евангельским сюжетам: «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина I», «Магдалина II», «Гефсиманский сад». Эти стихи – то самое обращение ко времени жизни Христа, которое происходило в нарративной линии разговора о Христе в прозаической части романа. И сейчас эти стихи предстают в конце цикла, когда «линия жизни Живаго» уже переосмыслена в экзистенциальном ключе. И в связи с этой композиционной особенностью вновь проявляется мотив близости современного времени (времени жизнь Живаго) и времени жизни Христа. Тем знаменательнее, что весь цикл завершает стихотворение «Гефсиманский сад», стихотворение на Евангельский сюжет «Тайнойвечери» и утра Страстной пятницы, когда Иуда предает Христа. В композиционном анализе для нас важно то, что «Гефсиманский

---

<sup>15</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.511.

сад» является квинтэссенцией мотива бессмертия: «Я в гроб сойду, и в третий день восстану,/И как сплавляют по реке плоты,/Ко мне на суд, как баржи каравана,/Столетия поплывут из темноты»<sup>16</sup>. Мотив бессмертия неразрывно связан с мотивом жертвы и жертвенности: Христос пошел на добровольную Жертву ради того, чтобы человечество обрело бессмертие, и смерть действительно была побеждена. Таким образом, цикл завершается идеей отсутствия смерти и вечности жизни – вот, что доносит до нас Живаго в этом тексте, и в целом в поэтическом цикле. Эта идея преломляет прожитую жизнь через духовную идею бессмертия души – что является композиционным центром и концептуальным «выходом» всего романа.

В проведенном композиционном анализе мы попытались представить полную картину того, чем является цикл стихов Юрия Живаго и того, что может указывать на авторство Живаго в этом цикле. Сейчас нам осталось точно рассмотреть несколько текстов, представляющих «бытовые», «любовные» и «христианские» стихи, чтобы выявить связь их идей с внутренним миром Живаго, и окончательно доказать, что Живаго является абстрактным автором в поэтической части романа.

---

<sup>16</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.538.

### 3.2. Идеино-образный мир стихов Юрия Живаго

Мы представили наше наблюдение о том, что цикл стихотворений Юрия Живаго – это отражение событий в судьбе Юрия Андреевича как года от весны до зимы, где сопровождающие стихотворения разных времен года мотивы совпадают с семантикой образов соответствующих сезонов. Также мы увидели, как парадигма «духовного» формируется за счет «вплетения» стихов с христианскими мотивами в линию жизни Живаго, но самое главное, что «христианские» стихи завершают цикл и оформляют идею бессмертия души. Однако, то, что цикл стихотворений Юрия Живаго представляет отражение линии его жизни, еще не является полным доказательством авторства Юрия Живаго. Да, мы уже ввели понятие «Живаго-автор», но обосновать данное определение нам предстоит в этом параграфе. *Чтобы мы смогли назвать автором стихов Живаго самого Юрия Андреевича, нам необходимо рассмотреть не просто, как в стихах отражаются нарративные линии романа, участником которых является Живаго, а как идейное содержание стихотворений соотносится с внутренним миром Юрия Андреевича, то есть с его восприятием реальности.* Для этого нам необходимо проанализировать стихи из трех выделенных нами семантических групп: любовные, христианские стихи и бытовые зарисовки – и выявить центральную идею в каждой группе, чтобы соотнести ее с внутренним миром Живаго.

Начнем наш анализ с семантической группы стихов, напоминающих бытовые зарисовки. В эту семантическую группу можно объединить стихи, где центральными являются природные мотивы, мотивы дома, просто картины жизни: «Март», «На страстной» («духовное» стихотворение, наиболее близкое к «бытовой» группе), «Весенняя распутица», «Лето в городе», «Бабье лето», «Свадьба», «Август» (также «духовное» стихотворение, относящиеся к «бытовой группе»), «Земля». С одной стороны, стихи из этой группы наиболее реалистичны, здесь запечатлены моменты жизни, с другой стороны, эти стихи обладают философской, экзистенциальной проблематикой. *Взгляд на реалистические вещи сквозь призму философской проблематики – это и есть особенность авторского восприятия в этих текстах,* но чтобы понять, насколько представленная в «бытовых» стихах философская проблематика относится к мироощущению Живаго, обратимся к конкретным примерам.

«Свадьба» и «Август» – два текста, которые мы выбрали для анализа в этой семантической группе. «Свадьба» представляет зарисовку сельской свадьбы, в «Августе» рисуется картина похорон в праздник Преображения, в «Свадьбе» нам сложно проводить параллели с действием романа, прямые пересечения нарративных линий здесь отсутствуют, в «Августе» мы можем проследить Живаговскую рефлексиию на тему творчества, любви,

жизни. Но несмотря на разность этих текстов, именно в них мы можем наиболее явно увидеть переход от «бытового» к «философскому». Отметим, что в обоих текстах действие происходит во *сне*, который говорит о переходе реалистической картины в язык образов и символов: «Вдруг задор и шум игры, топот хора, /Провалясь в тартарары, /Канули как в воду. // Просыпался шумный двор. Деловое эхо...» («Свадьба») <sup>17</sup>, «Я вспомнил по какому поводу /Слегка увлажнена подушка. /Мне снилось, что ко мне на провода, /Шли по лесу вы друг за дружкой» («Август»). Метафорическое, эфемерное в обоих текстах соседствует с «бытовым». Например, в «Свадьбе» образ невесты преобразуется в образ белой лебедушки или даже божества, семантика белого цвета говорит о ее чистоте: «А одна, как снег, бела, /В шуме, свисте, гаме /Снова павой поплыла, поводя боками. // Помавая головой и рукою правой, /В плясовой по мостовой, /Павой, павой, павой». Именно после этого кульминационного момента превращения мы отходим от сна и переходим в реалистическое. Но важно, что в этом реалистическом остается след «духовного», эфемерного, в «Свадьбе» это образ голубей – посланников иного мира: «Точно их за свадьбой вслед, /Спохватясь с просонья, /С пожеланьем многих лет /Выслали в погоню». Этот след «духовного» в реалистическом есть взгляд автора, который способен видеть это духовное. Основную часть стихотворения автор был только наблюдателем этой истории, но вот в конце появляется его голос: «Жизнь ведь тоже только миг, /Только растворенье /Нас самих во всех других /Как бы им в даренье». Эти строки есть авторская мысль по поводу увиденного, и как эта мысль сродни Живаговскому «...А теперь повнимательнее. Человек в других людях и есть душа человека...» («Елка у Свентицких», ч.3, гл.3). Таким образом, мы можем говорить о соотношении философской проблематики этого текста с идеями и духовным восприятием Живаго.

В «Августе» «духовное» также находится в постоянном сплетении с «реалистическим». Сам образ Преображения, в день которого происходят похороны, указывает на переход из «человеческого» (земного) в «духовное» (неземное) (Праздник Преображения Господня – день, когда Иисус Христос открыл трем апостолам тайну своей божественной природы). Отсылка к Фавору и Фаворскому свету также формирует мотив неземного, так как свет Фавора символизирует божественный свет: «Обыкновенно свет без пламени /Исходит в этот день с Фавора...». Присутствие таких духовных образов рядом с центральными для этого текста образами смерти и похорон выводит нас к очень важной философской идее: смерть есть не конец, а переход в иной мир, обретение неземной сущности. Поэтому голос автора, вновь появляющийся в конце текста: «Был всеми ощущим

---

<sup>17</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.519.

физически/Спокойный голос чей-то рядом/То прежний голос мой провидческий/Звучал, нетронутый распадом», – но голос автора в это тексте – голос мертвого, но на самом деле души, перешедшей в иной мир и начавшей *новую жизнь*. В этом стихотворении есть мотив творческого предчувствия, визионерства творца, потому что смерть Живаго произойдет в конце августа (а по старому стилю – в начале), и сон, представленный в этом стихотворении – есть видение того, что должно случиться, а значит в этом тексте в «новую жизнь» переходит сам Живаго. Вот с чем умерший прощается в старой жизни: «...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». В каждой из строчек мы можем проследить отсылку к жизни Живаго: годы безвременщины – вся череда исторических событий, «бездне унижений бросающая вызов женщина» – очевидно, отсылка к образу Лары или же собирательному образу возлюбленной Живаго, и творчество и чудотворство – творческий путь. Но важно, что в этом стихотворении мы не только видим отражение нарративных линий романа, но и идею бессмертия души, идею вечной жизни, которая вновь отсылает нас к Живаговскому «Смерти нет. Смерть не по нашей части...». *В итоге, философскую проблематику в стихах с реалистическими бытовыми зарисовками можно отнести к проблеме человеческой души, проблеме жизни и смерти. В этом и выражен «метафорический язык Живаго» в стихотворениях «бытовой» семантической группы.* Мы увидели это на примере двух текстов, но надо сказать, что это справедливо и для «Земли», и для «Бабьего лета».

Переходим к семантической группе «любовных стихотворений». К ним мы относим «Объяснение», «Ветер», «Зимнюю ночь», «Разлуку», «Свидание» – эти тексты объединяют любовные мотивы и отсылки к нарративной линии отношений Юрия Андреевича и Лары, как мы демонстрировали это на примере «Разлуки» в предыдущем параграфе. Сейчас нас интересует авторский голос в этих текстах, идея, которую он доносит. Важно отметить, что все перечисленные стихотворения являют определенное развитие линии любви героев – от разгорания любви до вынужденной разлуки. Чтобы выявить феномен любви в поэзии Живаго, выберем для анализа тексты, в которых отношения героев находятся в фазе «разгорания» и кульминации – «Объяснение», «Зимняя ночь».

Мы уже отмечали, что в «Объяснении» главным мотивом является мотив «вернувшийся жизни». Во второй главе мы неоднократно говорили о том, что Лара появляется в судьбе Живаго в накал исторических событий – в годы Первой мировой войны, в момент эвакуации на Урал и Гражданской войны, по возвращении Живаго из плена – Лара возвращает Живаго «личное» в момент, когда его пытается уничтожить

«историческое». Отсюда в «Объяснении» и появляется: «Друг к другу вновь, того гляди,/ *Нас бросит ненароком*», что соответствует Живаговской идее: «Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя». Но мотив объяснения, заложенный в этот текст названием, символизирует не только объяснение в любви. В «буре жизни» все не может быть постоянным: момент счастья сменяется моментом горя, *стихийность момента близости, ускользание счастья – вот проблематика этого текста*: «Но как не сковывает ночь/ Меня кольцом тоскливым,/ Сильней на свете *тяга прочь*/ И манит страсть к *разрывам*». «Внешнее» («историческое») определяет в судьбе Живаго личное, но отсюда возникает идея, связанная с Живаговским отношением к близости с любимым человеком: «... Гибель действительно стучится в наши двери. Только считанные дни в нашем распоряжении. «...» Потратим их на проводы жизни, на последнее свидание перед разлукою. «...» Скажем еще раз друг другу наши ночные тайные слова, великие и тихие. Ты не даром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел» («Опять в Варыкине», ч.14, гл.3). В этих словах формируется мотив ценности момента жизни, в который ты был счастлив: «Пройдут года, ты вступишь в брак,/ Забудешь неурядица...», – в этих строках будущность, но в них же призыв к ощущению счастья в настоящий момент: «Не плачь, не морщь опухших губ...». Идея ценности момента любви достигает своего кульминационного развития в «Зимней ночи».

«Зимняя ночь» – стихотворение, переписанное Живаго из ранних редакций в момент последних недель жизни с Ларой в Варыкине. Мотив момента ключевой в этом тексте – момент любви, момент близости сводится ко времени, пока горит свеча: «... Свеча горела на столе, свеча горела. // И падали два башмачка/ Со стуком на пол./ И воск слезами с ночника/ на платье капал». При этом негата этого момента бесконечна, она растворена во времени, у нее нет границ, кольцевая композиция этого стихотворения только усиливает ощущение вечности мгновения. Такая трактовка объясняется и «историей создания» этого стихотворения: строка «Свеча горела на столе, свеча горела» родилась у Живаго в 1911 году, когда он, следуя на Елку, увидел горящую свечу в окне, зажженную Ларой – с этого мгновения мы и отсчитываем нарративную линию их любви, центральным символом которой является свеча. Но окончательный вариант этого текста был написан Живаго в Варыкине, как раз, когда оставшееся время, которое доктор проводил с Ларой, сводилось к неопределенному мигу, который в любой момент мог оборваться. Таким образом, «Зимняя ночь» – это и конкретный миг любви (в конкретный период жизни), и все миги любви к Ларе одновременно, начиная с первой встречи. *Наслаждение мигом любви, даже самым скоротечным и растворение этого момента во времени есть отношение Живаго к любви к Ларе, которое и отражается в его «любовных» стихотворениях.* Вновь оговоримся, что

это справедливо не только для проанализированных стихотворений, но и для других текстов из этой семантической группы.

Последняя выделенная нами семантическая группа – «духовные» или «христианские» стихи. Стоит отметить, что к этой группе мы относим тексты, в основу которых заложены христианские сюжеты: «Сказка», «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина I», «Магдалина II», «Гефсиманский сад». Чтобы определить, в чем выражен индивидуальный метафорический язык Живаго-автора в этой группе текстов, нам необходимо посмотреть на предмет переосмысления, то есть почему автор обращается к определенным сюжетам, и какая идея выводится как центральная. Для этого обратимся к стихотворениям «Сказка» и «Рождественская звезда». Стоит сделать оговорку, что, выбирая данные тексты, мы не говорим о том, что они важнее, чем, например, «Гефсиманский сад», но о Гефсиманском саде мы уже писали в предыдущем параграфе, в отличие от этих стихотворений, тогда как эти тексты необходимы нам для понимания того, что переосмысляет Живаго-автор, обращаясь к Библейским сюжетам.

Стихотворение «Сказка» – один из самых интересных текстов во всем цикле. Литературовед Валерий Тюпа в одной из своих статей отдает этому тексту роль семантического центра всего сборника, обращая внимание на срединное положение этого стихотворения в цикле и на то, что это стихотворение делает цикл цельным<sup>18</sup>. Мы можем согласиться с этим суждением, но только сказав об особенностях содержания в этом тексте. В стихотворении представлен сюжет одного из преданий о сражении Георгия Победоносца со Змеем, но подается это все как сказка, что указывает на язык аллегории. То есть представленные архетипические образы святого Георгия и Змея не отсылают к конкретным героям, а являются символами. В основу стихотворения заложена история, но какая история? – только ли «времен оно?». Через обращение к эпическому сюжету автор может переосмыслить произошедшее в истории и его времени. В таком понимании образ Всадника можно трактовать как образ человека, попавшего в историческую распутицу: «Не послушал конный/ И во весь опор,/Залетел с разгону/На лесной бугор...», образ Змея как напасть времени, ужасы, поглотившие мирную жизнь, образ Девы можно трактовать по-разному: как образ русской земли или же русского народа, в целом – это собирательный образ тех, кого постигла беда, образ коня как *чудо*. При этом мы не можем говорить, что в этом стихотворении происходит полное перенесение христианского предания на современное автору время, строки «...Годы и века» являющиеся рефреном подчеркивают

---

<sup>18</sup> Тюпа В.И. Стихи Юрия Живаго и метатекст оо художнике и жизни // Пастернаковский сборник Пастернаковский сборник. 1: Статьи и публикации / Редколлегия А.Л. Оборина, Е.В. Пастернак, М., 2011. С. 274-285.

безотносительность этого сюжета к какому-либо времени. Но в этом стихотворении мы определенно видим авторскую рефлексию по поводу «варварского захвата» невинного, нежного, девственного, безобидного (образ Девы). Это можно назвать очень тонким и аккуратным переосмыслением того, что произошло с поколением Живаго, не ведавшего, что их ожидает в будущем. Поэтому этот текст так важен для нас, он показывает, как «историческое» переходит в «духовное» в поэзии Юрия Живаго. Но еще важнее для нас, что в этом тексте появляется *мотив чуда*, воплощенном в образе Коня, топчущего Змея. Чудо – это эфемерная сила, не подчиняющаяся земным законам, чудо – это то, что исходит от Бога, *это то, что не покидает человека в самые сложные моменты и периоды*. Концепт чуда и является идейным центром стихотворений с христианскими сюжетами в цикле Живаго.

В подтверждение этому нам и стоит обратиться к «Рождественской звезде». Сюжет рождения Иисуса Христа, лежащий в основе стихотворения, наиболее явно символизирует образ чуда. Рождения Сына Божьего определило чудо спасения, которое было возложено на младенца с рождения, но это еще и чудо выхода из «темного», «ветхозаветного» времени, это начало Нового времени. В прозаической части романа такое восприятие времени – близости всех событий, которые происходили в эпоху после рождения Христа и отдаленности Ветхозаветного времени – возникало вместе с нарративной линией «разговора о Христе». И вот в Живаговском тексте мы видим развитие этой идеи: «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...»<sup>19</sup>. Соединение времени жизни Христа со временем жизни Живаго предстает сначала в рассуждениях Живаго в прозаической части, а потом и в поэзии как идея «Эпохи христианства», начавшегося множество веков назад и длящейся до сих пор. Образ ветра, «дующего из степи» – это образ чужого, далекого, холодного времени, уже не близкого после рождения Христа, однако, он врывается в будущность: «...Все злей и свирепей дул ветер из степи.../...Все яблоки, все золотые шары», – но он не может прервать хода Христианского времени. В этом смысле, рефрен «Годы и века» в «Сказке» указывает на такое же единство времен и эпох. Мотив чуда в текстах с христианскими сюжетами символизирует начало, продолжение и вечность эпохи Христианства, а значит и бессмертия, о котором говорится в «Гефсиманском саду», и близость Бога, о котором упоминается в «Чуде» («...Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог./Когда мы в смятении, тогда средь разброда/Оно настигает мгновенно, врасплох»), и

---

<sup>19</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. С.531.

Спасения, о котором мы читаем в «Сказке». Вера, ощущение и ожидание Чуда, связавшего века и тысячелетия – в этих мотивах выражен метафорический язык Живаго в стихотворениях с христианскими сюжетами, и в целом главная особенность духовного мира Живаго.

### 3.3. Живаго как абстрактный автор

Поэтический цикл «Стихотворения Юрия Живаго» проанализирован. Представляя анализ композиции цикла и идейно-образный уровень поэзии Живаго, мы попытались с разных сторон показать, как герой становится автором. Мы выяснили, что цикл *стихотворений Живаго* можно представить как *линию жизни Живаго*, на это указывает переход нарративных линий прозаической части романа в предмет изображения в поэтической.

Но не только переложение жизни Живаго из прозы в поэзию указывает на его авторство, автором Живаго делает его *индивидуальный метафорический язык*, которым написаны стихи. В стихотворениях разных семантических групп данный индивидуальный метафорический язык выражен по-разному – в различных мотивах и идеях, в обращении к различным темам, но главное, что эти мотивы, образы и идеи отсылают нас к мыслям, которые формулировал Живаго-герой в прозаической части романа. В поэтической части мы видим, как эти же мысли находят выражение в метафорическом языке, открывающем глубину проблем, которые замечал и над которыми рефлексировал герой.

*Автор не существует без собственного языка, именно наличие своего слова, опирающегося на внутренний мир, и умение выразить реальное в духовном собственным языком и есть категория авторства.* Язык здесь не просто художественная характеристика – это метапонятие, обозначающее набор знаков, имеющих принадлежность к определенному мировосприятию.

Итак, в прозаической части у нас есть герой, который, как мы выяснили во второй главе, является не просто участником нарративных линий романа, не просто проходит через сюжет, а является героем-наблюдателем, то есть рефлексирующим героем. И если герой рефлексирует на протяжении всего романа, то у него формируется свое собственное мировосприятие, которое он вырабатывает сам. Конечно, мировосприятие есть у каждого героя, но не каждый герой способен перевести мировосприятие в собственный язык. Живаго-герой наделен этим даром. Да, автор всего романа – Пастернак – дает Живаго быть творцом, *но на этом «вмешательство» Пастернака в творчество Живаго «заканчивается».* *Давая своему герою право быть самостоятельным автором, Пастернак дает ему право говорить собственным языком.* И этот герой со своим мировосприятием и творческим даром приходит к желанию выразить свою жизнь, свои мысли и идеи в поэзии – *в этом замысле рождается автор.* Но, конечно, мы понимаем, что Юрия Живаго как реально жившего человека, писавшего и публиковавшего стихи не существовало, он лишь образ, идея. Но бестелесность и эфемерность Юрия Живаго не лишают его возможности быть автором. В начале исследования мы обозначили, что

теоретическим обоснованием нашей работы служит наука нарратология, в которой вводится понятие «абстрактного автора». Обратимся к определению, которое мы вывели в начале исследования.

*Абстрактный автор* – не повествующие лицо, он *создатель* текста: смыслов, образов и идей, формируемых относительно определенных идеологических и мировоззренческих установок, которые он транслирует в тексте. Можно говорить о том, что именно абстрактный автор является тем, кто дополняет форму содержанием, кто создает художественную реальность и *наполняет ее смыслами*.

Что это значит? Конкретным автором, то есть физическим лицом, написавшим стихи Юрия Живаго, является Борис Пастернак, создавший весь роман, включающий прозаическую и поэтическую части. Но абстрактным автором, то есть носителем концептов, семантических индексов и идей, отсылающих к определенным мировоззренческим установкам (к определенному языку) является Юрий Живаго. Его присутствие в тексте как абстрактного автора может рождать те смыслы и идеи, которые мы определили в его стихах, потому что эти смыслы и идеи опираются на жизненный путь Живаго-героя и описываются метафорическим языком Живаго-автора. Юрий Живаго – абстрактный автор – это не герой, пишущий стихи, это смыслов, который может быть в арсенале конкретного творца. Творцом идей о неразрывной связи образа свечи с образом возлюбленной, о бессмертии души за счет растворения её в других людях, о близости эпохи Христа и современного времени, может являться тот, кто приходил к этим мыслям на протяжении всей жизни в ходе рефлексии – то есть Юрий Живаго. В итоге, мы можем говорить о том, что по признаку наличия собственного языка (смыслов, идей, выраженных в авторских метафорах и образах) и собственного мироощущения, которое в этот язык заложено, мы можем назвать Юрия Живаго абстрактным автором.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершении нашего исследования хочется сказать, что роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» – обширный материал для филологических исследований, к которому ученые-филологи обращаются с момента официального выхода этого романа в нашей стране (1988 г.). Текст «Доктора Живаго» интересно изучать и в русле анализа политических кодов текстов той эпохи, и в рамках анализа проявлений модернистской поэтики Пастернака в прозе, и в отношении вопроса концептуальной связи прозаической и поэтической частей романа. Последний вопрос, который главным образом интересовал нас в нашем исследовании, конечно, не является новым в подходах к изучению «Доктора Живаго». Б.М. Гаспаров затрагивал этот вопрос для выявления жанровой специфики романа, А.С. Власов рассматривал вопрос связи поэзии и прозы в романе как формирование синтеза (диалектики) голоса героя и автора.

В нашем исследовании мы сделали акцент на вопросе категории авторства в поэтической части романа. Мы осмысливаем концептуальную связь поэзии и прозы в романе как переход Юрия Живаго от героя, обладающего собственным мировоззрением, мышлением и творческим даром в прозаической части к абстрактному автору, воплощающему смыслы, идеи и образы, отсылающие нас к внутреннему миру Юрия Живаго в поэтической части. Нами использовалась новая по отношению к нашему объекту исследования методология – *нарратология* как один из разделов литературоведения. Главным образом, для раскрытия темы нашего исследования мы пользовались такими понятиями из нарратологии как абстрактный автор, конкретный автор и нарративная линия. С помощью нарратологии мы смогли теоретически обосновать нашу гипотезу о переходе Юрия Живаго к абстрактному автору в поэтической части романа. Однако чтобы подойти к исследованию категории авторства в поэтической части романа, используя нарратологическую методологию, нам было необходимо рассмотреть несколько аспектов в прозаической части романа, на которые мы опирались при анализе поэтической части. Таким образом, в ходе всего исследования мы:

- Рассмотрели особенность устройства фабулы прозаической части романа и выявили, что ход действия зависит не от линейного движения по звеньям фабулы, а от пересечения нарративных линий различных событий в жизни героев. А также выяснили, что нарративная линия одного героя не может развиваться без «столкновения» с линией другого героя.

- Выявили в романе парадигму «исторического» и «личного» и определили, что именно события, происходящие внутри этих парадигм, являются источниками основных нарративных линий романа и что нарративные линии из парадигмы «исторического»

наслаиваются и влияют на ход нарративных линий из парадигмы «личного». И именно этот феномен жизни героев в описываемую историческую эпоху волнует Живаго-героя и Живаго-автора.

- Проанализировали образ Юрия Живаго и определили, что его творческая рефлексия по поводу растворения «личного» в «историческом» осмысливается в духовном, христианском аспекте, что и формирует авторский метафорический язык Живаго.

- Проведя композиционный анализ всей поэтической части, увидели, что в цикле стихотворений Юрия Живаго нарративные линии романа и жизнь самого героя переосмысливаются как «линия жизни» Юрия Живаго, уложенная от зимы до весны.

- Разделили стихи Юрия Живаго на семантические группы любовных стихов, стихов с христианскими мотивами и стихотворений-«реалистических зарисовок», в каждой из которых увидели проявление авторского метафорического языка Живаго на уровне идейного содержания, и соотнесли выявленные идеи с мировоззренческими установками героя.

- На основе проведенного анализа смогли доказать гипотезу, что Юрий Живаго совершает переход от героя в прозаической части романа к абстрактному автору в цикле «Стихотворения Юрия Живаго»

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

**Арустамова А.А.** Художественный мир романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Литературное краеведение в школе [Электронный ресурс]: сб. науч.-метод. Материалов / Перм. Гос. Нац. Исслед. Ун-т. –Электрон. Дан. Пермь, 2018. С. 160-177.

**Власов А.С.** Синтез поэзии и прозы в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Кострома, 2002 г., 30 с.

**Гаспаров Б.М.** Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт) [Текст] / Борис Гаспаров. - Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 266 с.

**Поливанов К.М.** «Доктор Живаго»: Художественный язык романа и язык интерпретации //Лотмановский сборник IV. М., 2014. С. 510–519.

**Тюпа В.И.** Стихи Юрия Живаго и метатекст оо художнике и жизни // Пастернаковский сборник Пастернаковский сборник. 1: Статьи и публикации / Редколлегия А.Л. Оборина, Е.В. Пастернак, М., 2011. С. 274-285.

**Шмид Вольф** Нарратология / В. Шмид. М. : Яз. славян. культуры : Кошелев, 2003 (Калуга: ГУП Облиздат), 311 с.

Художественная литература:

**Пастернак Б.Л.** Собрание сочинений в 5 т. / Б.Л. Пастернак. Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: «Художественная литература». 1990. – 734 с