

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print, especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

THE INDIVIDUAL AND TIME IN THE STRUCTURE
OF PASTERNAK'S NOVEL "DOCTOR ZHIVAGO"

by Anna H. Matzov.

Thesis submitted to the School of Graduate
Studies of the University of Ottawa in
partial fulfilment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy in
Slavic Studies.

Ottawa, Ontario 1983



Anna H. Matzov, Ottawa, Ontario, 1984.

ЛИЧНОСТЬ И ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ
РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА "ДОКТОР ЖИВАГО"

Анна Мацова

Диссертация, представленная Оттавскому университету
на соискание докторской степени по славистике

Оттава, Онтарио 1983 г.

ACKNOWLEDGEMENT

This thesis was prepared under the supervision of Professor J. Douglas Clayton, Ph.D., Professor of Slavic Studies in the Department of Modern Languages and Literatures of the University of Ottawa.

I wish to thank him for his encouragement, professional guidance and patience.

ABSTRACT

Critics have pointed out the original and unique structure of Pasternak's "Doctor Zhivago", for the most part evaluating this structure as a negative and defective aspect of the novel. In particular, the ending of the novel, consisting of a cycle of poems attributed to the protagonist, has generally been ignored--or examined in isolation. The role of the poems in the novel is central to the plot and the structure. By placing the poems at the end of the novel, Pasternak obliged the attentive reader to return to and reread the text. Moreover, this "second reading" would be totally different from the first, since the reader would be looking for details suggested by the poems themselves. Another unorthodox feature of the novel which likewise imposes a second closer reading is the titles of the parts of the novel.

The search for a rationale for the external features of the novel leads one to conclude that the form is dictated by the content. Thus the characters, the episodes and the main theme of the novel all contribute to the manner of presentation. In order to maintain his authorial "detachment", Pasternak scatters his material throughout the novel. He presents facts and characters through a polyphony of individual voices without an open confrontation between them, and almost totally avoids direct expression of authorial opinion. Thus a character--Pamfil Palykh--is described through six different "voices" (laconically), which are scattered at different points in the text. Similarly a single episode such as the conscription of recruits in the chapter "The Highway" is viewed from a variety of viewpoints. Even the theme of the free individual which is central to the novel is presented from a variety of viewpoints scattered throughout the novel. The content thus directly influences

the form of the novel through stylization, "skaz", stream of consciousness and other techniques.

A central feature of the novel is the presentation of time--the historical epoch. Russia in the period 1901-1929 constitutes the main "chronotope" of the novel, that is to say, the dimensions of time and space in which the action takes place. The emphasis at the "chronotope" is highlighted by the coincidences which are abundant in the text and were viewed negatively by critics. The time aspect is characterized by a steady progressive forward movement, with a total absence of flashbacks, and the instances when the narrator alludes to future developments serve only to establish his presence in the text.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава		Страница
	Введение	..ii .
I	Краткий обзор критических отзывов о "Докторе Живаго"	1
II	Структура романа	56
III	Точка зрения в романе	115
IV	Сказ и поток сознания	153
V	Время и его представление в романе	188
	1. Главный хронотоп романа	193
	2. О совпадениях в романе	208
	3. Романное время	229
	4. Повествователь и время	234
VI	Заключение	239
	Приложение	242
	Библиография	246

В В Е Д Е Н И Е

Задача настоящей работы - показать, что роман Бориса Пастернака "Доктор Живаго" является романом нового типа, и для оценки его требуется поэтому новый подход. Следует учесть особые внутренние закономерности, отличающие "Доктора Живаго" от классического русского романа девятнадцатого века. Исследование системы этих закономерностей составляет содержание работы.

В анализе романа мы руководствовались принципом, который лучше всего представлен в следующих строках:

.... The content of a novel could not become itself without technique, and it becomes what it is because it has been caught in a particular way; the artistic worth of a novel resides largely in its being caught in the only way inevitable to it. ...

.... This principle of uniqueness implies that every work of art is created and should be judged by its own rules; it must grow its peculiar form as a snail its shell, not like a hermit crab that adapts itself to the abandoned shell of another creature. /1/

Характер исторического времени, описанного в романе, множество тем и мотивов, затронутых в нем, условия тех лет, в которых писался роман, тот факт, что главный герой романа — поэт, а сам автор романа — известный поэт, все это, вместе взятое, способствовало созданию нового по типу романа. Множество необычайных совпадений, разбросанность в разработке тем, эпизодов и характеров рассматриваются как сознательный литературный прием, необходимый для передачи содержания романа и мировоззрения автора. Форма, иными словами, соответствует содержанию.

Указанные совпадения, между тем, особенно вызвали возражения критиков, преимущественно тех, которые мерили его по нормам романов девятнадцатого века. Почти во всех отрицательных отзывах о структуре романа критики не принимали во внимание существование последней части его — "Стихотворения Юрия Живаго". В данной работе роль этой последней части в структуре текста рассматривается как ключевая, вносящая к тому же элемент новаторства.

Перед нами роман, который по своему содержанию и по литературному приему всецело принадлежит к двадцатому веку. Революция мышления в естественных науках, в частности в физике, оказала свое влияние на аспекты мысли в литературе и

в искусстве. Понятие об относительности времени-пространства и разросшиеся знания об атоме просачиваются и в приеме, и в образе мышления автора этого романа. Главный герой размышляет о принципе относительности на "житейском ристалище" /стр. 502/ и о "крупице искусства" /стр. 291/. А время, как оно представлено в этом романе, является четвертым измерением.

• Автор отказывается от полноты объема и подробного описания деталей жизненного процесса, типичных для реалистического романа девятнадцатого века, и предлагает читателю роман, достойный нового века.

Глава первая
КРАТКИЙ ОБЗОР КРИТИЧЕСКИХ ОТЗЫВОВ О
"ДОКТОРЕ ЖИВАГО"

Прошло уже четверть века с момента выхода в свет "Доктора Живаго", но, судя по все увеличивающемуся количеству критического материала о нем, интерес к этому своеобразному роману отнюдь не угасает.

Первая волна критики была, в основном, общего характера. Большинство отмечало главную тему романа - сохранение свободной личности в критическое историческое время. Тот факт, что главный герой романа - поэт и одного поколения с самим автором, что роман был запрещен на родине автора, способствовал возникновению политических и религиозно-символических тенденций в толковании романа. Достаточно лишь обратить внимание на заглавия статей того времени, чтобы убедиться в этом:

"Pasternak and the Calendar of the Revolution" by Isaac Deutscher (1959)

"Freedom and the Ashcan of History" Irving Howe (1959)

"Doctor Zhivago and His Guardian Angel" by Edmund Wilson.

"Courage but not Excellence" by Edward Wasiolek.

Волнение, вызванное появлением романа такого масштаба /даже с точки зрения тематики/, вызвало в критике различные толки. Некоторые сравнивали "Доктора Живаго" с романом Толстого "Война и мир". Другие считали его традиционным романом:

Doctor Zhivago is a "traditional" book, closely tied to the great Russian novels of the nineteenth century - specifically, to Pushkin's Eugene Onegin and Tolstoy's War and Peace. /2/

Другие считали такое сравнение бессмысленным:

... any comparison between Pasternak and Tolstoy, either in intention or in effect, appears absurd from the very first page... /3/

В данной работе мы не намерены входить в подробности критики этого направления, но нам кажется, что об этом хорошо сказал Силбажорис:

Thus, in the end, we find that such differences as there are between Pasternak and Tolstoy pertain to the manner of perceiving truth and not to their commitment to it. In remaining faithful to their visions of truth, they, in a profound sense, remained faithful to themselves. And in telling the truth in art they made a gift of themselves to everyone and everything that lives. This is the source of their immortality. /4/

Именно в верности их собственным понятиям об истине и лежит общее между Толстым и "традиционным" в романе "Доктор Живаго" Пастернака.

Следует еще отметить, что восторг с которым был принят роман, имел благородные последствия и выразился в пафосе самой

критики, с которым она освещает главную тему романа - отношение индивидуума к его эпохе.

"Through technology, ideology and social planning, history is now able to submit to its will the nation, the class and the family - perhaps the world itself. But the weakest victim and enemy is the single person, the individual soul."
/5/

... in fact the novel amounts to nothing else but this story of how pride of this sort resists disorder and violence, of how man cannot be humiliated by anybody but himself." /6/

Уже сам взволнованный тон критики и ее разнообразие более, чем что-либо другое свидетельствуют об интересе, вызванном романом "Доктор Живаго" у читателей различного уровня и самых различных взглядов. Диапазон их интересов и критических подходов к роману в корне противоречит характеристике этого романа как монологичного /А. Гладков, Л. Ржевский, Г. де Маллак/.

Разногласие мнений мы находим, большей частью, у тех критиков, которые рассматривали стихотворения как интегральную часть романа, т.е. рассматривали весь роман в целом, а не шестнадцать частей его прозы, полностью игнорируя последнюю, семнадцатую, часть - "Стихотворения Юрия Живаго".

Универсальность темы и проблем, поставленных в "Докторе Живаго", отмечена Эдмундом Вильсоном:

"Doctor Zhivago" is not merely a little out of line with the assumptions of the Soviet Union; it presents a radical criticism of all our supposedly democratic but more and more centralized societies." /7/

Сам Пастернак так же понял причину успеха романа.

В письме Ренате Швейцер за два дня до присуждения ему Нобелевской премии он пишет:

"... между прочим, как велик, очевидно, голод во всем мире на свободу и простоту, что все радуются Доктору Живаго, как на счастливый повод, чтобы позволить себе это самораскрепощение...." /8/

Именно о самораскрепощении как теме в критике сказано

мало.

Увлечение богатой тематикой романа и ее историческими и символистическими толкованиями почти полностью отвлекло внимание критики от структуры романа, а последнюю часть его - "Стихотворения Юрия Живаго" - игнорировало большинство критиков первой волны. /Возможно, что причиной этому было их чтение романа в переводе./ Но, по всей вероятности, главной причиной тенденционных толкований были необычайные обстоятельства, при которых роман появился в печати. Как известно напечатан роман был не на родине автора, а за границей, причем издатель его был миллионер-коммунист, / а в Советском Союзе был запрещен. Все это сосредоточило внимание некоторых

критиков на причине этих необычайных обстоятельств, и они искали объяснение им в скрытой символике романа. /Ржевский, Ролланды, Э. Вильсон./

Однако, главная волна тенденциозной критики прекратилась уже, можно считать, к началу шестидесятых годов. И уже в 1960 году появляются первые статьи, обращающие серьезное внимание и на последнюю стихотворную часть романа и на связь этих стихотворений героя с прозаическим текстом романа:

"The most unusual aspect of Pasternak's "Doctor Zhivago" is the group of poems which constitutes the seventeenth section of the novel. Technically and thematically, they are an integral part of it. /9/

"In an almost literal and fantastic sense, Zhivago becomes his poems, as if in a fairy-tale. And, just as in a fairy-tale, his poems become a symbol - hopefully, the harbinger - of the world to come." /10/

Altogether, it is the poems which provide the clue to the novel's philosophy. They are (to use Pasternak's own words of Shakespeare) "the short-hand of a great personality, the stenography of its spirit." /11/

Дмитрий Оболенский считает, что:

"На протяжении всей книги автор подчеркивает значение этих стихотворений как для понимания фабулы романа, так и характера главного героя." /12/

В своей статье Оболенский указывает на связь между "Стихотворениями Юрия Живаго" и остальными частями романа. Он находит, что три основные темы романа - природа, любовь и взгляды автора на смысл и цель жизни - занимают центральное место не только в романе, но и в стихотворениях. Он говорит о роли, которые эти стихотворения выполняют спустя двадцать лет после смерти Юрия Живаго, т.е. о том, как его преданные друзья, перечитывая эти стихотворения, находят в них надежду на свободу. Оболенский заключает свою статью словами и примером Христа, в том же духе, что и эпиграф статьи, который был взят из "Автобиографического очерка"

" терять в жизни более необходимо, чем приобретать.
Зерно не дает всхода, если не умрет."

Оболенский считает, что цикл этих стихотворений с христианским мотивом нарочно введен Пастернаком для сравнения самопожертвования Живаго с самопожертвованием Христа. Живаго, который пожертвовал всем, кроме верности самому себе и своему внутреннему призыву, в своих стихах найдет бессмертие, т.е. воскресение.

В статье, посвященной, главным образом, проблеме личности в романе, И. Межаков-Корякин также обращает внимание на роль стихотворений в романе:

"Эти стихотворения с одной стороны дополняют образ Юрия Живаго, так как знакомят читателя с результатами творчества доктора-поэта, выражают то, что он чувствовал и думал, т.е. изображают его внутреннее душевное состояние и, следовательно, раскрывают его личность, а с другой стороны они в художественно-поэтической форме выражают мысли самого Пастернака, высказанные им в прозе на страницах романа."
/13/

И. Межаков-Корякин находит, что делить все стихотворения на категории было бы неправильным; ибо видит во всем целом отражение мыслей и чувств лирического героя, сквозь призму которого передается восприятие повествования. Анализ отдельных стихотворений очень убедителен. Это выходит из рамок данной работы, но остановимся на одном примере, показывающем сходство понятий, найденных в стихотворениях и в повествовании. Автор статьи считает, что стихотворение "Свидание" несомненно относится к варыкинскому циклу и посвящено оно Ларе. Основание для такого утверждения автор находит в сопоставлении женского образа этого стихотворения с образом Лары в мыслях Живаго в лесу, где доктор думал:

"О, как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было

надо! Но о чем, какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разборе. О нет, о нет! Но той бесподобно простой и стремительной линией, какою вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом" /377/

Межаков-Корякин показывает, как лирический герой стихотворения "Свидание", говоря о любимой женщине, почти повторяет это описание Лары:

В твоих глазах тоска,
И весь твой облик сложен
Из одного куска.
Как будто бы железом.
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему. /14/

Хотя статья Межакова-Корякина и не посвящена специально теме стихотворений, в ней приводятся многие убедительные примеры единства мировоззрения и чувств героя с одной стороны и их отражения в его творчестве с другой. Таким образом, опять подчеркивается роль стихотворений в понимании романа.

Ближе всего к такому восприятию стихотворений, хотя и с другими выводами, статья Розетты Ламонт. В ней автор обращает внимание на то, что Юрий Живаго, помимо всех остальных, данных ему в романе ролей, еще и поэт, и, прежде

всего, поэт:

"The triple image that we receive of the hero - man seen, man seeing himself, and artist transforming through the poems of creation both the world around him and his individual existence - allows us to forget that we are dealing with a literary character. Yuri Zhivago, physician, husband of Tonia, lover of Lara, becomes for us a real person, whose existence is authenticated by the document of the poems he has left to posterity. /15/

From under the mask of Zhivago's face another visage emerges: that of the poet-novelist Pasternak, who voices his views of the Russian revolution, and the role of the individual in the new society through Zhivago. /16/

Розетта Ламонт, как и Межаков-Корякин, считает роль автора в этих стихотворениях продолжением его роли в романе, но, в отличие от Межакова-Корякина, смотрит на роль Живаго более тенденциозно - как на маску, за которой скрывается сам Пастернак. С художественной точки зрения это, конечно, противоречит всем другим функциям, приписанным Юрию Живаго и его стихотворениям. Роман теряет в отношении цельности изображения героя, и нам кажется, что это утверждение является как бы отголоском первой волны критики, ибо в остальной части статьи проведен анализ совсем другого характера. Ламонт считает, что стихотворения даны не в хронологическом порядке и что это отсутствие последовательности еще

больше убеждает читателя в их подлинности, ибо, по роману, стихи были собраны и напечатаны уже посмертно, и поэтому поэт не может отвечать за их порядок в книге. Розетта Ламонт находит в них другой порядок — смену времен года: цикл стихотворений начинается весной и, пройдя через все времена года, кончается опять весной. Ламонт считает, что стихотворения передают чувства и мысли героя, который живет в такое историческое время, где нет места свободной, независимой личности. Мы вполне согласны с ее замечанием, что отсутствие политической темы в поэзии Юрия Живаго подтверждает эту точку зрения: поэт Живаго свободен от окружающей его политической атмосферы. Вызов Живаго его эпохе она видит в его большой, единственной в своем роде, любви к Ларе, и в художественном творчестве:

There are only two forms of defiance in the face of the revolutionary ethos of community feelings: creating a work of art, and an exclusive, unique love relationship."/17/

Мы находим, что в этой статье Ламонт есть несколько оригинальных гипотез. Одни из них более убедительны, чем другие. Так, например, автор статьи считает, что все стихотворения с христианским мотивом написаны Юрием Живаго к концу его жизни. Далее она полагает, что Пастернак пользуется поэтом Живаго для передачи того, чего он не мог передать от своего имени из-за политических /а не художественных/

соображений. С первой гипотезой можно соглашаться или не соглашаться, что же касается второй, то мы считаем, что заключая роман циклом стихотворений, Пастернак руководился исключительно художественными, а не политическими соображениями.

Совсем другой подход мы находим у Дональда Дэйви, который посвятил разбору стихотворений Юрия Живаго целую книгу и который считает, что:

"They are not poems by Pasternak which he merely donates to Zhivago, but truly Zhivago's poems in that they can be seen to derive from Yury Zhivago's experience, not from Boris Pasternak's. /18/

Несмотря на разницу в трактовке роли, приписываемой стихотворениям, в поисках объяснения читатель снова возвращается к тексту романа. Дэйви приписывает стихотворениям очень важную роль:

"I believe I have found that unless we read these poems in the right way we have failed to read "Doctor Zhivago" at all; that, contrary to appearances, "Doctor Zhivago" is not a novel with an appendix of poems, but one whole thing, intricately interlocking, in which prose supports poetry and vice versa;" /19/

и он заключает это утверждением, что все разговоры относительно романа бессмысленны, если его рассматривают отдельно от его семнадцатой и последней части - "Стихотворений Юрия Живаго".

Книга Дэйви разделена на три части. В первой части он дает перевод стихотворений, в котором он старается держаться как можно ближе к их содержанию, пренебрегая формой /называя это рабочим переводом/. Во второй части он старается показать, как стихотворения связаны с жизненным опытом Юрия Живаго, а в третьей даны стихотворения в оригинале.

Связь стихотворений с текстом, как ее излагает Дэйви, не всегда полностью убедительна. Но это уже отдельная тема. Мы считаем важной роль, которую Дэйви отводит стихотворениям Юрия Живаго в романе. По его мнению, у Пастернака понятия "любовь", "искусство" и Христос принадлежат к одной и той же действительности и неразъединимы. Во всех своих исследованиях Дэйви руководится убеждением, что главная тема романа - это процесс творчества:

Far more than it is a love-story, "Doctor Zhivago" is the story of an artistic vocation. /20/

Поэтому ему важно видеть эти стихотворения именно как стихотворения Юрия Живаго, и поэтому так важен их генезис и жизненный опыт их автора, описанный в тексте

романа. Дэйви находит, что стихотворения верны психологической действительности поэтического творческого процесса, и что одно из удовольствий при чтении этого романа — это возможность проследить, как сохраненные памятью образы из жизни находят свое отражение в искусстве. Оправдать жизнь Юрия Живаго, не принимая во внимание его стихотворения, Дэйви находит невозможным:

If we try to justify Zhivago's life without taking his poems into account, we shall fail. /21/

Таким образом, можно заключить, что для Дэйви стихотворения Юрия Живаго играют важнейшую роль и в фабуле романа.

В книге Генри Гиффорда о Пастернаке и его творчестве две части посвящены анализу романа. Из них одна посвящена именно стихотворениям.

Гиффорд, как и остальные критики, обратившие особое внимание на эту часть, отрицает название "Приложение" /appendix /, под которым эта часть была напечатана в английском переводе романа. Он считает, что Пастернак не без причины описал генезис некоторых стихотворений. Гиффорд находит, что Пастернак, как и некоторые другие известные поэты, отождествлял вопрос "Что такое поэзия?" с вопросом "Что представляет собой поэт?" И поэтому Гиффорд считает, что Пастернака осо-

бенно интересуется сам процесс творчества; при этом он ссылается на прошлые подобные поиски в "Повести".

"Yury's poems are there as evidence of his creative power, but the activity that produces them, greatly interested Pasternak. /22/

Если Дэйви считает, что без стихотворений жизнь Живаго не оправдана, то у Гиффорда точка зрения совсем иная: Пастернака очень интересует сам творческий процесс, и поэтому стихотворения - результат этого процесса и их генезис в жизненном опыте и в творческом процессе Живаго есть важная часть содержания и сюжета романа. Другими словами, роман без стихотворений меняет не только восприятие, но и свое содержание! / А первая волна критики, читавшая роман, главным образом, в переводе, в большинстве случаев пренебрегала последней частью романа./

Далее в своем анализе Гиффорд говорит о долге настоящего поэта по отношению к его эпохе /по понятиям Пастернака/ и задает вопрос, соответствует ли поэт Живаго требованиям, предъявляемым Пастернаком к поэту. Настоящий поэт должен отражать свой век. Принимая во внимание ту важную роль, которую современный город, по мнению Живаго, играет в жизни каждого, Гиффорд с удивлением обнаруживает, что

к городской обстановке из всех двадцати пяти стихотворений можно отнести всего лишь шесть, и то лишь по немногим намекам, содержащимся в них.

По языку, стихотворения Юрия Живаго также нельзя отнести к городской теме, т.к. - и тут Гиффорд согласен с Катковым - ритм и язык одних близок к народному жанру частушки /"Свадьба"/, другие же /"Сказка" и "Гефсиманский сад"/ несут в себе элементы легенды. Гиффорд считает, что описание творческого процесса создания стихотворений Юрием Живаго после отъезда Лары из Варыкина должно совершенно обескуражить всех тех критиков, которые ищут слишком определенную связь между стихотворениями и событиями, описанными в тексте.

"...., while the poems must seem plausibly the work of Zhivago, the character in the novel, it is their testimony to his times that matters, and not the depth of their roots in his personal experience as described in the novel. Their scope is not exclusively determined by the prose narrative. /23/

По мнению Гиффорда, стихотворения придают "умиротворенную широту", где "частный случай" поднимается до "общности всем знакомого". /"Доктор Живаго", стр. 465./

В них тревожная и неудовлетворенная, по его мнению, жизнь Живаго освобождается от случайности, и ключевые моменты в его переживаниях - все то, что более всего способствовало

игре его воображения, - теперь представляет собой образ художника его эпохи. Именно поэтому, считает Гиффорд, не сам Юрий Живаго, а Гамлет открывает серию стихотворений, и кончаются они словами Христа. В отличие от Ламонт, Гиффорд считает очень важным порядок этих стихотворений. Он также замечает, что все важное в романе нашло свое "воскрешение" в стихотворениях. Вместе с тем он находит, что, хотя стихотворения Юрия Живаго и не расходятся по духу с текстом романа, они отличаются от него подчеркиванием других, отличных от романа тем. Гиффорд находит, что Юрий Живаго в своих стихотворениях оставил нам свое моральное кредо.

"Zhivago's testament, the poems, really could have inspired his friends after his death. Their confidence and peace of mind in that final paragraph are warranted by what they have read." /24/

В подробном анализе романа "Доктор Живаго" Леонидом Ржевским роль стихотворений в романе обсуждается в главе под заглавием "Тайнопись как форма творческого самораскрытия". Он показывает связь между текстом и стихотворениями, касаясь этой темы лишь косвенным образом, ибо его ассоциации гораздо сложнее. Так он показывает, что стихотворение "Зимняя ночь" связано с Блоком, с поэмой "Двенадцать", особенно своим началом.

"Тень Блока не только в прямых о нем упоминаниях / ... /; она - в тех безотчетно ведущих к Блоку ассоциациях, которые возникают там и здесь при чтении романа." /25/

Дальше Ржевский находит, что Пастернак открывает цикл стихотворений блоковской темой Гамлета и заканчивает его темой Христа. В этом он видит ясную перекличку с "Двенадцатью". Ржевский заключает эти сравнения:

"Блоковские эти ассоциации не самодавлеющи, но лишь наводящи, т.е. помогают в какой-то мере уяснить природу "аута" в романе. Особенно в последней его, стихотворной, части. Она, разумеется, не поэтический "привесок", но апофеоз образно-сюжетной экспозиции целого, продолжение и завершение недосказанного прозой авторского монолога." /26/

Считая роман "монологичным", Ржевский приходит к выводу, что стихотворения Юрия Живаго имеют в себе очень много характерного "позднего пастернаковского почерка", и что также, без затруднения, можно установить тождество стиливых примет этой части и текста романа. "Налицо, - он продолжает, - полное слияние живаговского и авторского "я".

Но главную роль цикла Ржевский видит в "тайнописи":

"В "Стихотворениях Юрия Живаго" образ-символ становится образом-шифром. Форма творческого самораскрытия образует род тайнописи." /27/

Проводя анализ некоторых стихотворений в этом направлении, Ржевский обращает еще много внимания на "образ автора", вытекающий из романа и завершающийся в этих стихотворениях. Он заключает, что роль стихотворений - это:

"Все же в целом и есть то самораскрытие авторского кредо, то завершение внутреннего монолога романа, формой которого явилась тайнопись "Стихотворений Юрия Живаго" и которое в прозаической части не было и не могло быть выговорено до конца." /28/

Мы сослались на статью Ржевского, т.к. в ней он приписывает стихотворениям новое значение: значение тайнописи и развитие тех тем, которые не могли быть развернуты в прозе. Ржевский считает роман монологичным и поэтому видит в стихотворениях стремление к той цели, которая была поставлена в тексте. Он считает стихотворения продолжением голоса автора, который ведет свою речь устами "автогенных" персонажей и заканчивает ее в стихотворениях.

В отличие от других критиков, которые сводили роль стихотворений к раскрытию творческого процесса поэта Юрия Живаго, Ржевский видит в стихотворениях дальнейшее развитие тем, затронутых в прозе.

Ржевский придает слишком большое значение политической обстановке, в которой Пастернак писал роман, и поэтому он считает стихотворения особой формой, "тайнописью" самого Пастернака. Мы же считаем стихотворения победой свободной творческой личности - Юрия Живаго - над его временем. По их тематике и стилю, они скорее вызов, а не тайнопись! Мы согласны с Ржевским, что стихотворения представляют собой "аут" главного героя, но, по нашему мнению, они представляют его открыто. Индивидуальность их тематики и стиля показывают личность, исключившую всю окружающую действительность, для того, чтобы сохранить собственную личную свободу.

Статья А. Бодена стоит совершенно обособленно в критическом подходе к циклу стихотворений. Почти не связывая их с прозой романа, автор статьи исследует, первым делом, источники тематики цикла. Основываясь на некоторых доступных ему документах из архива Пастернака, он считает одним из источников Новый Завет и допускает, что литургические тексты имели также влияние на стихотворения. По его сведениям,

Пастернак предпринял систематическое изучение христианских

текстов после окончания Второй мировой войны.

Топографическая конкретность стихотворений наводит на мысль, что третьим источником тематики является христианская живопись. По мнению Бодена, эту мысль подтверждает заглавие "Старые мастера", под которым эти стихотворения должны были быть напечатаны в журнале "Знамя". Находя связь христианской живописи со стихотворениями, имеющими христианские мотивы, совершенно естественной, Боден приводит примеры, указывающие на влияние христианской иконографии - византийской и западной - на содержание стихотворений. В некоторых случаях он даже показывает предпочтение, оказанное Пастернаком одной перед другой, и находит объяснение этому выбору.

Это очень серьезная статья, свидетельствующая о широкой эрудиции автора в искусствоведении и показывающая интереснейшую связь между приведенными им интерпретациями стихотворений и источниками их вдохновения. Проводя читателя по церквям Москвы, находящимся поблизости от автора стихотворений, а также по далеким от него галереям и музеям, Боден находит, что христианская иконография играет важнейшую роль в разработке темы стихотворения "Рождественская Звезда".

Цитируя:

И странным виденьем грядущей поры
 Вставало вдали все пришедшее после.
 Все мысли веков, все мечты, все миры,
 Все будущее галерей и музеев

автор статьи считает, что остальная часть стихотворения показывает это через свои ассоциации с искусством.

Это единственное стихотворение, в анализе которого Боден прибегает к прозе романа, считая, как и другие критики /Ламонт, Ржевский/, что это стихотворение связано с мыслями Юрия Жйваго о Блоке по дороге на ёлку к Свентицким. Он находит, что в этом стихотворении можно проследить двойное влияние западной живописи и православной иконописи. Элементы из картины Бройгеля "Поклонение волхвов" и русской иконы Рождества представлены вместе.

Боден обнаруживает интереснейшую структурную деталь в построении всего цикла. Он считает осью симметрии тринадцатое стихотворение "Сказка": Цикл начинается "Гамлетом" и кончается "Гефсиманским садом", причем оба эти стихотворения связаны общим мотивом принятия ответственности за свой век. Следующие пять стихотворений определенно относятся к весне, а "Гамлет" и шестое тоже связано с весной через последнее стихотворение цикла, с которым оно связано мотивом: Гефсиман

ский сад - Пасха - весна. Цикл оканчивается шестью стихотворениями, опять-таки связанными с весной. Двадцать первое "Земля" имеет тему всны, а остальные, через тему крестного страдания, тоже относятся к весне - времени Пасхи. После первых шести весенних стихотворений следуют пять на тему лета, которые сопоставлены на другой стороне оси симметрии с пятью стихотворениями, относящимися к зиме, и по обеим сторонам оси, после летних и перед зимними стихотворениями, находятся "Осень" и "Август" - оба относящиеся к осеннему времени года. Тринадцатое стихотворение - ось симметрии - "Сказка".

Боден указывает на то, что одна из икон Святого Георгия, биографическая, обыкновенно построена по принципу "средника" - центрального мотива, окруженного меньшими изображениями из его жизни - "клеями". Центральная часть иконы обыкновенно изображает борьбу Св. Георгия с драконом, а мелкие изображают картины его жизни и страданий. Сравнивая цикл стихотворений с иконой Св. Георгия, Боден находит, что он построен по тому же принципу. А то, что Юрий - русский эквивалент имени Георгий, еще более подтверждает эту гипотезу.

Мы так подробно остановились на анализе этой статьи именно потому, что она единственная обращает внимание на структуру цикла в целом и придает этой структуре роль в передаче содержания. /Больше всего внимания критиками было уделено

тринадцатому стихотворению "Сказка" /Ржевский, Ролланды, Ламонт/. Ламонт кроме того обратила еще внимание на "номер" стихотворения и связывает его с тринадцатью днями, проведенными Ларой и Юрой в Варыкине./

Закljučает свою статью Боден замечанием, что, хотя православные мотивы преобладают в цикле, причиной этому является отнюдь не догма, а жизненный опыт Пастернака. Эти стихотворения не проводят границы между двумя христианскими догмами, а только между христианством и материалистическими идеологиями. Поэтому Боден видит в "Докторе Живаго" как бы оборону и защиту универсального христианского мировоззрения. /И все эти заключения основаны на анализе стихов, без прозаического текста романа!/


Другой работой в которой речь не касалась прозы романа, была статья Н.И. Нильсона. В ней дан подробный анализ стихотворений "Сложь весла" и "Гамлет". Анализ первого стихотворения более подробный, ибо Нильсон считает, что в этом стихотворении есть много недоговоренного. Типичные черты раннего Пастернака подробно прослежены им в этом стихотворении. На фоне цикла "Сестра моя Жизнь" Нильсон отмечает характерные приемы и идеи молодого поэта, его стилистические приемы /"эллипс, смещение и метонимия острых контрастов и внезапной перемены интонации" / , его идеи,

употребление слов, образа и т.д. Автор статьи также уделяет много внимания месту, занимаемому Пастернаком среди других поэтов России во время появления первого из этих стихотворений. Принимая во внимание объективные обстоятельства, Нильсон считает, что Пастернак выбрал более традиционную дорогу по двум причинам: изоляция от модернистской поэзии Запада и, возможно, растущее в нем чувство национальной принадлежности. Но главную перемену, которую он находит в "Гамлете", он приписывает переменам в характере поэта. Нильсон находит, что, если в стихотворениях цикла "Сестра моя жизнь" говорил образ, и "я" поэта отсутствовало, то в "Гамлете" говорит именно "я" поэта. Стремление к простоте, содержанию и существенному наглядно. Оно логически продолжается из одной строфы в другую, тут нет эллипса. Нильсон отмечает факт, что поэт отождествляет себя с Гамлетом, вернее с актером, который будет играть роль Гамлета:

"It is not Hamlet himself who speaks in the poem, but the actor who is going to play his part. This is by no means unimportant. A well-known poetic image is introduced: the poet as an actor and the world as a stage.

/29/

Далее Нильсон устанавливает связь между этим стихотворением и "Гефсиманским садом": и Гамлет и Христос

каждый послан своим отцом. Связав это с мотивом самопожертвования, он определяет поэту ту же роль самопожертвования. Чтобы выполнить свою роль, поэт должен пожертвовать собой. Основываясь на пастернаковской интерпретации Гамлета в его заметках к переводам Шекспира, где Пастернак видит в Гамлете судью своего времени и слугу будущего, Нильсон находит, что эта роль объединяет Гамлета с Христом и поэтом. В заключение Нильсон считает, что "Гамлет" - это стихотворение о роли поэта:

"Hamlet" is a poem about the poet's call, his election, his responsibility. /30/

Статья Нильсона оканчивается анализом роли поэта в отношении к его времени. Он считает, что поэт должен быть еще и пророком, т.е. находить вдохновение не только в прошлом, как это было принято раньше, но и провидеть будущее.

Почему Нильсон предпочел обсудить всего лишь одно первое стихотворение цикла и на его анализе построить схему личности поэта, и при этом совсем о романе не вспоминает, трудно сказать. Но это факт, что главные черты поэта по роману Нильсон нашел уже в первом стихотворении цикла.

В качестве последнего примера критического материала, относящегося к "Стихотворениям Юрия Живаго", приведем еще книгу

Гладкова "Встречи с Борисом Пастернаком". Хотя в этой книге больше всего подчеркивается отрицательное мнение относительно всего романа в целом, и сравнительно мало сказано о стихотворениях романа, - то, что сказано, является, своего рода, документом определенных обстоятельств. Гладков познакомился с некоторыми стихотворениями еще до того, как роман был отпечатан, и, судя по обстоятельствам, описанным им же, мог понять бы их роль в романе, но почему-то предпочел другой подход.

Недавно в американском журнале "Тайм" было отмечено, что слишком много вредного печатается "друзьями" Пастернака, и был поставлен вопрос, друзья или враги они. Принимая во внимание ту часть книги Гладкова, которая относится к оценке романа "Доктор Живаго", а также самого Пастернака после выхода романа, было бы легко отнести и Гладкова к категории "друзей-врагов" Пастернака. Однако в других частях книги, где Гладков увлекается Пастернаком-человеком и поэтом, он говорит о нем совсем другим голосом. Этот голос убеждает читателя в его любви и уважении к Пастернаку, - человеку и поэту. То, что он говорит о романе, причине его формы и о цели, которой хотел достичь Пастернак этим романом, не совместимо по языку и содержанию с остальными частями книги: "... а в "Докторе Живаго" все его действующие лица - это маленькие Пастернаки, только один более густо, а другие пожиже замешанные." /32/

Или о выборе формы романа:

Вероятно Б.Л. хотел написать именно роман для того, чтобы его книга нашла более широкую и, так сказать, демократическую аудиторию, чем труд исповеднически-философский или чисто мемуарный. /33/

Так видимо и Б.Л.: желая высказать в прозе свои заветные мысли и наблюдения, но избрав для этого традиционную форму романа, так сказать, для завоевания галерки, он пал жертвой ложного стремления к занимательности, доступной драматичности, фабульности. /34/

Другой голос уважает Пастернака-человека и увлекается его стихотворениями из романа. Больше того, он желал узнать от Пастернака "о месте стихов в композиционной структуре романа" /35/ , но об этом, к сожалению и речи нет в его анализе романа. Зато он с уверенностью твердит, что:

Стихи приписаны автором романа Юрию Живаго, но это кажется натяжкой: в опыте жизни Живаго нет этому никаких реальных параллелей. Тут голосом героя говорит его живой протагонист - но отнюдь не двойник - сам автор. /36/

/Ср. с ролью стихотворений у других, особенно Дэйви./

О роли стихотворения "Гамлет" говорится дважды. Раз он описывает, очень трогательно, как его читает Пастернак, а второй раз "незнакомый мне современный и очень искренний голос" /37/ читает его на похоронах Пастернака. В первом

чтении Гладков принимает "Гамлета" как признание - исповедь.

"Как он читал "Гамлета" забыть невозможно - это было признание - исповедь..." "Мне хотелось, чтобы он прочитал еще раз "Гамлета", но он выбрал "Зимнюю ночь", и я сразу понял - /38/ исповедь не бисерируют." В этом отношении Гладков, как и Нильсон, отождествляет голос актера, играющего Гамлета, с голосом самого Пастернака, с одной лишь важной разницей: Нильсон не упускает из своего анализа роли и ответственности поэта, как их понимает Пастернак, и поэтому он не ограничивает это стихотворение исповедью /субъективностью/.

О "Зимней ночи" Гладков пишет:

В чем разгадка силы этих простых слов? ..., или в его собственном определении "неслыханной простоты" как ереси, за которую следует беспощадное возмездье? Но стоит ли задумываться над чудом, вместо того, чтобы благодарно им восхищаться?" /39/

Возможно, что анализ книги Гладкова находится вообще вне рамок данной работы, но нам было трудно устоять против искушения обратить внимание читателя на то, как один и тот же автор говорит о стихотворениях и о романе.

Критики романа "Доктор Живаго" основное внимание уделяли его тематике. Тематика романа до такой степени занимала

всех критиков, что замечания относительно структуры и жанра - положительные или отрицательные - в большинстве работ сводятся к считанным строчкам. Исключение представляют несколько работ, с отрицательным мнением, напечатанных в первые два года после появления романа /Штерн, Васёлек и Дойчер/, а также несколько больших по объёму работ, которые уделяют больше внимания стилю и языку. Статьи, о которых пойдёт речь, рассматривались нами, главным образом, с точки зрения их отношения к форме романа.

В диссертации Джойс Тумр под названием

The Narrative Structure of Pasternak's "Doctor Zhivago"

много внимания уделено определению стиля, к которому следует отнести роман "Доктор Живаго", и вообще стиля Пастернака. Она считает, что, по многим критериям, стиль Пастернака романтический, и что только отрицательное отношение самого Пастернака к романтизму мешало критикам классифицировать его романтиком при жизни. Дальше она показывает, что у Пастернака были свои собственные понятия о романтизме и реализме, не обязательно совпадающие с мнениями большинства авторитетов, которых она приводит в своей диссертации. Она считает, что для того, чтобы понять мнение Пастернака о реализме, следует обратить внимание на характеристику художника /поэта/, которого Пастернак относит к той высшей, по его мнению, степени искусства, которую он называет реализмом, и понять требования предъявля-

емые Пастернаком к произведению искусства, которое он относит к реализму.

Тумр считает, что роль Блока в романе соответствует роли метафоры у Шекспира, в той роли, в которой видел ее Пастернак: "Метафоризм - стенография большой личности, скоропись ее духа".

Проведя подробный анализ Блока-человека и поэта /с. ссылками на его работы и речи/, она находит, что черты Живаго во многом похожи на черты Блока:

1. Скромность, но вместе с тем сознание своего особенного места как поэта.
2. Умение предвидеть будущее - чувствовать ритм времени и по нему улавливать будущее. Эту тему она находит разбросанной по всему роману и подытоженной в стихотворении "Гамлет".
3. Чувство ответственности поэта перед своим временем и готовность к самопожертвованию. Кульминацию этой характеристики у Живаго она находит в его решении отослать Лару с Комаровским из Варыкина. Эллиптическое повторение этой темы она находит в стихотворении "Гамлет", т.к. считает, что актер жертвует своей личностью, чтобы играть роль Гамлета.

4. Необходимость свободы для поэта. Это сходство она основывает на последних выступлениях Блока и на постоянных поисках свободы у Юрия Живаго в романе; при этом она замечает, что понятие свободы во времена Блока и Живаго имеет разное значение.

5. Стремление к свободе, в соединении с идеей самопожертвования, награждается бессмертием. Блок в жизни, Живаго в романе продолжают жить в искусстве.

После такого подробного анализа Тумр делает заключение, что упоминание имени Блока еще до того, как Живаго стал поэтом, намекает читателю на характер Живаго прежде, чем он раскрывается в романе. /По нашему мнению, это утверждение спорно./

В широком смысле, определение реализма Пастернаком она видит как передачу художником явлений его времени с величайшей точностью. Притом она находит, что Пастернак понимает реализм как соединение моральных и художественных понятий, относя ответственность к моральным требованиям, а точность к требованиям формы.

Посвятив довольно много времени обсуждению понятия формы, Тумр делает заключение, что для того, чтобы понять структуру романа, необходимо учесть мнение Пастернака об

идеальном поэте и об идеальной форме искусства.

Подводя итог всему сказанному, можно сделать заключение, что для того, чтобы понять структуру этого романа, необходимо знать мнение Пастернака об идеальном поэте и о творчестве такого поэта. Также необходимо знать характер и творчество Блока, чтобы понять намек, данный упоминанием его имени. Хотя мы не сомневаемся, что такие знания помогают понять роман, нам кажется, что для понимания структуры романа он сам предоставляет достаточно материала.

Придерживаясь мнения, что роман имеет свою собственную, не зависимую от внешних классификаций систему, мы убедились, что эта структура является интегральной частью самого содержания. В анализе мы избегали традиционных классификаций по стилю.

Стиль романа, по Тумп, можно разделить на три категории: модальность, витиеватый стиль / ornate style / и немеченный / unmarked /. Далее она замечает, что:

"Pasternak's impressive array of stylistic features can be divided most usefully into four major categories: modalities, repetitions, antithesis and comparisons. Two of these divisions, moreover, seem crucial in the determination of a predominant narrative voice. Whereas repetitions and antithesis appear throughout the novel, modalities are exclusively associated with the philosophical voice. Similarly, comparisons of all types dominate the voice of "Life-Experience". /4С/

Это интересная классификация, но, по нашему мнению, не совсем естественная. Есть в ней, своего рода, антитеза "простоте стиля", о которой идет речь в романе и о которой говорил Пастернак.

Что же касается ее выводов относительно тесной связи между формой и содержанием, мы находим их близкими нашим. Несмотря на то, что в нашей работе форма рассматривается с другой точки зрения, мы приходим к одинаковым с Тумп заключениям относительно связи между формой и содержанием.

Дальше мы находим интересный и глубокий анализ роли и рода метонимий. И много места уделено доказательствам, что большая часть романа написана в романтическом стиле.

В следующей части своей работы Тумп обсуждает этику языка Пастернака в романе. Как и другие критики /Гиффорд, Дайк/, она считает, что структура в романе опирается на контрасты и противоположности, что разные уровни романа содержат какой-нибудь род противоположности - тематической или стилистической. Так она считает, что весь роман в целом содержит стилистическую противоположность прозы и стихотворений.

Считая характерным для романа определение положительного отрицательным, Тумп приходит к очень важному заключению:

"... since emphasis upon the negative is a guiding principle of the novel's structure: the final vision of life is all the more brilliant for the long preoccupation with death." /41/

В заключении она рассматривает синтаксис как микрокосмос воззрения Пастернака и находит, что определенные ситуации или объекта конструкции "не ... , а ... " является общим всем трем стилям романа и стилю Пастернака в целом. И опять, хотя и не соглашаясь всецело с ее примерами, мы согласны с ее заключением, что в иерархии уровня важности в искусстве Пастернака содержание предшествует форме. Иными словами, содержание диктовало форму. /См. сочинение "Сказки" в Варькино. А.М./

В статье Мириам Тейлор Шайкович художественная методология и тематически-философские идеи рассматриваются как одно целое.

В художественной методологии Пастернака Шайкович находит три приема, неразрывно связанных между собой:

The epic structure in the expansive historical canvas akin to Tolstoy, the symbolistic poetics (metaphor and simile) and the polyphonic or

"many-voiced" structural development of
 characterization of Dostoevskij. /42/

Шайкович считает, что Живаго и другие персонажи представляют собой многочисленных настоящих людей России двадцатого века, а не персонификацию идей автора. /Многие критики, как Гладков, Ржевский, Ги де Маллак, считают роман монологичным и поэтому считают героев персонификацией идей Пастернака. А.М./

На тематически-философском уровне Шайкович находит, что у Пастернака в "Докторе Живаго", как и у Достоевского, смерть и бессмертие руководят тематикой романа, и поэтому она широко трактует этот вопрос в своей работе. В стихотворениях с христианскими мотивами она видит доказательство своему заключению, что Живаго нашел ответ своим поискам на личном и общественном уровне в христианском мировоззрении.

Жаль, что так мало уделено анализу художественной методологии. Подробности были упущены именно в этой части статьи. Но, на фоне толкований христианских мотивов, она развивает очень интересные мысли, корни которых находятся, как она показывает, в русской литературе и ее проблематике. Мы находим, что в ее толкованиях стихотворений, к сожалению, опущена символика христианских мотивов, которую, мы считаем,

Пастернак имел в виду.

В книге Гиффорда "Пастернак. Жизнь и творчество." глава, посвященная роману "Доктор Живаго", начинается генезисом романа. Посвятив этой теме несколько страниц, Гиффорд показывает, что стиль Пастернака уже к концу тридцатых годов отличался изящностью, свойственной многим отрывкам, разбросанным по всему роману "Доктор Живаго". Из этого Гиффорд заключает, что мысль о романе созревала у Пастернака уже тогда. Но, по его мнению, две перемены должны были произойти, из которых одна техническая — ^{все} четыре произведения тех лет, о которых идет речь в генезисе, написаны в первом лице. Решение Пастернака переменить этот прием в романе Гиффорд одобряет. Дав в романе описание Живаго через Лару и его друзей, Пастернак избежал форму "оправдания" / apologia /.

Вторая перемена, необходимая для созревания романа, была исторически-политического характера. Невозможно было даже и думать о сочинении полного романа во времена "чистки". Но после войны, когда стало ясно, что никаких перемен в отношении свободы личности и человеческого достоинства не будет, Пастернак решил, вопреки всему, написать роман, считая это своим долгом перед своим поколением. /К последнему заключению Гиффорд приходит на основе воспоминаний А. Гладкова в его книге "Встречи с Борисом Пастернаком". /

Гиффорд считает, что замысел Пастернака - соединить фантастическое с реалистическим - близок приему Замятина в "Мы" и Булгакова в романе "Мастер и Маргарита", находя при этом, что фантастическое в романе представлено Евграфом, мадам-муазель Флери и Либертусом. Время, как он считает, имеет правильную хронологическую последовательность и лишь промежутки между событиями сокращены во времени. И поэтому, Гиффорд полагает, что совпадения в романе - произвольный выбор автора, а не слабость, как считают некоторые другие критики. /Штерн, Васёлек/.

Гиффорд утверждает, что:

The singularity of "Doctor Zhivago" lies above all in its form. /44/

Рассматривая семнадцатую часть как параллельное к роману повествование:

The Poems of Yuri Zhivago', numbered like a second and parallel narrative.... /45/

Гиффорд находит структуру романа уникальной, без единого подобного примера в мировой литературе: история жизни художника заканчивается его творчеством! Тут самому читателю предоставляется оценить творчество героя романа. Это оригинальная и, по нашему мнению, очень интересная точка зрения на место, занимаемое стихотворениями в романе.

Гиффорд, как и другие критики /Тумр, Дайк и др./, находит, что структура романа, даже в деталях, основана на анти-тезисе, и, таким образом, ограничивает функцию структуры и рассматривает ее только по отношению к содержанию.

Гиффорд находит, что, назвав роман именем главного героя, Пастернак продолжает традицию Пушкина в "Евгении Онегине", Тургенева в "Рудине" и Гончарова в "Обломове". Во всех этих романах герои - частные, не общественные лица, и их жизнь представлена как видоизменение под давлением общества, в котором они живут. При этом Гиффорд сознает разницу между реалистическим изображением времени у писателей девятнадцатого века с одной стороны и у Пастернака в романе "Доктор Живаго" с другой. Эту разницу он видит и в импрессионистическом изображении истории.

Не избежал Гиффорд и сравнения с Толстым, и тут он находит интересную точку зрения. В романе Пастернака не только исторические лица, как монархи и генералы, руководят историей, а и простые, созданные автором герои из народа, как Стрельников, Либериус, Галиулин. В этом, считает Гиффорд, Пастернак стоит ближе идеям Толстого, чем сам Толстой!

Дальше анализ структуры романа основан у Гиффорда главным образом на рассмотрении тематики и содержания.

Обратив внимание на факт, что очень много места в романе отведено поискам истины /в жизни и в искусстве/, Гиффорд приходит к заключению, что "Доктор Живаго" не совсем удовлетворяет требованиям романа. При этом он прибегает к словам самого Пастернака для объяснения своего произведения как "атмосферы бытия", прибавляя к этому:

Doctor Zhivago tries to account for more than
a novel should. /46/

Между остальными недостатками романа Гиффорд находит, что большинство персонажей имеют роль в романе только, если они имеют какие-либо связи с Живаго, и что важность их роли в романе обусловлена их важностью для Живаго.

В конце своего структурно-тематического анализа Гиффорд обращает внимание на стихотворения:

"Doctor Zhivago" is a Poet's novel, with an intensity
in its writing at many points which recalls the Pasternak
of "My Sister Life":

That intensity is focused in the poems proper that form
the last section of the book, and for which the novel provided
an elaborate context. /47/

Мы полностью согласны с этими последними строками заключения. Что же касается классических и объективных суждений о форме романа у Гиффорда, мы в нашем анализе обошли их

по той причине, что рассматривался нами роман только с точки зрения зависимости приемов и формы от содержания.

Одну треть своей книги о Борисе Пастернаке Дж. В. Дайк посвящает роману "Доктор Живаго". Как и Гиффорд, Дайк находит важным показать генезис романа. Основывая свои выводы на письме Пастернака родителям и на прозе Пастернака тридцатых годов, он приходит к тому же заключению, что и Гиффорд, что роман был задуман Пастернаком уже в тридцатых годах. Установив происхождение романа, Дайк анализирует его содержание в десяти главах: "Генезис", "Персонаж, сюжет и проблемы", "Общение между смертными и бессмертными" и др. Очень интересный и довольно подробный анализ, основанный, главным образом, на тексте романа с ссылками на другие произведения Пастернака.

В последней главе своего исследования Дайк суммирует разновидность критики и приходит к заключению, что:

The most outspoken disapproval of "Doctor Zhivago" is voiced with regard to the novel's artistic structure, to novelistic norms and architecture. /48/

По его мнению, "Доктор Живаго" - это Kuenstlerroman. Дайк основывает свое мнение на последней части романа

"Стихотворения Юрия Живаго". Он также находит роман реалистическим, потому что он прославляет жизнь в целом. Он считает, что формалистам, которые находят роман неудачным с точки зрения его архитектуры, удастся доказать свою точку зрения лишь только потому, что они изолируют отдельные части сюжета. И по его мнению:

But "Doctor Zhivago" is neither artificial nor is it an affectation. The novel is, indeed, in keeping with the very essence, the motivating force of present-day art. /49/

Дайк рассматривает форму романа с точки зрения тематики, считая, что первые три части служат введением, а следующие двенадцать являются, своего рода, Одиссеей Юрия, Лары и других персонажей. В противоположность другим критикам /Васёлеку, Гиффорду, Гладкову/, он считает, что:

Pasternak demonstrates with the insight of a psychoanalyst that a vivid personal experience, in Pasha's case, his experience of the wedding night, is the strongest, perhaps the only force, which can effect the metamorphosis of the inner man. /50/

Дайк также останавливается на том, что, по нашему мнению, диктовало форму романа:

Pasternak's novel consists of a chain of loosely connected parables, its messages are implied, not formulated or expressed in dogmas, its categorical imperative is freedom of every individual to choose

his own doom or salvation. And herein is the greatness and reality of Pasternak's characters, that they cannot be divided into good or bad. /51/

В нашем анализе мы стараемся показать, что свобода выбора предоставляется и читателю, и что форма романа в определенной мере продиктована именно этой свободой выбора.

Относительно большое число "совпаданий" в романе Дайк считает нарочно задуманным автором приемом, для того, чтобы показать иную реальность, чем та, которая была принята в литературе девятнадцатого века.

В его анализе чувствуется в определенной мере как бы ответ отрицательной критике на большинство пунктов, выдвинутых ею. Но, к сожалению, у него уделено мало времени самой структуре романа, несмотря на обширный и оригинальный тематический и философский анализ. Интересно, что понятие свободной личности он связывает с понятием времени "free of time".

В нашем анализе мы сосредоточили внимание на понятиях "время" и "свободная личность в романе", и, хотя

наш анализ основан на других элементах, чем анализ Дайка, мы тоже заметили связь между этими понятиями в романе.

Леонид Ржевский в своей статье "Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго" подробно анализирует роман с лингвистической точки зрения:

В основе ее /работы Ржевского. А.М./ лежит попытка путем непосредственных констатаций отдельных фактов языка и стиля романа Пастернака прийти к толкованию целого - его формы, его замысла, его эстетического существа. /52/

Считая роман монологичным в отношении его главных тем и философии, Ржевский, первым делом, рассматривает и анализирует "от-авторскую" речь с точки зрения особенностей авторского словаря и лексико-фразеологического отбора. Он находит, что лексическое многообразие связано с многопланностью "романа-хроники, охватывающего целое сороколетие" и имеющее по счету " свыше сотни говорящих лиц". Ржевский замечает, что, несмотря на многообразие лексики /церковнославянской, книжно-архаической, книжно-литературной и др./, сравнительно мало пореволюционного словообразования в от-авторской речи и в языке героев, и что за неологизмами пореволюционной эпохи обыкновенно следует их пояснение в самом тексте. Он показывает, что диалектная лексика выступает в функции характери-

стики, главным образом, эпизодических персонажей и что:

Народно-просторечная струя /лексика, фразеология формы/ в языке монологического текста романа широка и весьма разнородна в своей творческой, функциональной нагрузке. /53/

Целая глава посвящена анализу авторского языка. Ржевский находит, что церковнославянизмы, широко представленные в языке некоторых персонажей романа и особенно в последней части романа, в монологическом повествовании встречаются редко, зато в нем широко представлены группы книжно-архаических элементов языка.

Разделив монологическое повествование на "нейтральное" и "я-субъективного выражения", Ржевский находит, что сжатые фразовые конструкции часто встречаются в первом, нейтральном виде повествования, обыкновенно в начале и конце глав, и их смысловая роль часто сводится к сообщению. Ржевский находит, что образно-экспрессивные фрагменты содержат трудно уловимый, не сразу заметный оттенок субъективной окраски.

По языку Ржевский делит персонажей на два главных круга: автогенный круг и второй круг. К первому принадлежат Живаго, Лара, Веденяпин, Сима, семья Громеко, Гордон и Дудоров. Язык членов этого круга имеет много общего между собой, а также с собственно авторской монологи-

ческой речью. Второй круг, к которому принадлежат персонажи, Либерий, Костоед-Амурский, Гинц, Галузины, Маркел и некоторые другие, отличается от первого гетерогенностью языка его членов. Ржевский находит, что этот второй круг по отношению к идейно-тематическому стержню романа находится на втором плане. К третьему кругу он относит различные, чисто эпизодические лица жанрового фона романа.

Считая роман, в основном, монологическим повествованием, Ржевский показывает, как языковые черты героя романа, в основном, повторяют языковые черты монологической речи автора /в отборе слов, строе реплик и рассуждений/. А язык персонажей второго и третьего круга ярко индивидуализирован. Автор считает, что стилевой дуализм проявляется не только в языке персонажей, но также и в их портретах. Степень выпукло-реалистического изображения персонажей обратно пропорциональна важности их роли по отношению к идейно-тематическому замыслу романа. Персонажи первого автогенного круга изображены более схематично.

В противоположность нашему мнению, Ржевский находит, что:

Этот хор автогенных голосов не полифоничен: — персонажи не ведут дискуссии, они дополняют друг друга; иной раз дублируют /см., например, тему о "христианстве

истории" у Веденяпина и у Симы Тунцевой, или о еврействе у Гордона и Лары/; их теоретические высказывания утверждают одно и то же мировоззрение. /54/

Однако мы все же считаем, что даже хор автогенных голосов полифоничен, если принять во внимание "хронотопичность" слова, т.е. координаты слова "время - пространство". В обоих выше приведенных примерах дублирования есть что-то общее, - координаты времени-пространства совершенно разные. Веденяпин высказывает свое мнение о христианстве в дореволюционной Москве, - Сима же говорит о христианстве уже после революции, в Юрятине. Поэтому, учитывая совершенно различные хронотопические координаты их слов, по нашему мнению, назвать это дублированием невозможно. Подобное же объяснение можно дать и относительно "дублирования" темы еврейства у Гордона и Лары.

Ржевский считает "Доктора Живаго" романом-притчей по ситуационным и эстетическим причинам. К первым он относит то историческое время, в которое Пастернак писал его. /Он наблюдает криптографические тенденции Пастернака уже в "Лейтенанте Шмидте"./ Эстетические причины возникновения притчи Ржевский находит в свойственности Пастернака к иносказанию.

В заключение, Ржевский находит, что многие критики не заметили самое главное в романе, а именно новое мастерство

художественной прозы, представленной в самой форме романа - притчи. Он обращает особое внимание на "особый стиль поэтического раскрытия центрального образа", называя это "стилем душевной экспрессии". /В нашей работе этому стилю посвящена глава "Потоки сознания", где он рассматривается с другой точки зрения./

В заключение обзора критического материала следует отметить, что мы обратили основное внимание на те работы, в которых обсуждается структура романа, а также на работы, где идет речь о последней его части - "Стихотворения Юрия Живаго" -, считая, что эта часть выполняет важную структурную функцию.

Тематика романа и его идейно-философское направление рассматриваются в критике со многих точек зрения. Мы находим, что тематически-философские толкования преобладают даже тогда, когда речь идет о структуре романа. Так, например, критики, пришедшие к выводу, что структура романа построена на тезисе и антитезисе /Тумр, Гиффорд и другие/, основывали свои доказательства, главным образом, на тематике романа.

Главная цель нашей работы - рассмотреть связь между формой и содержанием. Причем понятие "форма" как "сово-

купность приемов и изобразительных средств художественного произведения" /Ожегов/ применялось нами и тогда, когда по традиции можно было ограничиться термином "прием". Причина этой "неточности" заметна в нашем подходе к роману. По нашим соображениям, форма была продиктована содержанием и поэтому, выполняет функцию "способа передачи содержания".

Об отношении содержания и формы — мимикрии — речь идет в тексте романа:

Я помешан на вопросе мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветном подлаживании скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее. /стр. 418/

Мимикрия, как известно, принадлежит к терминологии зоологии, но слова "переход внутреннего во внешнее" следуют у Пастернака всего лишь через несколько строк после утверждения:

"По-моему философия должна быть скупой приправкой к искусству и жизни." /стр. 418 /, и можно полагать, что Пастернак имеет в виду искусство, когда говорит о переходе внутреннего во внешнее.

Мы заметили, что критики, которые пытались отнести этот роман к традиционному литературному направлению, как

реализм или романтизм, находили это очень трудным или невозможным. При внимательном чтении романа становится ясным, что сама попытка отнести этот роман к любому традиционному литературному направлению противоречит классификации искусства в тексте романа. И действительно, хотя тема искусства разбросана в импрессионистических мазках по всему роману, во всех рассуждениях об искусстве традиционная терминология полностью отсутствует.

Следует еще отметить, что многие темы и понятия даются в романе, хотя и в метких, но очень скупых чертах. Поэтому внимательное перечитывание романа в оригинале, многосторонний анализ слова и структуры романа совершенно необходимы для того чтобы полностью понять его и быть в состоянии оценить роль его структуры. Это хорошо сказано у Ю. Лотмана:

Художественное произведение воспринимается как целостная структура, что неизбежно требует постоянного возвращения к уже, казалось бы, выполнившим свою информационную роль деталям. Постоянную пульсирующую связь частей и целого, слова и смысловой структуры произведения логически можно представить в виде спирали, число витков которой прямо пропорционально сложной многозначительности системы, т.е. глубине произведения искусства. /55/

Эти слова прямо применимы к роману "Доктор Живаго".

Мы находим, к сожалению, что большинство критиков, рассматривая роман, даже и подробно, не были свободны от традиционной терминологии и традиционной классификации и поэтому не замечали роли структуры в передаче особенного содержания.

Главный герой романа сводит весь конфликт между свободной личностью и ее временем к атому свободного человеческого духа — к праву на собственное мнение. Как оружие в этом поединке он выбирает слово.

В сборнике его стихотворений сохранился свободный дух героя романа, и в этом — его победа над его временем. Стихотворения свободны от фразеологии, терминологии и тематики его времени. Кюнстлерроман Пастернака, одна из главных тем которого — тема искусства, свободен от традиционной терминологии. Традиционная критика имеет, в большинстве случаев, высокое мнение о тематике и идейно-философском направлении романа, но ее мнение гораздо менее лестно в отношении его формы.

Все эти данные определили наш подход к роману. Мы рассматриваем слово с точки зрения, чье мнение — свое или чужое — оно передает. Мы показываем "пространственную", полифонию голосов, антидидактичный голос автора — и все

это в соответствующем понятии времени.

Фокусом нашей работы есть форма романа. Мы находим, что она продиктована содержанием романа и мировоззрением автора и является интегральной частью содержания. Понятие свободной личности не отделимо от понятия времени. /Причем, время - это история, это субъективное восприятие времени, это биологические ограничения жизни./

Мы считаем, что главная тема романа - это свободная личность и время, и это выражено самой формой.

Сноски к первой главе

- 1 A.A. Mendilow, "Time and the novel", New York, 1965. стр.234-235.
- 2 F.D. Reeve, "Doctor Zhivago": From Prose to Verse," The Kenyon Review. 22, 1(Winter 1960), стр. 123 .
- 3 Stuart Hampshire. "Doctor Zhivago: As from a lost culture" (1958). В кн. Pasternak: A Collection of Critical Essays ред. Victor Erlich/ Englewood Cliff N.J.: Prentice-Hall, Inc. /, стр. 4 .
- 4 Rimvydas Silbajoris, "Pasternak and Tolstoy: Some Comparisons", Slavic and East European Journal, 11, 1(1967), стр. 24.
- 5 Renato Poggioli. "Boris Pasternak", Partisan Review, 25(Fall 1958), стр. 551.
- 6 Nicola Chiaromonte. "Pasternak's Message" (1958). В кн. Pasternak: Modern Judgements ред. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan 1969, стр. 234.
- 7 Edmund Wilson. "'Doctor Zhivago' and His Guardian Angel" New Yorker, 34(Nov. 15, 1968), стр. 226.
- 8 Ольга Ивинская, " В плену времени " /Париж: Фаярд, 1978/, стр.171
- 9 F.D. Reeve, "Doctor Zhivago: From Prose to Verse." The Kenyon Review 22, 1(Winter 1960), стр.123.
- 10 там же, стр. 135.
- 11 Victor Frank. "A Russian Hamlet: Boris Pasternak's Novel," Dublin Review, No.477 (Autumn 1958), стр. 217.
- 12 Дмитрий Оболенский, "Стихи доктора Живаго" В кн.: Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака, В. Иванов, ред., Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1961, стр.60
- 13 А. Межаков-Корякин, "К проблеме личности в романе "Доктор Живаго"" В кн.: Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака, В.Иванов, ред., Мюнхен: институт по изучению СССР, 1962, стр. 92.

14 там же, стр. 95.

15 Rosette Lamont, "'As a Gift....' Zhivago the Poet,"
Publications of the Modern Language Association of America.
75(1960), стр. 621.

16 там же, стр. 621.

17 там же, стр. 626.

18 Donald Davie. Introduction and Commentary в кн.: Boris Pasternak. Poems / New York: Barnes and Noble, 1965 / стр. 15.

19 там же, стр. 1.

20 там же, стр. 5.

21 там же, стр. 18.

22 Henry Gifford. Pasternak: A Critical Study.
/Cambridge: Cambridge University Press, 1977 /, стр. 198.

23 там же, стр. 202.

24 там же, стр. 213.

25 Леонид Ржевский, "Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака.
В. Иванов ред., Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 164.

26 там же, стр. 164.

27 там же, стр. 168.

28 там же, стр. 175.

29 Hilda Ake Nilsson, "Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems
by Boris Pasternak," Pasternak: A Collection of Critical
Essays, ред. Victor Erlich, Englewood Cliffs N.J.: Prentice
Hall, 1978, стр. 54.

30 там же, стр. 61.

31 там же, стр. 65.

32 Александр Гладков, "Встречи с Пастернаком" Paris: YMCA Press, 1973, стр. 137.

33 там же, стр. 139.

34 там же, стр. 140

35 там же, стр. 116.

36 там же, стр. 133-134.

37 там же, стр. 158.

38 там же, стр. 119.

39 там же, стр. 119.

40 Joice Toomre Stetson, The Narrative Structure of Pasternak's Doctor Zhivago, /1977, Thesis: Brown University. Microfilm International, Ann Arbor, Michigan U.S.A./, стр. 101

41 там же, стр. 169.

42 Miriam Taylor Sajkovic, "Notes on Boris Pasternak's 'Doctor Zhivago'", The Slavic and East European Journal, New Series IV XVIII(1960), стр. 319

43 Henry Gifford. Pasternak: A Critical Study. Cambridge: /Cambridge University Press, 1977./, стр. 182.

44 там же, стр. 182.

45 там же, стр. 196.

46 там же, стр. 197.

- 47 J.W. Dyck, Boris Pasternak (New York: Twayne Publishers, 1972), стр. 197
- 48 там же стр. 159
- 49 там же стр. 113
- 50 там же стр. 114
- 51 там же стр. 120
- 52 Леонид Ржвский, "Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака Доктор Живаго". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. В. Иванов ред., Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 118-119.
- 53 там же стр. 120
- 54 там же стр. 166
- 55 Юрий Лотман, "О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры", Тексты Советского литературоведческого структурализма. Карл Аймермахер ред., Мюнхен: Вильгельм Финк Ферлаг, 1971, стр. 112

Глава вторая

Структура романа

Структура романа сложна и оригинальна. Это проявляется уже во внешней его форме: он разбит на семнадцать частей, последняя из которых состоит из двадцати пяти стихотворений, написанных главным героем. Стихи в конце романа выполняют очень важную роль: они меняют фабулу, вводя процесс творчества как одну из главных нитей повествования, и они играют очень важную роль в сюжете. Прочитав роман, и в частности последнюю часть, читатель смотрит на нее, т.е. на собрание стихотворений Живаго, как на отображение жизни Юрия Живаго, описанной в предшествовавших частях. Читатель возвращается обратно к тексту в поисках объяснения стихам. Он читает роман совсем иначе, чем ранее. Стихотворения заставляют прочитать роман более внимательно.

Итак, поместив стихи в последней части, автор может надеяться, что его роман прочитают более внимательно. В своих поисках читатель тоже найдет, что искусство не только отображает, но и преобразует, ибо найти прямую

связь между стихами и жизнью поэта, описанной в романе, ему не удастся. Он будет находить намеки, цепляться за детали. Таким образом, автор направляет внимание читателя к деталям.

Разбивка текста также поражает своей оригинальностью уже с первых страниц романа: необыкновенно короткие главы, короткие параграфы в них, более длинные главы с более длинными параграфами и довольно странные заглавия, принимая во внимание содержание части. Эти, по сути, внешние приметы обращают внимание на детали. А детали, как мы постараемся показать в дальнейшем, играют важную роль в фабуле, сюжете и в приеме в целом.

В первых трех частях романа очень мало динамичности. Вводится много характеров и все это в набросочных линиях. Если бы не название романа, то было бы трудно отличить главного героя. Этот медленный темп в начале тоже заставляет обратить внимание на детали. Рассматривая подробно разбивку романа, развитие тем и описание характеров, мы убеждаемся, что в самой структуре романа есть указания, направляющие внимание читателя к деталям.

Сложность структуры выражается и в ее необычности.

Стихи в конце романа заставляют читателя не только вернуться и перечитать роман, но даже, в определенной мере, диктуют, как именно его перечитать. И само представление романа в прозе и в стихах осложняет его структуру и чтение.

Роман разделен на два тома, причем каждый имеет части, каждая из них порядковое число и заглавие. Счет частей продолжается из первого тома во второй. В первом томе семь частей, во втором - десять. Каждая часть, в свою очередь, разделена на главы или главки с порядковыми числами. Длина главы бывает от половины до четырех страниц. Исключением являются: одна глава в девять страниц, одна в семь, четыре главы в пять и одна в шесть страниц. /Соответственно: 6/4, 15/14, 10/6, 14/1, 15/7, 16/4, 10/7, где часть/глава. /

В общем, при ближайшем анализе, обнаружилось полное отсутствие закономерности в распределении материала по частям. Число глав, посвященных одной теме, колеблется от одной до девяти. Конец части не всегда совпадает с концом темы, описанной в ней, иногда тема продолжается в следующей части. Так, например, первые семь глав части "В дороге" по теме принадлежат предшествующей части "Московское становище". В восьмой /первой части второго тома/ шесть из десяти глав принадлежат главе седьмой, т.е. последней части первого тома.

Подобное же явление мы наблюдаем и в четырнадцатой части, где первые три главы, по теме и месту действия, принадлежат к главе тринадцатой. Все три случая "перехода" связаны с переменной места: из Москвы на поезд, из поезда в Варыкино и из Юртина в Варыкино.

Оказывается, что по внешним приметам закономерности в разбивке не существует. /Подробности анализа ниже./

Часть первая:	/1-2,3/ 4-5,6,7/ 8 /
Часть вторая:	/1-2,3,4/ 5,6,7,8 / 9,10 / 11,12,13, 14,15,16,17 / 18,19/ 20,21 /
Часть третья:	/ 1,2,3,4 / 5,6,7,8,9,10,11,12 / 13,14 / 15,16,17 /
Часть четвертая:	1-4/5/6-7/8-9/10,11,12,13/14
Часть пятая:	/1,2 / 3 / 4,5,6,7,8 / 9,10 / / 11,12,13,14,15,16 /
Часть шестая:	/ 1,2,3,4,5 / 6,7-8 / 9,10,11,12,13/ / 14-16 /
Часть седьмая:	/ <u>1-7</u> / 8,9 / 10,11,12 / 13,14,15-16, 17 / 18,19,20 / 21,22,23 / 24 / 25, 26 / 27-29, 30,31 /
Часть восьмая:	/ <u>1,2,3,4,5,6</u> / 7,8,9,10 /
Часть девятая:	/ 1,2,3,4,5,6,7,8,9 / 10-12 / 13-15 / 16 /
Часть десятая:	/ 1,2 / 3-4,5 / 6 / 7 /

Часть одиннадцатая: / 1,2,3 / 4 / 5,6-9 /

Часть двенадцатая: / 1,2,3,4-5, 6-7,8 / 9 /

Часть тринадцатая: / 1,2,3,4,5,6 / 7 / 8 / 9,10,11-14 /
15,16 / 17,18 /

Часть четырнадцатая: / 1,2,3 / 4-5,6,7,8,9 / 10,11,12 /
13-14 / 15-18 /

Часть пятнадцатая: / 1-3,4 / 5,6,7,8,9,10 / 11 /
/ 12,13-16 / 17 /

Часть шестнадцатая: / 1-2 / 3-4 / 5 /

Между знаками /, , / находятся главы, связанные общей темой. Главы, связанные посредством тире /напр. 2-3/, продолжают общий эпизод. Главы, подчеркнутые знаком / /, принадлежат по теме предшествующей части.

Под темой подразумевается временная цепь событий, связанная персонажем, местом или эпизодом. По величине отношение между темой, эпизодом и мотивом рассмотрено в нашем анализе следующим образом:

тема > эпизод > мотив.

Часть семнадцатая - это двадцать пять стихотворений Юрия Живаго. В литературной критике их разделили по временам года: начиная цикл весной, они проходят через остальные времена года и кончаются следующей весной. Их тоже разделили по темам. Анализом стихотворений мы не зани-

мались, но, тем не менее, их роль в сюжете рассмотрена как ключевая.

Внешняя форма романа, нетрадиционная разбивка и собрание стихов Юрия Живаго в последней части романа - все это вместе взятое диктует образ чтения. На рис. 1 стрелки "а" показывают направление чтения вглубь, при первом чтении романа. Эти стрелки продиктованы заглавиями и внутренней разбивкой частей. В поисках связи между заглавием и содержанием части, находим добавочную часть содержания. Это та часть, которая словами в тексте не написана, но проявляется в сопоставлении тех фактов, о которых написано. Так мы убеждаемся, что в первой части заглавие помогает установить факты, которые дают представление о мировоззрении автора / см. 158-61 /. В других случаях заглавием подчеркнуто то, что автор считает более важным по отношению к содержанию части. Дальше в этой работе будет показан результат попытки установить связь между заглавием и содержанием, но именно с точки зрения структуры сюжета.

Стрелки "б" на рисунке 1 обозначены другим направлением, чтобы подчеркнуть их отличие от стрелок "а". Они относятся к процессу перечитывания текста, после того как он прочитан в первый раз. Теперь читатель знает уже содержание романа, но он перечитывает или просматривает роман в поисках связи между стихами Юрия Живаго и его жизнью, описанной в романе.

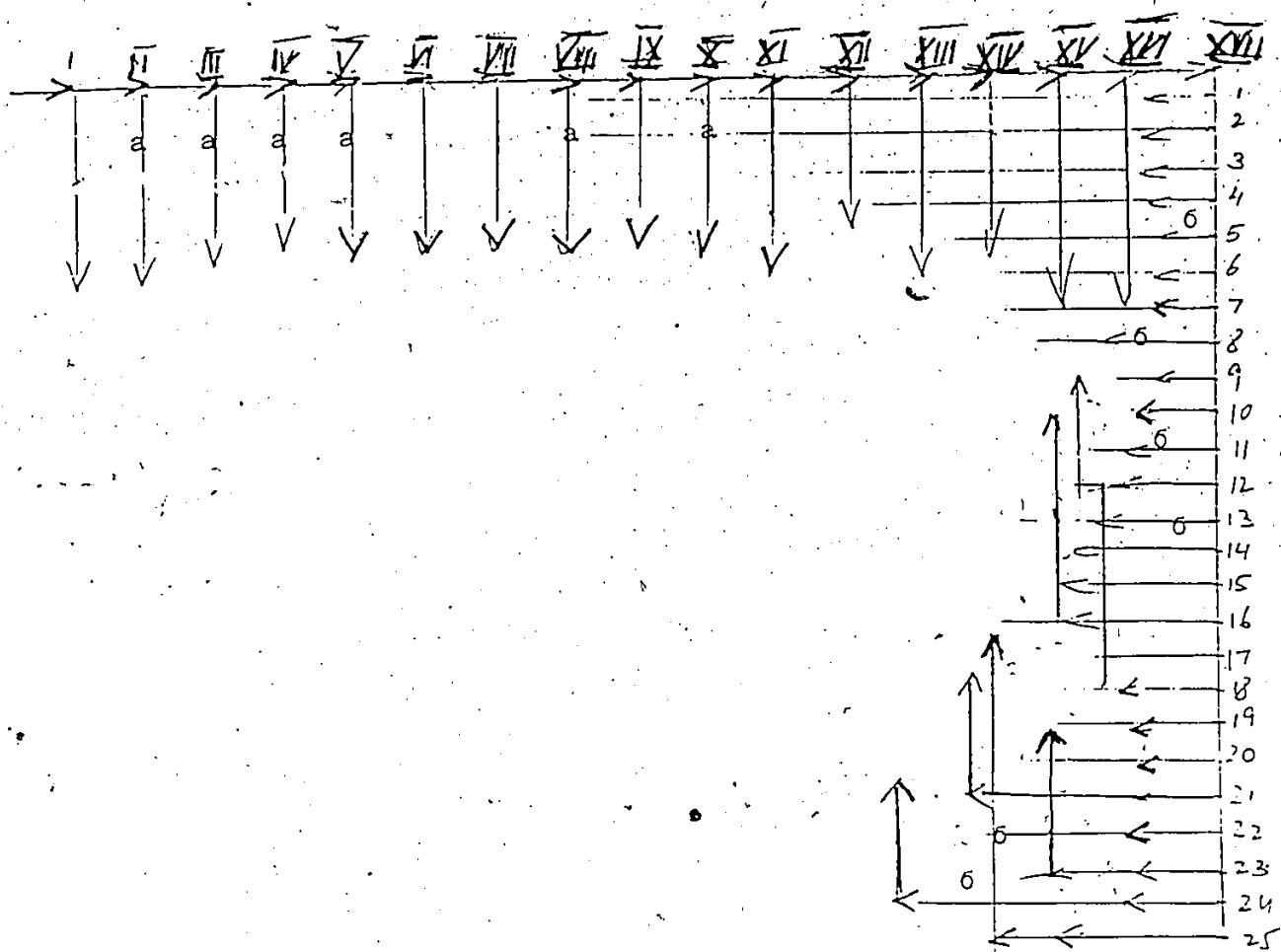


Рис. 1

Поиски читателя теперь включают не только факты из жизни Юрия Живаго, но и его мнение об искусстве, творчестве, стиле. Читатель ищет и находит детали творческого процесса. Он теперь привлечен к необыкновенному чтению этого необыкновенного романа. Такое чтение необходимо, и оно продиктовано структурой сюжета.

На следующих страницах будет рассмотрена роль заглавий не только как тематического элемента, но и как структурного.

Первая часть романа называется "Пятичасовой скорый". Явления, подчеркнутые и связанные заглавием, находятся на двух различных плоскостях. Спор между Николаем Николаевичем Веденяпиным и Иваном Ивановичем Воскобойниковым находится в плоскости "естественных" событий. Веденяпин увлечен филосо-

фией, темой о бессмертии и Христе, Воскобойников же - человек другого склада ума, прагматист, который заканчивает их спор следующими словами:

- Метафизика, батенька. Это мне доктора запретили, этого мой желудок не варит. /стр. 10/ /1/

Спор не разрешен на этом уровне. Но совпадение времени и места в самоубийстве отца Юрия Живаго и обморока Юры иллюстрирует ответ на их спор в совсем другой плоскости. Тут, без того, чтобы это было написано словами, проступает мировоззрение автора относительно метафизики. Но дело в том, что эти совпадения во времени и месте связаны именно "Пятичасовым скорым". /Подробности в главе о совпадениях. Стр. 154/ Заглавие тут руководит образом мыслей читателя и направляет его внимание к деталям. Роль этих деталей велика, ибо они расширяют текст романа вне границ напечатанного слова - вне границ сказанного словами в романе.

В этой части, как мы рассмотрим дальше /стр. 80-82/, внимание к детали показывает подход автора и к семантике слова и к стилю персонажей. Действительно, поиском детали руководит странное заглавие, которое требует объяснения. Тот факт, что уже в первой части романа заглавие играет такую важную роль, побуждает читать роман более "осторожно", не упуская ассоциаций подобного рода, и роль стрелок "а"

приведена в действие уже при первом чтении. Заглавие в этой части меняет образ чтения. Без этого "странного" заглавия читатель не заметил бы того, что он обнаруживает с его помощью.

Часть вторая "Девочка из другого круга" начинает вторую сюжетную линию романа и определяет, главным образом, круг Лары Гишар и ее семьи. Называя этот круг "другим", автор противопоставляет его первому с первых же страниц этой части. Снова заглавие выполняет роль текста вне текста. То есть, благодаря заглавию, знакомясь с кругом, возглавляемым Ларой, мы мысленно сопоставляем его с кругом, описанным в первой части.

Первая встреча между этими двумя кругами сопровождается крайностями двух обстановок: из атмосферы праздничного концерта в богатой гостиниой Громеко - прямо в моральную грязь гостиницы "Черногорье". Факт, что речь тут о кругах, людях и условности понятий, подчеркнут тут полифонией голосов:

Егоровна что-то зашептала ему.

- Из какой Черногории ?
- Номера.
- Ну, так что же ?
- Безотлагательно требуют. Какие-то ихние кончаются.
- Уж и кончаются. Воображаю. Нельзя, Егоровна.

Вот доиграют кусочек, и скажу. А раньше нельзя.

- Номерный дожидается. И тоже самое извозчик. Я вам говорю, помирает человек, понимаете? Господского звания дама. /стр. 57/ х/

- Добро бы что-нибудь стоящее, ради чего шум и посуду бить, а то какая невидаль, мадам Продам, недотрога бульварная, от хороших делое мышьяку хватила, отставная невинность. /стр. 59/

... Все ведь вышло не так, как предполагал Александр Александрович. Он представлял себе, - виолончелист, трагедия, что-нибудь достойное и чистоплотное. А это черт знает что. Грязь, скандальное что-то и абсолютно не для детей. /стр. 59/

Каждый из голосов говорит об этом случае со своей собственной точки зрения. Причем, каждый относит мадам Гишар к определенному кругу. Для Егоровны она из господского круга, из круга Громеко /"ихние"/. Для персонала гостиницы, привыкшего подразделять людей по другим критериям, она "мадам Продам" и пр. Для Громеко - разочарование, т.к. она не принадлежит к тому классу самоубийц, который он ожидал тут найти. Все три голоса звучат отдельно. Отсутствие спора, отсутствие мнения автора, отсутствие открытого конфликта между голосами - все это вместе создает ироническое отношение к условности

х/ Подчеркнутые места во всех цитатах выделены мной. А.М.

понятия круга и к отнесению людей к кругам.

А именно в этой части введено большинство "кругов", которые будут участвовать в романе: Гишары, Демина, Тиверзины, Антиповы, Комаровский, Фуфлыгины, персонал гостиницы, Тышкевич, круг Веденяпина, Свентицких и Громеко.

Структурная роль заглавия должна направить внимание на подразделение общества на условные круги в данный период времени. А именно условное подразделение общества на круги, классы и тому подобное будут продолжаться в романе и в будущем.

Идея свободной личности - одна из главных тем романа. Отнесение человека к определенному кругу является, своего рода, условностью. По всему роману, наряду с темой свободной личности, будем находить и мотив этой условности - подразделения людей на круги или классы. Мы убедимся, что одной из главных сил, противодействующих свободной личности, является эта условная группировка людей, меняющая свой внешний вид со временем, но вечно существующая и всегда условная. Итак, заглавием этой части автор обращает внимание на этот важный в понимании романа мотив.

Часть третья, "Елка у Свентицких". В этой части,

кроме двух глав, посвященных елке, задето несколько тем и несколько важных мотивов фабулы. /Лара стреляет в Комаровского, попадает в прокурора, умирает Анна Ивановна и т.д./ Почему же двум главам из семнадцати посвящено заглавие? Правда, на елке у Свентицких автор сводит вместе под одну крышу Комаровского, Лару, Тоню и Юру. /И никто из них, кроме Юры, других не замечает и не знает./ И совсем другая причина привела Лару сюда, чем Юру и Тоню. Трудно будет, связав елку с выстрелом, оправдать заглавие и этим. В поисках объяснения обратимся к страницам, описывающим улицы города глазами героев по дороге на елку. Описан путь Лары и путь Юры /Тоня, сидящая рядом с Юрой, полностью игнорируется в этом отрывке/.

Елка у Светницких служит сюжетным узлом, к которому ведут линии других тем, затронутых в этой части: вечерние уборы Юры и Тони, в которых они предстают перед Анной Ивановной, были заказаны для елки, Лара в поисках Комаровского направляется на ту же елку. Но главное — это улицы города, лежащие на пути героев. Два раза описаны те же самые улицы: раз, когда Лара проходит по ним, второй раз, когда по ним проезжают Юра и Тоня. Настроение каждого из них отражается в впечатлении, которое производит на них та же самая улица.

Она /Лара. А.М./ шла в страшном смятении по праздничным улицам, и ничего кругом не замечала.

Но не застав Комаровского дома, Лара, с адресом в руках, идет искать его в гостях на елке у Свентицких. По дороге к ним, она начинает обращать внимание на праздничные улицы города:

Только теперь, во второй раз выйдя на улицу, Лара толком осмотрелась по сторонам. Была зима. Был город. Был вечер. Была ледяная стужа...
... Покрытые толстым слоем льда и снега окна домов
точно были замазаны мелом, и по их непрозрачной
поверхности двигались цветные отсветы зажженных
елок и тени веселящихся, словно людям на улице по-
казывали из домов туманные картины на белых, раз-
вешанных перед волшебным фонарем простынях.

/ стр. 78 /

Второй раз мы видим ту же праздничную улицу глазами Юры. И тут, так же, как и в случае Лары, его мысли и его настроение предупреждают это описание.

Юра смотрел по сторонам и видел то же самое, что незадолго до него попадалось на глаза Ларе.

Их сани поднимали неестественно громкий шум ...

... Светящиеся изнутри заиндевелые окна домов
походили на драгоценные ларцы из слоистого топаза.
Внутри их теплилась святочная жизнь Москвы, горели

елки, толпились гости и играли в прятки и колечко дурачащиеся ряженые. / стр. 81 /

Юра видел то же самое, что и Лара, но их внутренний мир отражается на впечатлении, которое производит один и тот же вид. Но, вместе с тем, праздничность улицы присутствует в восприятии обоих.

Елка и вся рождественская атмосфера возвращают мысли Юры к Блоку и к статье, которую он обещал написать о нем:

Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом. /стр. 81/

В своем "Автобиографическом очерке", где Пастернак дает Блоку по стилю высшую, по его понятиям, оценку реалиста, он пишет:

... - как подходил этот стиль к духу времени, таившемуся, сокровенному, подпольному, едва вышед-

шему из подвалов, объяснявшемуся языком заговорщиков, главным лицом которого был город, главным событием - улица! /2/

И дальше тут же мы читаем, что:

Черты действительности, как током воздуха, занесены вихрем блоковской впечатлительности в его книги. /3/

Улицы Москвы в вечер Рождества, елка у Свентицких - все это приметы эпохи, символически связанной с елкой и эпохой Блока.

Эта часть кончается похоронами Анны Ивановны. Вместе с нею автор хоронит и эпоху. Вечер Рождества на улицах Москвы, елка в доме Свентицких, обряд похорон по-церковному - все это обрывается в этой части, вместе с жизнью Анны Ивановны. Следующие похороны, описанные в романе - похороны Юрия Живаго, - принадлежат другому времени, и о них Лара подумала: "Как жаль все-таки, что его не отпевают по-церковному! Погребальный обряд так величав и торжествен! ..." /стр. 512/

Елка, этот символ празднования Рождества, это "русское поклонение волхвов", для Юрия Живаго отождествляется с Блоком и его эпохой. Похороны в последней главе этой части символи-

чески обозначают конец эпохи. Эта часть имеет символ в заглавии и полна символов в содержании. Заглавие помогает их объединить и обнаружить.

К символам, замеченным в этой части, следует также прибавить символ свечи. Свеча, зажженная Пашей для Лары и поставленная на стол в эту рождественскую ночь, замечена Юрой с улицы, и строки

Свеча горела на столе. Свеча горела. (стр. 82/

рождаются впервые в этой части. Эти строки позднее появляются в его стихотворении "Зимняя ночь". А на похоронах Юрия Живаго у Лары всплывают воспоминания, связанные с этой комнатой, вечером и свечой:

... но ничего не могла припомнить, кроме свечки, горевшей на подоконнике, и протаявшего около нее кружка в ледяной коре стекла.

Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы, и обратил на свечу внимание? /стр. 511/

Свеча в этом романе — символ сочинения стихов. Много позже, в Варыкине, Лара обращается к Юрию, который сидит ночью и пишет стихи, со словами:

- А ты все горишь и теплешься, свечка моя
яркая ! /стр. 540/

В третьей части романа у Юры впервые намечаются черты,
предвещающие будущего поэта:

Юра хорошо думал и очень хорошо писал...
... и вот отделялся вместо нее писанием стихов,
как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой
задуманной картине. /стр. 65,66/

Эта третья часть романа является последней частью, ко-
торая по событиям и по хронологии связана с эпохой Блока и
празднованием Рождества. Введение темы свечи, увиденной
Юрой по дороге в гости на елку, и стихи, вдохновленные ею,
закljučают символически эпоху Блока и, как будто, назначают
для следующей эпохи нового поэта - Юрия Живаго.

Это подтверждается последней страницей эпилога романа,
где речь идет о поэтах и эпохах и где дается одна из характе-
ристик великого поэта - способность предвидеть будущее:

Возьми ты это Блоковское "Мы дети страшных лет Рос-
сии" и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок го-
ворил это, это надо было понимать в переносном
смысле, фигурально.

.....
А теперь все переносное стало буквальным, и дети -
дети, и страхи страшны, вот в чем разница.

/стр. 530/

Этими словами друзья Юрия Живаго заключают эпоху,
которая последовала после этой части романа, эпоху в которой
протекала вся творческая жизнь Юры. Но сразу же, на этой же
странице мы находим, что книжка стихов Юрия Живаго в их руках
предсказывает следующую эпоху, которая последует после эпохи,
предсказанной Блоком и прожитой ими и Юрием Живаго:

Хотя просветление и освобождение, которых
ждали после войны, не наступили вместе с победой,
как думали, все равно, предвестие свободы носилось
в воздухе все послевоенные годы, составляя их един-
ственное историческое содержание. /стр. 530/

Состарившимся друзьям у окна казалось, что
эта свобода души пришла ...

... И книжка в их руках как бы знала все это
и давала их чувствам поддержку и подтверждение.
/стр. 531/

Часть четвертая "Назревшие неизбежности". В этой части описаны четыре-пять лет фабулы. Событиям уделено здесь больше внимания, чем мыслям. Описаны свадьба и отъезд Антиповых. Их счастливая жизнь кончается четыре года спустя отъездом Паши на фронт добровольцем.

Описания событий из жизни Юрия Живаго по времени совпадают с появлением темы войны. Но опущены все подробности, связанные с его жизнью за последние три года /его женитьба, окончание занятий и т.п./, опущены также подробности, касающиеся войны /с кем война, когда, почему началась/. Война появляется с точки зрения городского врача. Идет вторая осень войны:

В московских госпиталях, забитых до невозможности, особенно после Луцкой операции, раненых стали класть на площадках в коридорах. Общее переполнение городских больниц начало сказываться на состоянии женских отделений. /стр. 103/

Итог этих минувших лет в жизни Юрия Живаго отмечается рождением его первого сына и одним, особенно удачным диагнозом. Вслед за этими событиями, его мобилизуют на фронт.

Война послужила прямой причиной разлуки Юры с его семьей и косвенной причиной разлуки Паши с его семьей, прямой

причиной приезда Лары и Юры на фронт. Прямые и косвенные причины конца монархии и февральской революции даны в этой части. Но именно заглавием автор подчеркивает характер событий, происходивших в семьях Лары и Юры и в стране. Приведя каждую из линий фабулы к моменту критической перемены, автор заглавием определяет характер этих перемен - как неизбежность.

Символически назревшая неизбежность представлена решением беременности Тони - рождением ее первого сына.

Мобилизация Юры, уход на фронт Антипова и февральская революция - все это неизбежности времени, - в то время, как роды Тони - это неизбежность природы. Причины, приведшие к этим состояниям неизбежности, неодинаковы, но состояния имеют одну общую черту - назревшую неизбежность. Эта характеристика состояния и является, своего рода, комментарием автора к описанным событиям. Комментарий автора дан в заглавии этой части.

А Часть пятая. "Прощанье со старым". В этой части автор заглавием обращает внимание на детали, которые могли бы быть упущены без этого метода. Лишь в пятнадцатой, предпоследней, главе мы находим прямую связь между заглавием и содержанием этой части. В предыдущих главах описаны события.

и понятия новой жизни, последовавшей после февральской революции. Новая жизнь представлена на фоне старой, хотя эта старая жизнь и не описана. Этот эффект достигается частично использованием слов "раньше", "теперь", "замещаются" и вниманием читателя к ним, вызванным заглавием.

Так должности в городском управлении в Мелюзее замещаются новыми людьми. Госпиталь, в котором лежал и который собирается теперь покинуть, принадлежал графине Жабринской.

Теперь в доме был госпиталь, а владелица была арестована в Петербурге, месте своего постоянного жительства. /стр. 136/

Описаны принадлежности дома, их роль теперь и раньше. Вместе с вещами остались в доме и гувернантка графининых дочерей мадмуазель Флери и белая кухарка Устинья. Их теперешняя роль описана без подробностей о прошлом, но прошлое постоянно сопоставлено с новым, именно техникой описания и выбором именно тех происшествий, которые характеризуют всю резкость этих перемен.

Так, например, инцидент с Гинцем - это столкновение не только людей разных классов, но и разных эпох. На это автор намекает заглавием и подытоживает потом в мыслях доктора Живаго.

Вместе с новым в стране описано и новое личное: появление имени Антиповой в переписке между Юрой и Тоней, роль, предписанная ей Тоней, и отношение Живаго к ней.

Общее положение в стране дано в набросочном виде: новые порядки в управлении, новые роли для военных, новые отношения в армии между солдатами и офицерами, новая толпа на площади в Мелюзееве, заполненные вокзалы и т.д.

Сравнение старого и нового производится постоянно. Иногда прямым образом, но обычно косвенным. Если бы не заглавие, то многие детали остались бы незамеченными, или не получили бы полной символичности, которая становится наглядной именно благодаря заглавию. Так отъезд Живаго из Мелюзеева и поездка его на поезде до Сухеничи имеют уже все приметы нового времени. Однако следующая глава начинается:

Ночью в Сухеничах услужливый носильщик старого образца, пройдя с доктором по неосвещенным путям... /стр. 160/

Благодаря заглавию, мы обращаем внимание на этого "носильщика старого образца", и это мысленно расширяет эти строки обратно к прошлым страницам и временам.

В этой части снова появляется символика свечи. Она

предшествует четырнадцатой главе, которая, как бы, подытоживает всю эту часть.

Купе, куда вошел Живаго, ярко освещалось
оплывшею свечой на столике... /стр. 160/

После описания купе и путешественника следует поток мысли Живаго. Это поток мысли в третьем лице. Это подчеркивается автором употреблением два раза "доктор" и два раза "Юрий Андреевич" в довольно коротком отрывке. /стр. 162-63/

В мыслях Живаго сопоставление старого и нового /которое до этого описано в жизни/ передано в сжатом и прямом виде.

Как ни хаотичен был вихрь его мыслей, роившихся в его голове в течение этих долгих часов, их, собственно говоря, было два круга, два неотвязных клубка... /стр. 162/

Первый круг включает дом, Тоню, прежнюю налаженную жизнь. Жизнь, проникнутую "сердечностью" и "чистотой". В этот круг доктор включает и дух времени, существовавший наряду с видом отношений, упомянутых выше. Этот дух времени для Живаго и его круга друзей выражался в следующем:

Верность революций и восхищение ею были тоже в этом круге. Это была революция в том смысле,

в каком принимали ее средние классы, и в том понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девяťхсот пятого года, поклонявшаяся Блоку.

/стр. 162/

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

/стр. 162-63/

В мыслях Юры Россия, Блок и время, которое теперь уже принадлежит "старому" и с которым Юра мысленно прощается, вместе принадлежат теперь невозвратимому прошлому. Судьба общероссийская и его Живаговская, связаны между собой; как связан Блок с духом своего времени. Как в части третьей мысли Живаго о Блоке связаны с мыслями о России, так и тут Блок и дух его времени в России принадлежат для него к одной сущности.

То старое, с которым мысленно прощается Живаго, кажется еще более безвозвратным, когда оно сопоставлено с динамичным и насильственным характером нового, второго круга:

Это было не свое, привычное, старым приготовленное новое, а произвольное, неотменимое, реальностью предписанное новое, внезапное, как потрясение. /стр. 163/

Для России этим новым была война и ужасы, связанные с ней. Для Живаго это новое второго круга включает Антипову и его отношение к ней. Характер нового в личном и нового для России имеет в себе то "неотменимое", "произвольное", "реальностью предписанное", которое заставляет Живаго прощаться со старым, как с отжившим и в прошлое ушедшим.

Таким образом, эта пятая часть, которая началась набросками новой эпохи в стране и в частной жизни героев, в конце монументально подытожена в мыслях Живаго. Сопоставление старого и нового и отношение автора к этой теме установлено заглавием. Заглавие проявляет здесь центростремительную силу, с заглавием в центре. Все описанное в пятой части, все явления разного характера, частного и общего, заглавием разделены на две категории: старое и новое. Автор не выражает своего мнения относительно происходящего, но заглавием он подчеркивает перемену, происшедшую в стране и частной жизни героев.

Часть шестая. "Московское становище". Слово "становище"

имеет ассоциацию с чем-то непостоянным. Что-то из быта кочевников. Этим заглавием автор обращает внимание читателя на общую черту разных событий и явлений, описанных здесь.

Часть начинается приездом Юрия Живаго в Москву и кончается сообщением об отъезде семьи Живаго /хотя, ~~об-~~ственно, подробности отъезда описаны будут в семи первых главах следующей части/. Пользуясь словом "становище", автор намекает на замену старого слова "дом" /куда возвращался Живаго из армии/ новым словом, новым смыслом. В этой новой жизни, действительно, ничего постоянного не осталось. Единственное постоянное - это постоянная перемена обстоятельств и людей. Беглыми характеристиками тут описаны жизнь и обстоятельства. Обобщения внешних обстоятельств подчеркивает утрату понятия дома и замену его становищем. Уже в описании первых сцен, по дороге Юрия к дому, мы находим элемент массового, обобщения:

И ему казалось, что уже и тогда он видел жавшихся на тротуарах худых, прилично одетых старух и стариков, стоявших немой укоризной мимоидущим...

Публика попроще торговала вещами более насущными

И по всему рынку шел в оборот какой-то неведомый хлам, который рос по мере того, как обходил все руки. /стр. 169/

Эта сцена отличается от большинства других описаний в этом романе обобщенностью положения. И такой прием проявляется именно в этой части:

Настала зима, какую именно предсказывали. Она еще не так пугала, как две, наступившие вслед за нею, но была уже из их породы, темная, голодная и холодная, вся в ломке привычного и перестройке всех основ существования, вся в нечеловеческих усилиях уцепиться за ускользающую жизнь.

/стр. 199/

Характеристика обобщения переносится даже на зиму, которая принадлежит к общей породе тех зим, о которых дальше читаем:

... Эти следовавшие друг за другом зимы слились вместе, и трудно отличимы одна от другой.

/стр. 199/

Отсутствие в этой части элементов личного и частного, которые обычно присущи "дому" и совсем не свойственны "становищу", выражается также способом описания явлений и событий. Безличное заменяет роль личного в динамичности фабулы:

Старая жизнь и молодой порядок еще не совпадали. /стр. 199/

Производили перевыборы управлений езде: в домовладениях, в организациях, на службе, в обслуживающих население учреждениях. Состав их менялся. Во все места стали назначать комиссаров с неограниченными полномочиями, людей железной воли, в черных кожаных куртках, вооруженных мерами устрашения и наганами, редко брившихся и еще реже спавших.

/стр. 199/

Эти люди ворочали всем, как приказывала программа, и начинание за начинанием, объединение за объединением становилось большевицкими. /стр. 200/

Отсутствие единственного числа, отсутствие лиц, голосов и мнений; обобщенность всего в две сущности "старой жизни" и "нового порядка"; постоянное употребление слов "езде", "всюду", "во все места"; подведение людей нового порядка под стереотип, не отличающийся даже по одежде, бритью и спанью, - все это является косвенным комментарием автора к новому порядку.

Принимая во внимание, что заглавие, как и в прошлых частях, намекает на определенные элементы содержания можно провести параллель между сопоставлениями "дом" - "становище" и "старая жизнь" - "молодой порядок". Исчезновение "дома" сопровождается потерей личной жизни. Большинство явлений,

описанных в этой части, приобретают характер общий. Замена дома становищем переносит центр внимания от личной жизни, от событий индивидуального характера к событиям обобщенного характера. Эта тенденция проявляется в беглой характеристике явлений разного разряда, от явлений всероссийских до личных отношений между людьми:

Люди в городах были беспомощны, как дети перед лицом близящейся неизвестности ... /стр. 187/

Страшно потускнели и обесцветились друзья.
Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения.
 Они были гораздо ярче в его воспоминаниях...
 /стр. 177/

Вечерами между мужем и женою происходили такие разговоры:

- В среду не забудь в подвал общества врачей за мороженой картошкой ... /стр. 200/

Подчеркнутые слова, на этих разных плоскостях жизни /люди в городах, друзья, муж и жена/, говорят об отношениях и явлениях во множественном числе, пренебрегая личными явлениями, даже замещая Юру и Тоню мужем и женой, придавая и разговору между ними обобщенную типичность времени.

Если полагать, что дом, из которого Живаго уехал на

на фронт, связан со "старой жизнью", то "становище" связано с "молодым порядком" и новой жизнью.

Часть седьмая. "В дороге". Самая длинная часть романа.

Тридцать одна глава. Главная тема этой части - Россия в это историческое время. Это время гражданской войны, которое дано в романе в большом диапазоне явлений и личностей. Дорога всегда играла большую роль в литературе, особенно в представлении страны и народа, как это лучше всего выражено у М. Бахтина:

... Встречи в романе обычно происходят на "дороге". "Дорога" - преимущественное место случайных встреч. На дороге /"большой дороге"/ пересекаются в одной временной пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей - представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, усложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. /4/

И, действительно, роль дороги использована таким же образом и в романе "Доктор Живаго". Поэтому большая часть седьмой части посвящена не личным и психологическим описаниям героя или его семьи, а людям, сопровождающим их и встречающимся им по дороге. Тут описано больше фактов и действий, чем мыслей и размышлений.

Участь людей, описанных тут, символически представляет собой участь этого поколения. Это не галерея типов, а галерея учащейся. Не психологический анализ человеческой души или мысли, а история человеческих судеб. Не типизация людей, а типизация судеб. Косвенным образом это дает характеристику времени.

Дорога использована, чтобы показать всю страну на колесах. Продвигаясь в поезде в глубину страны на восток, мы проникаем в те слои общества, которые были бы нам иначе недоступны: положение на вокзалах, связи, классовые отношения, торговля на станциях, гражданская война и ее приметы, жаргон комиссаров, сожженные деревни, инцидент с машинистом и многие другие явления того времени. Как вид из поезда, большинство перечисленных выше явлений описаны мимолетным образом. Тут нет тона обобщенности предыдущей части, нет даже беглой характеристики событий. Продвигаясь поездом с запада на восток, по горизонтальной оси страны, мы продвигаемся через

совокупность явлений этого времени, нагроможденных, возможно, в сгущенном виде.

Тут нет точных диалектов, вместо них личный язык /идеолект/, перемешанный с жаргоном времени. Нет и "законченных типов". Критики, искавшие точные диалекты, правдоподобные сцены и подходящий к ним язык, упустили из виду символичность искусства. /"Все народные сцены по языку почти фальшивы: этого Б.Л. не слышит /эпизоды в вагоне, у партизан и т.д./." /5/ А критики, обвиняющие Пастернака в "плоскости" описанных характеров, /6/7/8/ найдут в этой части много доказательств. Но дело в том, что автор дает тут лишь мимолетное представление характеров и явлений, он занят, главным образом, выяснением причин, приведших разных людей под одну или другую общую категорию /например, "трудовиков"/. А именно эти причины ничего общего с личными характеристиками людей не имеют. Главной причиной отсутствия типизации является подход автора. Это подчеркивается общим содержанием романа и многократно самими героями:

... Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение. /стр. 306/ \

С первых страниц романа, у каждого его персонажа есть его собственная речь. В этой части, где мы, проникая через слои

общественные и географические, встречаем много лиц, автор, как и во всем романе, избегает типизировать людей; однако, он пытается типизировать их участь в это историческое время. Этим подходом проводится параллель между продвижением поезда и потоком истории, истории страны и жизненным путем индивидуума. Активная роль событий переходит в руки властей - творцов истории. Таким образом, типизация их судеб - плод внешних событий и явлений. Эта новая типизация людей по описанным категориям - явление этого времени, данного исторического периода.

Множество событий и персонажей, и в особенности, техника описания производит впечатление, что путь, пройденный поездом, гораздо длиннее, и время, прошедшее в путешествии, тоже гораздо длиннее настоящего /апрель - июнь/. Это чувство продолжительности расстояния и времени, созданное понятием дороги, дает обстоятельствам, описанным тут мимолетно и в единственном числе, общие приметы того времени.

Часть восьмая. "Приезд". "Приездом" начинается второй том романа. Но счет частей не прерывается окончанием первого тома, а продолжается во втором.

Хотя путешественники остаются в том же вагоне еще в

следующих шести главах этой части, меняется тематика описанного. Меняется и тон. Объектив направлен на героев, на их восприятие нового. И хотя приезд семьи Живаго на это новое место дается постепенно, в нескольких стадиях, все они определенно относятся к заглавию части.

Часть начинается:

Поезд, доvezший семью Живаго до этого места, еще стоял на задних путях станции; заслоненный другими составами, но чувствовалось, что связь с Москвою, тянувшаяся всю дорогу, в это утро порвалась, кончилась. /стр. 263/

После этого следует объективное описание здешних жителей, которые отличались от столичных и теперь появились в вагоне. Их описание, данное во множественном числе, и сравнение со столичными, тоже во множественном числе, дает первую характеристику общего характера:

Эти люди были поголовно между собой знакомы, переговаривались издали, здоровались, поровнявшись друг с другом. Они немного иначе одевались и разговаривали, чем в столицах, ели не одно и то же, имели другие привычки. /стр. 263/

Потом, через, Самдевятого, мы узнаем подробности о крае и людях, с которыми Живаго столкнутся на новом месте.

Вторая стадия приезда знакомит приехавших с городом, именами некоторых людей, историей их жизни, политическими обстоятельствами. Беглость представления и ритм повторений оркестрируется шумом и движением теплушки.

Лишь в сельмой главе этой части путешественники очутились наконец на перроне их последней станции. Переезд со станции в Варыкино, где они надеются переменить образ жизни и заняться обработыванием земли, похож условиями на переезд в другой век. Язык и внешность возницы, места, которые они проезжают, мысли Антонины Александровны — все это, как будто, в сказке.

Последняя стадия приезда сосредотачивает внимание на Микулицыных и на поместье Варыкино, куда они приехали жить. Описание Самдевятовым Микулицыных теперь представлено в живом образе и разговоре. Приезд гостей из Москвы никого не обрадовал, но трудности, связанные с их приездом сюда, подведены под категорию обстоятельств этого времени.

В этой части, посвященной их приезду, все подробности и обобщения связаны с новой обстановкой и новыми людьми.

Они приезжают в Варыкино на том же поезде, на котором выехали из Москвы. Счет частей романа, как было уже сказано, не прерывается окончанием первого тома, а продолжается по порядковому числу во втором. Этими данными автор символически представляет непрерывность времени и, возможно, намекает, что историческое время следует вместе с ними.

Часть девятая. "Варыкино". Предыдущая часть систематически описывала все этапы переезда. Как в объективе фотоаппарата, наставленного сначала на далекое расстояние, фокус постепенно перемещается все ближе и ближе. От описаний края до самого дома в Варыкине. От обобщений к частному случаю. В последних строках части читаем:

- Теперь вот, что мне интересно. Перечислите, пожалуйста, каких видов бывают увеличительные стекла, и в каких случаях получаются изображения действительные, обращенные, прямые и мнимые? / стр. 284/

Этот вопрос в данном месте не случаен. Учитывая технику описания в предшествующей части и тот факт, что данная часть начинается записками из дневника Юрия Живаго, следует обратить внимание на два важных факта. Приведенные строки подтверждают технику передвижения фокуса в предыдущей части и предупреждают, что написанное слово - это отображение жизни. Записки Юрия Живаго - мысли о событиях жизни. Это отображение жизни.

Через какое увеличительное стекло отображена жизнь в записках Юрия Живаго? На что наставлен фокус? То, что происходит в Варыкине, играет центральную роль в содержании, сюжете и фабуле романа. На первых порах пребывания героя в Варыкине, мы находим в виде записок в его дневнике все центральные мысли, развитые в романе в целом. Большинство сказанного — от первого лица, в форме записок или диалогов. В существенных чертах мы находим тут мнение Живаго относительно творчества русских классиков: Пушкина, Чехова, Некрасова, Гоголя, Достоевского, Толстого. Поиски Живаго в объяснении искусств. Причины, мешающие доктору Живаго служить, работать и писать, сведены к следующему:

... Я думаю, не лишения и скитания, не неустойчивость и частые перемены, а господствующий в наши дни дух трёскачей фразы ... /стр. 294/

Для Живаго все приметы времени сведены символически к фразе и к слову. Роль искусства и творчества центральна в жизни Юрия Живаго, и это становится особенно ясным в оба периода пребывания его в Варыкине. Влечение Юрия Живаго к творчеству и увлечение его Ларой — два главных и самых динамичных мотива сюжета — начинаются в Варыкине и кончаются в Варыкине. Не упущено и мнение Живаго относительно

иррационального элемента в жизни. Тут он представлен в виде его сводного брата Евграфа:

... Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует и участия тайной неведомой силы ... /стр. 297/

Варыкино играет роль убежища от реальности и истории. Все, что происходит в стране вокруг них, совершенно не существенно для Живаго. Так полностью можно забыться только в убежище творчества.

Первые девять глав этой части состоят из записок в дневнике Живаго. Это не представление жизни, а передача размышлений о жизни. Отбор записанных событий и мыслей сам по себе является комментарием к тем темам и фактам, которые автор считает самыми существенными. То, что большинство его мнений высказано в первом лице, придает этим мыслям и идеям центральную роль в изображении творческого героя романа, а Варыкино получает символическую связь с местом творчества.

/Как Михайловское или Переделкино.../

Часть десятая. "На большой дороге". В этой части всего семь глав, разделенных тематически на четыре части. Это единственная часть романа, в которой описан край под властью

Белых под командой Колчака. Это также единственная часть романа, где отсутствуют главные герои. Большая дорога, самый старый тракт в Сибири, играет тут символическую роль, и поэтому ему уделено много внимания в этой короткой части. Хотя об этом тракте уже раньше говорил Самдэвятов при первой встрече с Живаго, в этой части он появляется в первый раз и представлен следующим образом:

Тракт пролегал через них, старый-престарый самый старый в Сибири, старинный почтовый тракт. Он, как хлеб, разрезал города пополам ножом главной улицы, а села пролетал, не оборачиваясь, раскидав далеко позади шпалерами выстроившиеся избы ...

/стр. 316/

Далее следует богатая история тракта: почтовые тройки, торговые обозы и пешие партии арестантов, под конвоем, и в кандалах.

Раньше:

Тракт жил одной семьей. Знались и роднились город с городом, селенье с селеньем. /стр. 316/

А теперь гражданская война со всеми ее недоразумениями представлена именно в этой части и поэтому вызывает срав-

ние с трактом в том отношении, в котором он представлен в приведенных цитатах. Гражданская война "разрезала" на две части не только города, но и семьи. В этой части описано тайное собрание Красных и собрание Белых. Описана мобилизация под властью Белых и пополнение рядов в лесу. В набросочном виде представлено население вдоль тракта, его занятия раньше и его участь теперь. Большая дорога играет роль и в происшествиях следующих частей. Она знакомит нас с некоторыми персонажами и их прошлым. Она, в определенной форме, как метафора, служит также инструментом связи между персонажами, принадлежащими к разным сферам.

Часть одиннадцатая. "Лесное воинство". Заглавие обещает сказочный мир, богатырей. Но уже с первых строк этой части мы находим предупреждение не судить по внешнему виду, в данном случае, по заглавию:

... Несмотря на отсутствие оков, цепей и стражи,
доктор был вынужден подчиниться своей несвободе,
с виду как бы воображаемой. /стр. 338/

В дальнейшем описании передвижения войска по тракту или параллельно ему мы читаем, что городишки и села переходили из рук в руки, и :

... Редко по внешнему их виду можно было определить,
какая в них власть. / стр. 339/

Сказочного мира и богатырей мы не находим в этих двух частях, описывающих Лесных братьев и плен доктора Живаго. Начиная с реквизиции аптеки в качестве военной добычи и военной экзекуции деревни Веретенники за неповиновение закону о продразверстке и кончая заметкой, что партизанский начальник грешил нюханьем кокаина, мы не находим богатырского мира по эту сторону, воюющих войск. Но, несмотря на сочувствие Живаго молодым белым солдатам, причислить к богатырям и их невозможно. Ибо:

Служение долгу, как они его понимали, одушевляло их восторженным молодечеством, ненужным, вызывающим. Они шли рассыпным редким строем, выпрямившись во весь рост, превосходя выправкой кадровых гвардейцев, и, бравирюя опасностью, не прибегали к перебежке и залеганью на поле, хотя на поляне были неровности, бугорки и кочки, за которыми можно было укрыться. Пули партизан почти поголовно выкашивали их. /стр. 342/

Бравирование опасностью и бессмысленная гибель не является мотивом старинных сказок о богатырях. Инцидент с Сережей Ранцевичем говорит больше о Живаго и Ангеляре, чем о нем самом.

К списку описанных происшествий следует прибавить и

истории самогонщиков, заговорщиков и историю Памфила, которая отчасти описана в этой части. Это завершает список "сказочного" и "богатырского", предсказанного заглавием. Ирония судьбы, ирония жизни, показанная через беглую характеристику некоторых обстоятельств гражданской войны, в данном случае подчеркнута заглавием части. Следует заметить, что о Лесных братьях и об их командире мы слышали уже, как только поезд, везущий семью Живаго, пришел в эти края. Либерий и его Лесные братья имеют легендарное имя в этих краях. Таким образом, то, что мы находим в лагере, не соответствует не только заглавию, но и представлению по слухам.

Единственное, что можно отнести здесь к сказочному, это - материнский амулет со словами псалма, спасающий жизнь Сереже. Но то, что сказано об этом псалме тут же:

Текст псалма считался чудодейственным, оберегающим от пуль. Его в виде талисмана надевали на себя воины еще в прошлую империалистическую войну. Прошли десятилетия, и гораздо позднее стали его зашивать в платье арестованные и твердили про себя заключенные, когда их вызывали к следователям на ночные допросы. /стр. 345/

отмежевывает этот инцидент и его интерпретацию не только от Лесных братьев, но несколько десятилетий спустя и от их наследников.

Часть двенадцатая. "Рябина в сахаре". Эта часть, как и предыдущая, описывает Лесных братьев и плен доктора Живаго. Здесь описано больше зверских, жестоких случаев, чем в других частях. Казнь заговорщиков, винокуров и Вдовиченко, ужасы, связанные с прибытием беженков, прибытие окровавленного обрубка от Белых и его последние слова, описывающие жестокости Белых, гибель семьи Памфила от его собственного топора - все это завершает список разных зверств и жестокостей, описанных в этой части.

Тема рябины является лейтмотивом этой части. Судя по ассоциациям в мыслях Живаго, она параллельна роли Лары в его жизни. Это становится особенно ясным, если обратить внимание на последнюю картину этой части, описывающую "встречу" Юрия Живаго с рябиной:

Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах, и простирала две заснеженные ветки ему. Он вспомнил большие белые руки Лары; круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Слово сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

- Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня

моя рябинушка, родная кровинушка. /стр. 385/

Почему "рябина в сахаре" - трудно ответить с уверенностью. По виду рябина в снегу напоминает рябину, посыпанную сахаром. Когда Юрий притянул дерево к себе, с мыслью о Ларе, оно осыпало его снегом, после чего он обращается к Ларе, называя ее "княгиней его рябинушкой".

Но рябина появляется уже в первой главе этой части:

... росла одинокая, красивая, единственная из всех деревьев сохранившая неопавшую листву ржавая ружелистая рябина.

Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом. Точно рябина все это видела, долго упрячилась, а потом сдавалась и, сжавшись над птичками, уступала, расстегивалась и давала им грудь, как мамка младенцу. "Что, мол, с вами поделаешь. Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь." И усмехалась.

/стр. 363/

С первого ее появления рябина - не просто красивое дерево, а нечто одушевленное. Роль рябины в песне Кубарихи принимает сказочные размеры метаморфоз зайца и солдата на

чужбине, рябины и его милой, но еще больше того в анализе русской песни:

Всеми способами, повторениями, параллелизмами, она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и поражает нас. /стр. 372/

После этого в песне Кубарихи:

Что бежал заюшка по белу свету,
По белу свету да по белу снегу,
Он бежал косой мимо рябины дерева,
Он бежал косой, рябине плакался.

Я томлюсь во плену, солдат ратничек,
Скучно мне солдату на чужбинушке.

А и вырвусь я из плена горького,
Вырвусь к ягодке моей красавице: /стр. 373/

Мы находим в конце песни о рябине намек на побег из плена, что по форме русской песни и составляет главное ее содержание. Как видно, песня Кубарихи оставила свой отпечаток на образе мыслей Юрия Живаго, ибо в следующий раз, когда он подслушивает заговаривания Кубарихи, его мысли полностью обращаются к Ларе.

Судя по содержанию этой части и проводя параллель между ролью рябины в лесу и в песне, можно заключить, что Лара была главной силой, давшей толчок к побегу Живаго. А так как даже оправдание перед караулом заключает в себе элемент рябины, то заглавие полностью соответствует концу этой части.

Однако, принимая во внимание описанные жестокости, которые Живаго подытоживает в своей памяти перед побегом,

Доктор вспомнил недавно, минувшую осень, расстрел мятежников, детоубийство ... /стр. 382/

и тот факт, что прием подытоживания был уже ранее использован автором, для того, чтобы подчеркнуть главное содержание части, можно утверждать, что, как и заглавие первого периода плена, заглавие данной части несет в себе оттенок иронии.

Часть тринадцатая. "Против дома с фигурами". Название этого дома и его роль в жизни города описаны еще раньше в девятой части романа:

Так назывался темносерый стального цвета дом с кариатидами и статуями античных муз с бубнами, лирами и масками в руках, выстроенный в прошлом

стоletии купцом театралом для своего домашнего теат-
атра. Наследники купца продали дом Купеческой уп-
 раве, давшей название улицы, угол которой дом за-
 нимал. По этому дому с фигурами обозначали всю
 прилегающую к нему местность. Теперь в доме с фи-
гурами помещался Горком партии, и на стене его ко-
сого, спускавшегося под гору и понижавшегося фунда-
мента, где в прежние времена расклеивали театраль-
ные афиши, теперь вывешивали декреты и постановле-
ния правительства. /стр. 302/

В грубом сравнении можно сказать об истории этого дома
 то, что Гордон говорит о русской революции:

- Так было уже несколько раз в истории. Задуман-
 ное идеально, возвышенно, грубело, овеществлялось.
 Так Греция стала Римом, так русское просвещение ста-
 ло русской революцией. /стр. 530/

Но в данной части, где львиная доля описанного проис-
 ходит против этого дома, больше, чем одно сравнение,
 связано с этим заглавием.

Роль домашнего театра и Горкома партии тут сравнены и
 противопоставлены друг другу. Правда, ничего не говорится о

театральных афишах, но зато цитируются декреты и постановления правительства. Относя те к "прежним временам", а последнее к "теперь", автор как будто языком декретов напоминает о минувшем языке прежних времен. В декретах говорится о рабочих книжках, о достаточности продуктов, о "непринадлежащих к эксплуататорским элементам", о строгих мерах наказания военного времени:

"Уличенные в хранении и сокрытии продовольственных запасов

/стр. 387/

Подлинность языка декретов не подвергается сомнению.
/стр. 386-87 /.

Второе подытоживание в памяти Живаго на стр. 391-92.:

Дом с фигурами раньше был театром. Внешность дома соответствовала его первому предназначению. Теперь в нем Горком. С настоящим назначением его внешность составляет бессловесное противоречие языку декретов.

Но и театр и Горком противопоставлены настоящей личной жизни, протекающей против дома с фигурами. В этой части описан полный цикл богатой содержанием личной жизни. Причем, большая часть сказанного между Юрой и Ларой передана в первом лице. /Тут больше текста дано в диалогах, чем во всех

других частях./ Честная, взаимная откровенность способствует необыкновенной душевной близости, которой помогает, в свою очередь, полная изоляция героев от окружающей их среды. Личная жизнь со всеми ее радостями и конфликтами. Бессилие людей перед историей и их собственной судьбой. Человеческие слабости и полное величие личности представлены тут в жизни и обсуждены в истории. Заглавие части и сопоставление содержания этих двух домов как бы заставляют задуматься над другими значениями слова "против": плыть против течения, действовать против врага, средство против насекомых.

/Ожегов. стр. 616/

Заглавие части тут обращает внимание на символическую роль этих двух домов.

Часть четырнадцатая. "Опять в Варыкине". Первые три главы этой части передают последние происшествия перед отъездом в Варыкино. Как бы переводя в эту часть проблемы, заставившие героев приехать сюда, и этим протягивая власть этих проблем и сюда, в это убежище. Их надежды на спасение от угроз времени нереальны. И это ясно обоим. Но Варыкино имеет совсем другое значение. Варыкино — это место вдохновения и творчества для Юры. Уже в первое утро в Варыкине:

Когда встали, Юрий Андреевич стал с утра загля-

дываться на соблазнительный стол у окна. У него
так и чесались руки засесть за бумагу. /стр. 442/

Желание писать появляется у Живаго, как только он приезжает в Варькино и в первый раз. Хотя первые его стихи напечатаны еще до его возвращения с фронта, и все вокруг верят в его способности, плод его пера, появляющийся в романе, главным образом записан в Варькине. /Возможно, некоторые стихотворения написаны позже в Москве./ Речь о его творческой работе становится центральной темой на этом месте. Его записки в первое пребывание в Варькине имели характер поисков, рассуждений и мнений об искусстве и творчестве. Теперь, всего лишь два года спустя, это ясно и ему и Ларе, что он должен записать все то, что он имеет в памяти:

... Но пока в нашем распоряжении эта остановка, у меня к тебе просьба. Пожертвуй мне несколько часов в ближайшие ночи и запиши, пожалуйста, все из того, что ты читал мне в разное время на память. Половина этого растеряна, а другая не записана, и я боюсь, что потом ты забудешь и оно пропадет, как, по твоим словам, с тобой уже часто случалось.
/стр. 446/

У них считанные дни тут, будущее почти невозможное, но

вместе с тем первое, что занимает их в Варыкине, кроме самых необходимых потребностей существования, это - творческая работа Живаго.

В этой части описан творческий процесс Юрия Живаго со всеми его подробностями. Настроение, почерк, даже заглавия нескольких стихотворений из его тетради впервые появляются тут. Самая динамичная часть сюжета по событиям: отъезд Лары с Комаровским, встреча Живаго и Стрельникова, самоубийство Стрельникова. И, несмотря на все эти события, Юрий Живаго продолжает писать.

А. Гладков в своей отрицательной критике романа, как целого, пишет:

... Все, что говорит о природе, прекрасно. И об искусстве. И о процессе сочинения стихов /без этих страниц в будущем не обойдется ни один исследователь поэзии Пастернака/. /9/

А большинство этих страниц помещены в двух частях, где действие происходит в Варыкине. Процесс творчества, с первых минут вдохновения и до окончательной формы вещи, через все свои фазы /включая и вычеркивание/ описан в этой части.

Для исследователя поэзии Пастернака, материал сосредоточен в двух частях, носящих заглавие Варыкино. В этой части анализа у нас нет намерения заниматься интерпретациями, имеющими связь с жизнью автора. Но роль Варыкина как убежища от травли времени и как места творчества вызывает мысль, что творчество и его процесс представлены тут как своего рода убежище, ибо творчество происходит вне времени:

Какое, милые, у нас

Тысячелетье на дворе ? /10/

Варыкино является географическим убежищем, а творчество духовным. В таком виде Варыкино перекликается с Переделкиным.

Часть пятнадцатая. "Окончание". Этому заглавию трудно придать символический смысл. А то, что и эта часть и эпилог имеют порядковое число, как и другие части, сделано, главным образом, ради включения последней части как таковой в роман. Однако тут стоит обратить внимание, что на эту часть нагружено много различных окончаний. Каждое из этих окончаний имеет символическое значение, ибо по отношению к главной линии романа они имеют значение очень малое. Решение судьбы Васи Брыкина похоже на судьбу многих, таких же, как Вася. Точно так же, судьба и мысли Гордона и Иннокентия характерны

для многих людей их ряда. Перемена, постигшая дворника Маркеля, тоже перемена, постигшая многих людей его класса. Судьба мадам Флери и то, что ей удастся получить разрешение уехать на свободу, именно в день смерти Юрия Живаго, — своего рода, ирония судьбы. Это тоже сопоставление людей ее склада и людей, таких, как Живаго.

Но, главным образом, это заглавие относится к смерти Юрия Живаго и скорой гибели Лары, забранной в лагерь через несколько дней после его смерти. И гибели Лары автор придает характер общей судьбе многих таких, как она, в те дни.

В этой части описано окончание жизни главных героев романа. То, что последует дальше, будет без них. Их место займет память о них. Она сохранится в тетради стихов Юрия Живаго, собранной и напечатанной Евграфом. Стихи, сочиненные Юрой, сохраняют и образ Лары.

Хронологически это приводит к началу тридцатых годов. Интересно, что в своем "Автобиографическом очерке", напечатанном в 1957 году, автор, доведя его до этого же периода, пишет:

Продолжать его дальше было бы непомерно трудно. Соблюдая последовательность, дальше пришлось бы

говорить о годах, обстоятельствах, людях и судьбах, охваченных рамою революции. О мире ранее неизвестных целей и стремлений, задач и подвигов, новой сдержанности, новой строгости и новых испытаний, которые ставил этот мир человеческой личности, чести и гордости, трудолюбию и выносливости человека. /11/

Там же он указывает, как следует писать об этом периоде:

Писать о нем надо так, чтобы замирало сердце и подымались дыбом волосы ...

Мы далеки еще от этого идеала. /12/

"Мы", в данном случае, может быть или сам автор или искусство его времени. Принимая во внимание все сказанное, а также исторический период, нагрянувший позже, заглавие этой части можно отнести к окончанию одного периода, т.к. в следующем периоде места для людей склада Юры и Лары уже не остается.

Часть шестнадцатая. "Эпилог". Тринадцать лет спустя.

Последние годы Второй мировой войны. Память о Юре и Ларе появляется в лице Таньки-бельевщицы. Автор не смел писать

о годах, последовавших после смерти Юрия Живаго. Рассказ Таньки, его содержание и язык передают символично этот период. Выслушав рассказ Таньки, узнав в ней дочь Юрия и Лары, друг юности Живаго, подытоживает эту символичность:

Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. /стр. 530/

Тяжелый опыт этих лет переменял и образ мыслей Гордона и Иннокентия.

Роман кончается в оптимистическом тоне. Надежду на просветление и "свободу души" в будущем они находят в тетради стихов Юрия Живаго.

Так память о главных героях романа перешагнула через границы их жизни в романе в будущее.

Часть семнадцатая. "Стихи Юрия Живаго". Включение стихотворений Юрия Живаго, в виде последней части романа, подчеркивает одну из главных тем романа — жизнь и творчество. До этой части описана жизнь творческой личности, а в этой части мы имеем стихи, написанные на фоне этой жизни. Тема

искусства и творчества занимает центральное место в романе. После стихов мы вернемся к роману. В поисках объяснения этим стихотворениям мы найдем совсем другой роман, чем при первом чтении, изменится наша точка зрения. Мы уже будем искать не описание событий, а восприятие их автором этих стихов.

Заключение романа отдельной частью "Стихотворения Юрия Живаго" является своеобразным приемом Пастернака, приобретающим важное значение.

Сноски к главе первой

- 1 Борис Пастернак. "Доктор Живаго".
Ann Arbor, University of Michigan Press
1958. Стр. 10

/В дальнейших сносках будет даваться только
номер страницы/

- 2 Борис Пастернак. "Собрание сочинений" в трех томах, под
редакцией Г. Струве и Б. Филиппова.
Ann Arbor, University of Michigan Press,
1961. т. 2, стр. 16

/В дальнейших сносках - "Сочинения"/

- 3 Там же. т. 2, стр. 16
- 4 Бахтин, Михаил. "Вопросы литературы и эстетики". Москва.
"Художественная литература", 1975.
стр. 392

- 5 Гладков, Александр. "Встречи с Пастернаком".
Paris, YMCA-PRESS, 1973,
стр. 137

- 6 Там же. стр. 137

- 7 Stern, Richard D. "Doctor Zhivago as a novel". The Kenyon Review, Winter 1959, pp. 154-160
- 8 Wasiolek Edward, "Courage but not Excellence", Chicago Review, 1959, vol. 13 p.p. 77-83
- 9 Гладков, Александр. "Встречи с Пастернаком".
Paris, YMCA-PRESS, 1973
- 10 "Сочинения" т. 1, стр. 4
- 11 Там же. т. 2, стр. 52
- 12 Там же. т. 2, стр. 52

Глава третья

Точка зрения в романе

Наша попытка найти закономерность во внешней форме романа оказалась неудачной. Разбивка, как строфа в стихах, участвует в организации материала. Роль, приписанную нами заглавиям частей, отнести только к внешней форме невозможно, ибо ее принцип основывается на содержании и тематике частей. Проникая глубже в анализе техники и приема, которыми автор пользуется для передачи содержания, мы убеждаемся, что в своем приеме автор придерживается тех принципов, которые являются лейтмотивом романа. Главная его тема, как уже было сказано, - это борьба свободной личности со временем. Право личности иметь собственное мнение, быть самим собой постоянно нарушено требованиями времени.

Дидактичность - это главное орудие, использованное в духовной борьбе против свободной личности. Поэтому мы находим, что антидидактизм продемонстрирован в самом приеме. Автор выступает против дидактичности в тексте романа и избегает ее в приеме. Как это выражается конкретно покажем на примерах..

В романе описан конфликт между свободной личностью и требованиями исторического времени. Речь идет о времени,

когда этот конфликт обострен до крайности войной и революцией. Но в романе свобода личности обсуждается в разных плоскостях, в том числе и в искусстве. Главный герой романа ищет свободу личности в своей профессии, мыслях и показывает ее в своем творчестве. Собрание его стихов в последней части романа свободно от "трескучей фразы" его времени, это образец свободного искусства.

По фабуле, мало кому удастся остаться самим собой в это динамическое историческое время. Напор времени на личность быстро приводит к изоляции тех одиночек, которые думают не так, как думает и действует большинство. В уединении в Варыкине, когда Живаго просматривает через призму одиночества понятия, близкие его личности, он восстает и против писателей, которые были заняты "громкими вещами", как "конечные цели человечества и их собственное спасение":

... Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, искали смысла, подводили итоги ...

/стр. 294/

И именно подведения итогов, конечных выводов, открытого авторского мнения автор и старается избежать в своем приеме.

Антидидактизмом проникнуто не только содержание, он существует и в самом приеме. Это

главным образом, проявляется в разбросанности темы по разным частям романа, в полифонии голосов, представляющих ее, и в отсутствии открытого авторского мнения.

Разбросанность темы освобождает читателя от навязчивой дидактичности и оставляет больше свободы читательскому интересу. То есть, многие темы разбросаны по роману в таких импрессионистически легких чертах, что, не собрав и не соединив их в одно, читатель едва ли заметит их. Этот прием является антитезой навязчивой дидактичности, которой переполнен воздух в эпоху, описанную в романе. /Также своего рода антитезой литературе социалистического реализма, который преобладал в стране в то время, когда писался этот роман./

Полифония голосов представлена главным образом в изоляции личности. Каждый голос принадлежит отдельному человеку, относится к отдельному образу мысли, которая не вызвана провокацией спора, а является, в большинстве случаев, следствием самостоятельной точки зрения.

Голоса автора /авторской позиции/, на первый взгляд, не существует. Нет авторских отвлечений от главной фабулы, нет авторского "я", нет его мнений по отношению к описанным событиям и людям. Нет причины приписывать автору

мнений и идеи его героев, так как он часто подчеркивает этот факт, отделяя себя не только третьим лицом, но и довольно частым упоминанием имени героя, титула и т.п. Повествователь не объясняет своей роли, т.е. каким образом он связан с описанным в романе, но выдает свое присутствие и принадлежность этой же эпохе забеганием вперед. Это случается четыре раза. /Подробности на стр. 181/. Но внимательно проследившая этот прием, мы убеждаемся, что главная сила авторского слова именно в его отсутствии.

Эта парадоксальность создает иронию внетекстовую, бессловесную, композиционную. Слово автора проявляется в пользовании кавычками, и еще больше в их упущении;

проявляется в создании личной лексики и фразеологии персонажей, автор избегает пользоваться неличной речью /этим также подчеркивая подход к личности/, описывая притом противоположную личность речь - жаргон времени. Лексика и кавычки использованы чтобы передать косвенным образом свои идеи и мысли.

Одна из тем романа, как уже было отмечено, это свободная личность и ее собственное мнение и слово. Далее рассмотрим на примере, как исчезновение личности проявляется в неумении отличить собственное слово от чужого. Тема свободной личности и ее примет разбросана

по всему роману, как и другие его темы. Тема свободной личности продемонстрирована автором и в его способе пользования кавычками и лексикой. Так мы находим, что все славянизмы, кроме сказанных Микулициным, играющего роль семинариста и потому присвоившего их своей речи, взяты автором в кавычки.

Автор считает славянизмы важной частью дореволюционной культуры России, в чем убеждает нас следующий отрывок из "Автобиографического очерка":

... Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений были дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи. /1/

Автор считает славянизмы частью живого быта, но заключением их в кавычки отделяет их от собственного слова и мысли персонажа. Советизмы в кавычки не заключены, несмотря на то, что они сменили роль славянизмов в новой системе. Тот факт, что они в кавычки не заключены, свидетельствует, что люди пользуются ими как своей собственной речью. Исчезновение личности проявляется в неумении отличать свои собственные слова от чужих.

Укажем на некоторые приметы. Возьмем такой второстепенный характер, как Памфил Галых. Как потом выяснится, первое его появление в романе безличное как солдата, выстрелившего в Гинца и убившего его. /часть 5, стр. 157/. Его имя появляется в первый раз в потоке сознания Галузиной между другими именами ее родни:

А все-таки то ли дело наша родня деревенская? Селитвины, Шелабурины, Памфил Палых, братья Нестор и Панкрат Модых? Своя рука владыка, себе головы, хозяева. Дворы по тракту новые, залюбуешься. Дсятин по пятнадцать земли засева у каждого, лошади, овцы, коровы, свиньи. Хлеба запасено вперед года на три. Инвентарь - загляденье. Уборочные машины. Перед ними Колчак лебезит, к себе зазывает, комиссары в лесное ополчение сманивают. С войны пришли в геorgiaх, и сразу нарасхват в инструктора. Хушь ты с погонами, хушь без погон. Коли ты человек знающий, везде на тебя спрос. Не пропадешь. /стр. 322/

Все, что тут появляется о Памфиле во множественном числе. Для Галузиной Памфил принадлежит к этому роду удачливых людей. Это люди, на которых "спрос" и у Колчака, и у комиссаров.

Люди, у которых отличный инвентарь, хлеба на три года запасено. А о запасах и о сборе зерна мы уже слышали в романе раньше. /стр. 240/

Лишь в третий раз, когда речь заходит о Памфиле, она относится к нему лично:

... У нас есть солдат царской армии, очень сознательный, с прирожденным классовым инстинктом, Памфил Палых. Он именно на этом помешался, на страхе за своих близких, в случае, если он будет убит, а они попадут в руки белых и должны будут за него отвечать. Очень сложная психология ...

... Недостаточное знание языка мешает мне толком расспросить его. Узнайте у Ангеляра или Каменнодворского. Надо бы осмотреть его. /стр. 351-52/

Это говорит Керени Лайош, венгерский коммунист и военный врач из пленных австрийской армии.

Четвертое мнение о Палых мы слышим от главного героя романа:

- Я очень хорошо знаю Палых. Как мне не знать его. Одно время сталкивались в армейском совете. Такой черный, жестокий, с низким лбом. Не понимаю,

что вы в нем нашли хорошего. Всегда за крайние меры, строгости, казни. И всегда меня отталкивал.

Ладно. Я займусь им. /стр. 352/

Доктор Живаго считает, что он хорошо знает Палых. Его внешность и то, за что он стоит, отталкивают Живаго. Он с ним встречался в армейском совете, это ведет обратно в Мелюзеево, семнадцатый год.

Пятый, говорящий о Памфиле, это Каменновдворский, один из командиров партизан. Он оценивает Памфила с точки зрения командира:

... Теперь о другом. Общая ото всех просьба к вам. Тут есть товарищ закаленный, проверенный, преданный делу и прекрасный боец. Что-то с ним творится неладное.

- Палых. Мне Лайош говорил.

- Да. Сходите к нему. Исследуйте.

- Что-то психическое?

- Предполагаю. Какие-то бегунчики, как выражается. По-видимому, галлюцинации. Бессоница. Головные боли.

- Там на полянке командирские палатки. Мы одну

Памфилу предоставили. В ожидании семьи. К нему
ведь жена и дети едут в обозе. Да, так, в одной из
командирских палаток. На правах батальонного. За
свои революционные заслуги. /стр. 354/

Судя по языку Каменновдворского, он пришел в партизаны
с убеждениями более теоретического характера, чем Памфил.
Об этом свидетельствует его язык и тот факт, что он оправды-
вается перед доктором за командирскую палатку, данную Памфилу.

В описании "объективных" причин, приведших к заслугам
Памфила, автор пользуется множественным числом и относит
Памфила к ряду людей, которые приняли действительную роль в на-
чале революции. Отсутствует отношение автора к приведенным
фактам. Хотя тут речь идет об ошибочности толкования
партизанских главарей и партийных вожаков, что думает по это-
му поводу автор, не сказано. Но приведение этих фактов в
указанном порядке - своего рода, комментарий ав-
тора к ситуации, представленной голосами персонажей. Теперь
совсем ясно значение всех прилагательных, примененных в пред-
ставлении Памфила доктору Лайошом и Каменновдворским. Но объ-
ективность становится более убеждающей, когда она уравновеше-
на рассказом самого Памфила.

Рассказ этот, длинный и стилизованный под

сказ, прерван в нескольких местах вопросами доктора, который пришел к нему по просьбе командира. Памфил обращается к Живаго как к "товарищу медврачу" и рассказывает ему свою историю. Начинает он ее довольно пространно:

- Скоро, говорят, сказка сказывается, да не скоро дело делается. А и сказку мою не скоро сказать. В три года не выложить. Не знаю, с чего и начать.

Ну, так, что ли. Жили мы с хозяйкой моей. Молодые. Домовничала она. Не жаловался, крестьянствовал я. Дети. Взяли в солдаты. Погнали фланговым на войну. Ну, война. Что мне об ней тебе рассказывать. Ты ее видал, товарищ медврач. Ну, революция. Прозрел я. Открылись глаза у солдата. Не тот немец, который германец, чужой, а который свой. Солдаты мировой революции, штыки в землю, домой с фронта, на буржуев! И тому подобное. Ты это сам знаешь, товарищ военный медврач. И так далее. Гражданская. Вливаюсь в партизаны. Теперь много пропущу, а то никогда не кончить. /стр. 360/

Этот отрывок из рассказа Памфила, фактически, дает его словами и с его точки зрения те же исторические факты, часть которых дана в отрывке словами автора, а часть в мыслях Га-

лузиной. Дальше Памфил говорит о проигранном положении партизан и о своих муках, причиненных заботой об участии жены и детей, когда они попадутся в руки врага:

... Одолевает нас белопогонная гадина. Да не обо мне речь. Мое дело гроб. Туда, видно, мне и дорога. Да ведь своих-то родименьких я с собой на тот свет не возьму. Достанутся они в лапы поганому. Всю-то кровь он из них выпустит по капельке.

/стр. 360/

Но, оказывается, что главного еще Памфил не сказал. Оказывается, что причина его "бегунчиков" другая. На вопрос доктора он отвечает:

- Ну и ладно, доктор. Я не все тебе сказал. Не сказал главного. Ну, ладно, слухай мою правду колкую, не взыщи, я тебе всё в глаза скажу.

Много я вашего брата в расход пустил, много на мне крови господской, офицерской, и хоть бы что.

Числа имени не помню, вся водой растеклась. Оголец один у меня из головы нейдет, огольца одного я стукнул, забыть не могу. За что я мальчишку погубил? Рассмешил, уморил он меня. Со смеху застрелил, сдуру. Ни за что.

Вот, значит, и бегунчики мои. По ночам станция мерещится. Тогда было смешно, а теперь жалко.

Рассказ Памфила возвращает доктора в Мелюзеево:

- В городе Мелюзееве было, станция Бирючи?
- Запомнил.
- С зыбушинскими жителями бунтовали?
- Запомнил.
- Фронт-то какой был? На каком фронте? На западном?
- Вроде Западный. Все может быть. Запомнил.

/стр. 361/

Следует вспомнить эпизод, который произошел двести страниц тому назад, чтобы связать эту историю, рассказанную теперь Памфилом с его точки зрения. В первый раз она была передана в третьем лице автором. Теперь перед нами безличный раньше убийца Гинца. Даже Памфил понимает, что Гинц застрелен им "ни за что". Бессмысленность убийства Гинца теперь подтверждается самим убийцей.

История Памфила завершается лишь в следующей части.

Памфил описан в семейном кругу:

Памфил любил их всех, в особенности детишек, без памяти, и с ловкостью, изумляющей доктора, резал им уголком остро отточенного топора игрушки из дерева, зайцев, медведей, петухов. /стр. 368/

Позже мы узнаем из слов его жены, обращающейся за помощью к Кубарихе, что она боится за него /"Как бы чего/над собой не сделал." - стр. 375/. А несколько страниц позже находим:

... Он зарубил жену и трех детей тем самым топором, которым резал им, девочкам и любимцу сыну Фленушке, из дерева игрушки. /стр. 380/

Кончается история Памфила его умопомешательством.

"Никто не жалел его " /стр. 380/, и на рассвете он исчез из лагеря, как больное бешенством животное.

Приведенные отрывки показывают Памфила Палых в свете исторических событий. Каждый из голосов - Галузина, Лайош, живаго, Каменновдворский, Памфил, жена его - видит положение Памфила со своей точки зрения, называя одни и те же факты и явления своими собственными словами. Между голосами персонажей существует также объективный повествовательный голос автора. В данном случае он передает картину убийства

Гинца и исторические данные в начале революции. Мнение автора, полемика между различными мнениями отсутствуют. И именно их отсутствие вызывает желание принять участие в полемике, которая находится вне границ печатного текста. Кругозор самого читателя обусловит его роль в этом споре.

Этот прием объективного представления исторических фактов отдельными голосами разных социальных элементов подчеркивает трагичность человеческой судьбы, когда она попадает в круговорот исторических событий.

Относительно "разбросанности темы" и полифонии голосов мы находим в критике главным образом, отрицательное мнение. К сожалению, эти критики даже не постарались собрать воедино все, разбросанные по роману, сведения, относящиеся к одному характеру. И, главное, не подумали, что, может быть, эта разбросанность не случайна. Автор тут говорит о войне, революции и гражданской войне и ограничивается описаниями в духе приведенных выше отрывков. Его упрекают в том, что он не описывает массовых сцен, как Толстой.

За отсутствие
тикует А. Гладков:

в тексте конфликта его кри-

... Заметно влияние Достоевского, но у Достоевского

его диалоги-споры - это серьезные диспуты с диалектическим равенством спорящих сторон /как это превосходно доказал в своей книге Бахтиан/, а в "Докторе Живаго" все его действующие лица - это маленькие Пастернаки, только - один более густо, другие пожиже замешанные. /2/

А ведь именно отсутствие открытого конфликта между голосами, отсутствие мнений, отсутствие "диалектического равенства", как и спорящих сторон, происходит совсем не по ошибке автора. Это - передача содержания в приеме.

Этот прием обуславливает тот факт, что личность и кругозор самого читателя принимают на себя активную роль при чтении романа. Разбросанность в описании тем и характеров освобождает роман от дидактичности, против которой выступает все содержание романа. Антидидактизм в содержании, согласно этому принципу, подан тоже не в сконцентрированной форме, но притом в настойчивом тоне.

Указанные особенности /разбросанность описания, полифония голосов, без столкновения их и спора, отсутствие открытого мнения и участия автора/ характерны для изобра-

жения и остальных персонажей. Даже когда найдется гораздо больше голосов в описании главных характеров, то прием и тут окажется тот же самый.

На предыдущих страницах были приведены отрывки, описывающие поведение Памфила в семейном кругу, а потом убийство жены и детей. Подчеркнуты строки, относящиеся к топору. В романе они не подчеркнуты. Все, что сказано, это лишь - "тем самым топором". Это символически говорит о том, что в одних и тех же руках Памфила то же орудие и создает, творит - и уничтожает. Здесь подытожена вся жизнь Памфила и подобных ему. Раньше он крестьянствовал, был доволен работой и семьей. То же усердие он потом приложил к уничтожению, что раньше к труду. Это утверждает опасность оружия в руках людей, не способных мыслить. Конечно, в данном примере это доведено до крайности - самоуничтожения.

Однако дело не в одном только символическом использовании топора. Интересно то, что об этом сказано всего в нескольких словах и потом больше не упоминается. Символическая нагрузка романа очень велика. Она набросана в таких легких чертах, что многое пропускается при первом чтении.

Но именно этими легкими заметками, использованием тонкой символичности дается автором его негромкий, но решительный комментарий.

Теперь проследим технику эпизода в романе. В части десятой, среди других тем, описан эпизод призыва в армию. Уже известно, что край находится под властью Колчака и что это последняя из нескольких смен власти.

Первое появление темы призыва очень символично, если обратить внимание на саму точку зрения, с которой смотрят на призыв:

Мальчишкам, лазившим к звонарям на Воздвиженскую колокольню, дома внизу казались сдвинутыми в кучу маленькими ларцами и кобчечками. К домам подходили величиной в точку маленькие черные человечки. Некоторых с колокольни узнавали по движениям. Подходившие читали расклеенный по стенам указ Верховного правителя о призыве в армию трех очередных возрастов. /стр. 317/

Кто смотрит, откуда смотрит, и величина человечков - все это символично представляет введение к теме призыва. Тут

возможно больше, чем одно толкование, как, например, величина человека перед историей, и даже перед призывом. После этого следует призыв с точки зрения Галузиной — матери, чей сын подлежит действию этого призыва:

... Но не в этом была причина ее печали. Днем ее огорчил расклеенный всюду приказ о мобилизации, действию которого подлежал ее бедный дурачок сын Тереша. Она гнала это неудовольствие из головы, но всюду белевший клочок объявления напоминал ей о нем.

/стр. 318/

Если раньше мы видели это объявление с высокой башни глазами безучастных мальчишек, то теперь мы смотрим на него глазами матери, единственный сын которой подлежит этому призыву. По ее понятиям, в этом призыве смертельная опасность, и это все, что она в нем видит. Поэтому ее мысли, связанные с призывом, это — война, революция. В ее мыслях призыв принимает первичную причину потерь и гибели. Дальше она думает, пожалуй, и о последствиях и состоянии страны:

В следующий раз уже не говорится о бумагах, объявляющих призыв, а празднуют его первые результаты:

... Столы с угощением для снаряжаемых рекрутов

стояли в Кутейном на улице ...

Новобранцев угощали вскладчину. Основой угощения были остатки пасхального стола. / стр. 331/

После этого речь Власа Галузина, которая заслужила и похвалу и подозрение Терешкиных друзей:

... Право слово, орел. Видно не зря старается.

Тебя хочет языком от солдатчины отхлопотать.

/стр. 332/

Их подозрение совсем не обосновано. Галузина раньше в мыслях упрекала своего мужа и думала, что ему, вместо речей, своего сына от смертельной опасности спасти бы следовало.
/стр. 319/

Дальше описан переполох, недоразумения, и кончается тем, что троим из подлежащих призыву приходится бежать в лес к партизанам, пока тут не разберутся в ошибке. Между ними и Терешка Галузин.

Описанные тут причины переполоха и представление командующих белых и красных является косвенным комментарием автора относительно воюющих сторон, тем более, когда мы находим заметку следующего рода:

У прятавшихся не было ничего на совести. Было ошибкой, что они хоронились. Большинство сделало это впопыхах, с пьяных глаз, сдуру. У некоторых были знакомства, которые казались им предосудительными и могли, как они думали, погубить их. Теперь все получило политическую окраску. Озорство и хулиганство в советской полосе оценивалось как признак черносотенства, в полосе белогвардейской буяны казались большевиками. /стр. 335/

Тема призыва заключается автором иронически. /Сын Власа Галузина, который собирал силы против партизан, должен бежать в лес к партизанам./ В лучшем случае, это ироническое отношение автора к этому сорту людей.

В изображении этого эпизода использована та же техника, о которой уже шла речь в обрисовке характера или, как мы увидим дальше, в раскрытии центральной темы. Разные точки зрения на одно и то же явление. Отсутствует спор между ними. Отсутствует прямое авторское мнение. Все представлено в разбросанном виде, причем дидактизм полностью отсутствует. И вот именно этим, как будто объективным представлением эпизода подчеркивается вся трагедия гражданской войны. Призыв, этот источник воюющих солдат, без которых и война невозможна, стоит тут в центре явления. На него смотрят по-разному. Человечки

маленькие, как точки в водовороте гражданской войны.

Изображение людей величиной с точку символично: это их "размер" перед историей. Однако, наряду с символикой, представлена, хоть и в очень немногих линиях, человеческая сторона призыва /чувства матери, сына/.

Как уже не раз подчеркивалось, основная тема романа - свободная личность и ее конфликт с историческим временем. Свободная личность имеет свое мнение. Она умеет его выразить в своих словах. Она умеет отделить свои слова от чужих. Чтобы показать это, автор, с первых страниц романа, обращает внимание читателя на семантику слова в романе:

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: "Кого хоронят?" Им отвечали "Живаго." - Вот оно что. Тогда понятно. - Да не его, ее. - Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые.

/стр. 3/

Две общих человеческих черты, робость перед смертью и робость перед богатством, символично представлены в действии и в словах. В действии: крестились, считали венки. В словах: царствие небесное, похороны богатые.

Несколько страниц спустя мы находим другой пример, где внимание читателя обращает на себя слово в контексте. Это показано в коротком обмене слов между Николаем Николаевичем Веденяпиным и Павлом. Это также показывает, как в нескольких словах можно передать социальную принадлежность человека:

- А эти, - спрашивал Николай Николаевич Павла, чернорабочего и сторожа из книгоиздательства, сидевшего на козлах боком, сутуло перекинув ногу за ногу, в знак того, что он не заправский кучер и правит не по призванию, - а эти как же, помещиковы или крестьянские ?

- Энти господские, - отвечал Павел и закури-вал, - а вот эфти, - отвозившись с огнем и затянувшись, тыкал он после долгой паузы концом кнутовища в другую сторону, - эфти свои. /стр. 6/

То, что для Николая Николаевича "помещичьи" и "крестьянские", для Павла "господские" и "свои". Павел переводит слова Николая Николаевича на свой собственный идеолект. Хотя он чернорабочий и сторож в книгоиздательстве, то есть сам земли не обрабатывает, крестьянские земли для него - свои.

В этих двух примерах, приведенных из первых страниц

романа, показано, что автор направляет внимание на само слово в тексте. На нагрузку семантическую и символическую.

На втором примере показано, как двумя словами можно определить социальную принадлежность.

Проследим попытку передать разницу между двумя личностями тоже в считанных словах, через их письменный стиль:

- Жизненным нервом проблемы пауперизма, - читал Николай Николаевич по исправленной рукописи.

Я думаю, лучше сказать, - существом, - говорил Иван Иванович и вносил в корректуру требующееся исправление.

...
- Между тем, статистика смертей и рождений показывает, - диктовал Николай Николаевич.

- Надо вставить за отчетный год, - говорил Иван Иванович и записывал.

/стр. 8/

Дальше в разговоре между Николаем Николаевичем и Иваном Ивановичем дана разница в их мировоззрении и способе выражаться. Словесный дар Веденяпина повторяется в его речи, точно так же, как и педантичность Воскобойникова проявляется

в его коротких замечаниях.

Приведенные примеры показывают, какое внимание уделено слову, его диалогичности и его символической нагрузке. В самом тексте романа мы находим несколько отрывков, соединяющих отношение к слову со мнением личности, с ее свободой. Вот как подытоживает это отношение Лара:

- Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Воображали, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала монархической, потом - революционной. /стр. 414-15/

Это перекликается с замечанием Живаго о его бывших друзьях:

Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения.

Но едва лишь поднялись низы, и льготы верхов были отменены, как быстро все полиняло, как без

сожаления расстались с самостоятельной мыслью, ко-
торой ни у кого, видно, не бывало!

Теперь Юрию Андреевичу были близки одни люди
без фраз и пафоса ... /стр. 177/

Для Лары ясно, что "неправда" приходит, когда исчезают люди с собственным мнением. Человек без своего мнения и слова распространяет "неправду".. Фраза заменяет слово личности. В этом отношении даже неважно, чья это фраза - монархии или революции, - важно то, что это "неправда" и поэтому приводит к утрате собственного мнения и слова. В глазах Юрия Живаго утрата в его друзьях их собственного мнения делает их неинтересными для него. Больше того, он не в состоянии быть частью этого общества:

Что же мне мешает служить, лечить и писать? Я думаю, не лишения и скитания, не неустойчивость и частые перемены, а господствующий в наши дни дух трескучей фразы, получивший такое распространение.

/стр. 294/

Как мы видим, не в трудностях жизни таится для доктора Живаго невозможность служить и писать, а в невозможности для него сжиться с этой "трескучей фразой" времени. Ибо для Живаго фраза эта, как и для Лары, - неправда. Каждая личность

имеет свое собственное мнение, пока она личность. Потеря этого мнения и слова равно повторению фразы, ничего для него не значащей, ибо она выражает чужое мнение, навязанное ему. С точки зрения личности, это - ее конец. Последняя стадия потери личности наступает, когда, при всех стараниях быть искренним, человек не в состоянии больше найти свое мнение, собственный голос, когда он больше не в состоянии отличить свой голос от чужого. Это наглядно приведено в следующих отрывках:

Дудоров недавно отбыл срок первой своей ссылки и из нее вернулся. Его восстановили в правах ...

Теперь он посвящал друзей в свои ощущения и состояния души в ссылке. Он говорил с ними искренне и нелицемерно. Замечания его не были вызваны трусостью или посторонними соображениями.

Он говорил, что доводы его обвинения, обращение с ним в тюрьме и по выходе из нее, и особенно собеседования с глазу на глаз со следователем проветрили ему мозги и политически его перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос.

Рассуждения Дудорова были близки душе Гордона именно своей избитостью. Он сочувственно кивал

головой Иннокентию и с ним соглашался.. Как раз стереотипность того, что говорил и чувствовал Дудоров, особенно трогала Гордона. Подр жательность прописных чувств он принимал за общечеловечность.

Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. /стр. 493/.

В этих отрывках доведена до крайности потеря личности. Тут честный и искренний человек становится диктором чужого духа - духа времени. А Гордон его слушает и во всем с ним согласен. Живаго видит в их поведении ханжество, но не говорит им больше, что он думает, чтобы с ними не ссориться. Он лишь заключает;

Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю. /стр. 494/

Да, пожалуй, прав А. Гладков, что, не как у Достоевского, тут отсутствуют "диалоги-споры"; "серьезные диспуты с диалектическим равенством". Тут ясно установлено неравенство между духом времени и мнением свободной личности.

В разговоре друзей Дудоров пользуется чужими словами советского жаргона, чтобы выразить мысли, привитые ему.

Он больше не в состоянии выражаться, так сказать, самостоятельно.

Автор передает речь Дудорова в третьем лице, пользуясь выражениями, как "политически его перевоспитали", "отбыл срок первой своей ссылки", "восстановили в правах", как принятой частью собственных и естественных слов Дудорова. Автор не пользуется кавычками и другими мерами, чтобы подчеркнуть их новизну. Наоборот он устанавливает их роль в современном быту, объясняя, что они понравились Гордону "именно своей избитостью".

И Гордон и Дудоров принадлежат к определенному типу людей. Они принадлежали к "хорошему профессорскому кругу" - к новой интеллигенции. А принадлежность к типу уже лишает их собственной личности, собственного мнения и слова, как это ясно изложено в следующем отрывке:

... Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение. Если его не подо что подвести, если он не показателен, половина требующегося от него на лицо. Он свободен от себя, крупница бессмертия достигнута им. /стр. 306/

В тексте свободная личность связана с понятием бессмер-

тия в нескольких местах и с разными персонажами. Как и в реализации других тем, автор пользуется техникой разбросанности.

Слова о бессмертии находим уже на первой странице романа. Он открывается словами "Шли и пели "Вечную память"". Как увидим, дальше понятие бессмертия связано с понятием вечной памяти, с представлением истории человечества. Понятие истории тут "это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению". /стр. 10/ По словам Николая Николаевича, "духовное оборудование" для таких работ находится в Евангелии. Кроме любви к ближнему, "главные составные части современного человека, без которых он не мыслим, а именно, идея свободной личности и идея жизни, как жертвы". /стр. 10/

В мировоззрении Николая Николаевича идея свободной личности ставит человека в центр вселенной, давая ему то место, которое раньше принадлежало народам и богам во времена, предшествовавшие христианству. /стр. 44/

В словах Симушки, последовательницы Веденяпина, мы слышим объяснение его теорий в ее стиле и опять обнаруживаем важное место, отведенное личности:

Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы

отошли в прошлое.

Личность, проповедь свободы пришли им на смену.

/стр. 423/

И хотя Сима говорит, главным образом, с религиозной точки зрения, параллельность, которую она показывает между Римом и настоящим временем, возвращает к главной теме романа - столкновение личности с требованиями времени. Подчеркивая, что это - "небольшое отступление" /по содержанию или по продолжительности?/, она говорит следующее:

... Что же касается до понимания жизни, до философии счастья, насаждаемой сейчас, просто не верится, что это говорится всерьез, такой смешной пережиток. Эти декламации о вождях и народах могли бы вернуть нас к ветхозаветным временам скотоводческих племен и патриархов, если бы обладали силой повернуть жизнь вспять и отбросить историю назад на тысячелетия ... /стр. 423-24/

Если из ее разговора, а также из отрывков, приведенных здесь из текста, следует, что "личность и проповедь свободы" - это вершина учения Христа, то сопоставление времен Рима со временем, описанным в романе, ясно показывает точку зрения Симы относительно свободной личности и философии,

насаждаемой сейчас. Она не связывает понятие личности и памяти с бессмертием, но для нее свободная личность - это достижение человечества, последнее в своем хронологическом порядке, и потому высшее достижение.

Юрий Андреевич, воспитанный Николаем Николаевичем /и не только посредством книг/, естественник по образованию, видит бессмертие в памяти, которую человек оставляет по себе:

... Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего.

/стр. 68/

Но самая тесная связь между понятием личности и бессмертием представлена собранием стихотворений Юрия Живаго. Они заключают в себе все точки зрения, которые мы привели раньше. Не входя в подробности стиля и содержания стихов, заметим, что, вне всякого сомнения, они свободны от "трескучей фразы" его времени и от жаргона и тем его дней. Свободная личность поэта несомненно проявляется в его стихо-

творениях. Идея свободной личности проявляется в том факте, что нет в стихотворениях ничего из тех идей, которые, властвуют в стране в его время. И тут, как в самом романе, представлен лишь голос поэта, независимый, свободный от духа времени. Не уделено внимания другим голосам. Гамлет и Христос разделяют общую судьбу самопожертвования. Идея жизни как жертвы появляется в самом открытом виде в первом и последнем стихотворениях. Автор романа видел в роли Гамлета другое содержание, чем принято. Как явствует из следующих строк:

С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы "творить волю пославшего его". Гамлет не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. /3/

"Творить волю пославшего его" - мотив, который появляется в первом и последнем стихотворениях, выражается также похожими словами, чтобы подчеркнуть его важность.

В "Гамлете" мы читаем: "Если только можно, авва отче, Чашу эту мимо пронеси."

В "Гефсиманском саду": "Чтоб эта чаша смерти миновала, В поту кровавом он молил отца."

Стихи Юрия Живаго служат в романе источником надежды и веры в будущее для его друзей, которые при его жизни не поняли и не оценили его. Историческое время, когда эти стихи писались, описано в романе. Это было время, не разрешающее ни малейшей свободы и независимости личности.

когда люди, как Юрий Живаго, рассматривались как падшие, потерянные и никому не нужные одиночки, которые не пристали к главному течению времени. Поэтому эти стихотворения, свободные от принятых идей и тем его времени, свободные от жаргона и фразеологии тех дней, являются таким важным документом свободной личности. Представляя в стихах индивидуальный стиль поэта /как противоположность принятым фразам и лозунгам того времени/, автор тут связывает идею свободной личности с ее собственным словом в самом наглядном и убедительном виде. Личность поэта охарактеризована его идеями и его словом. Его образ мира тут совершенно личный и определенно не в духе времени.

Так последняя часть романа, состоящая из стихов Юрия Живаго, подытоживает идею свободной личности, которая занимает главную роль в тематике романа. Прием и тон итога не отличается от приема и тона романа, где представлена жизнь автора этих стихов. Это одинокий голос поэта, который передает его образ мира в его словах. Спор с эпохой, громкие слова, столь типичные для времени, - отсутствуют.

Когда речь идет о свободной личности поэта, логично связать в одно целое и личность его, и слово, как оно проявляется в его творчестве. Выше мы пробовали показать, как эта связь между словом и личностью представлена в романе.

Приведенные отрывки показывают, как эта тема разбросана по всему роману. /Далеко не все было использовано нами./ Даже идею свободной личности - лейтмотив романа - автор представляет в разбросанном виде, чтобы избежать дидактичности, и, таким образом, придерживается приема, который выражает содержание.

В стихотворении "Август", описывающем его собственные похороны, поэт подытоживает в четырех строках свою жизнь и творчество:

" ...

Прощай, размах крыла расправленный,

Полета вольное упорство,

И образ мира, в слове явленный,

И творчество, и чудотворство."

/стр. 549/

Поистине, содержание и тон этих стихов в описанную эпоху граничат, пожалуй, с чудотворством.

Попытка показать, как идея свободной личности проявляется в самом приеме автора, только доказывает, как трудно подводить итоги, когда весь прием в романе старается их избежать. Однако, для большей ясности попробуем заключить, как представлена идея свободной личности в приведенных примерах.

В первых двух продемонстрировано внимание к семантике слова и диалогичности слова в романе. Приготовлен фон для роли, предписанной слову в идее свободной личности. Третий пример касается связи между личностью и стилем. Далее следуют отрывки из текста, где обсуждается эта связь свободной личности и ее собственного мнения и слова. Затем, пример полной потери личности через потерю собственного мнения до такой степени, что человек больше не отличает собственного мнения от чужого. И наконец сохранение личности отождествляется с вечной памятью о ней и бессмертием.

Стихи в конце романа - документальное доказательство победы свободной личности над временем, и поэтому являются гарантией бессмертия и вечной памяти.

Для того, чтобы представить доказательство идеи свободной личности в собрании стихов, требовались все пере-

численные выше аспекты слова.

В этой части обсуждалась точка зрения автора. Три приведенных примера, показывают автора в одинаковой позиции, несмотря на то, что речь идет о понятиях разного характера. Во всех этих разных по сути примерах оказалось, что прием автора остался верным одним и тем же принципам, о которых шла уже речь ранее: разбросанность темы, освобождающая от назойливой дидактичности, полифония голосов без конфронтации и спора и отсутствие авторского мнения и итогов. Протест против дидактичности в тексте продемонстрирован в самом приеме.

Эпоха, в которой живет и пишет Юрий Живаго требует от личности полной капитуляции. Вот как это представлено в словах Юрия Живаго:

... Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь; распинаться перед тем, чего не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье ... /стр. 494-95/

Физически Юрий Живаго побежден. Разрушенный системой, он умирает. Но насилие над душой поэта не проявилось в его голосе - в его стихах. А протест Юрия Живаго против насилия над личностью строго сохранился автором в передаче жизни поэта, стихами которого заканчивается роман.

Сноски к главе второй

- 1 "Сочинения", т. 2, стр. 41
- 2 Гладков, Александр. "Встречи с Пастернаком".
Paris YMCA Press 1973
стр. 137
- 3 "Сочинения", т. 3, стр. 196-197

Глава четвертая

Сказ и поток сознания

В предыдущих главах шла речь о том, как заглавия, подход автора и его точка зрения были связаны с содержанием романа в целом. Структурная роль заглавий устанавливалась на основании содержания частей. Во второй главе мы исследовали, как прием автора в описании персонажа, темы или эпизода основывался на принципах, являющихся лейтмотивом романа.

В данной главе мы остановимся на анализе стилизации повествовательной речи романа. Но перед этим обратим внимание на отношение между формой и содержанием по словам самого автора. Следующий отрывок по хронологии фактов относится к годам начинающего поэта, но по хронологии воспоминаний принадлежит к тому же периоду, когда был окончен роман "Доктор Живаго".

Совсем напротив, моя постоянная забота обращена была на содержание, моя постоянная мечта, чтобы стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. Чтобы всеми своими особенностями оно было выгравировано внутри книги и говорило с ее страниц всем своим молчанием и всеми красками своей черной, бескрасочной печати. /1/

Хотя этот отрывок относится к периоду, когда поэт писал свои первые стихи, мы нашли этот же принцип в романе в целом.

В романе два раза речь идет о форме. В первом случае - пример из жизни:

С обмотанной головы гимназиста поминутно сваливалась фуражка. Вместо того, чтобы снять ее и нести в руках, он то и дело поправлял ее и натягивал поглубже, во вред перевязанной ране, в чем ему с готовностью помогали оба красноармейца.

В этой нелепости, противной здравому смыслу, было что-то символическое. И уступая ее многозначительности, доктору тоже хотелось выбежать на площадку и остановить гимназиста готовым, рвавшимся наружу изречением. Ему хотелось крикнуть и мальчику, и людям в вагоне, что спасение не в верности формам, а в освобождении от них. /стр. 253-54/

В этом примере автор видит символичность, применимую ко многим случаям жизни. Но в этот раз иллюстрируется лишь наглядный случай из жизни.

Несколько десятков страниц спустя речь идет о форме:

...И мне искусство никогда не казалось предметом или стороной формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания. /стр. 291/

Как видим, автор отводит первое место в искусстве содержанию. Ясно также, что для него форма — это понятие ограничивающее. Относительно содержания, отрывки из романа перекликаются с отрывками из "Автобиографического очерка". Не входя в подробности этого второго произведения, заметим только, что использование заглавий для частей и сама разбивка материала идут тут по тому же принципу, что и в романе. /Это единственные две работы Пастернака, где автор пользуется заглавиями./

Но одна из главных задач этой работы состоит в том, чтобы доказать, что содержание имело влияние на определение формы романа. Определение внешнего внутренним. Мысли об этом мы находим в следующем отрывке:

Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветовом подлаживании скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее. /стр. 418/

В данной главе мы обратим внимание на стилизацию по-

вествовательной речи в романе. Приведенный выше отрывок оказывается показательным именно в этом отношении.

Диапазон шкалы стилизации повествования невероятно широк. Кроме повествования самого автора, мы находим: диалоги, потoki сознания, личные разговоры /Маркел, Галузина и другие/, записки /Лара, Нина Кологривова - стр 72-73/, письма /Тоня, Живаго - 133, 134/, дневники /Веденяпин, Живаго - стр. 43-44, 286-297, 500-501/, народные разговоры и "стихосложение" /Вакх, Кубариха - стр. 277, 373/, сны /Лара, Живаго - стр. 49, 292, 403, 404/, отрывки из газет, декреты, объявления /стр. 124, 387, 391/, ораторский стиль /Гинц, Влас Галузин - стр. 140, 332/ и сказ /Памфил, "обрубок" в лесу, Вася Брыкин, бельевщица Танька - см. ниже/. Связь между содержанием и формой более наглядна в одних случаях, чем в других. В данной части мы постараемся показать, как содержание связано с видом стилизации.

Придерживаясь хронологии романа, остановимся на сказе Памфила Палых. Сказ Памфила имеет в себе выражения, принадлежащие к фольклорной стилизации:

- Скоро, говорят, сказка сказывается, да не скоро дело делается. А и сказку мою не скоро ска-

сказать. /стр. 360/

... Ну, ладно, слухай мою правду колкую, не взыщи,
я тебе все в глаза скажу. /стр. 361/

Эти выражения, взятые отдельно, можно было бы легко принять за слова из русской сказки. Но наряду с ними, мы находим в языке Памфила и язык лозунгов его времени:

" ... Солдаты мировой революции, штыки в землю, домой с фронта, на буржуев! И тому подобное."

/стр. 360/

Прочитав внимательно сказ Памфила, мы убеждаемся, что он хитрит и не хочет сразу правду говорить. Он принял определенную позу — позу мужика, прозревшего во время войны и революции. Его речь стилизована в коротких предложениях, создающих ритм и динамичность. Внутренняя стилизация речи Памфила сознательно стилизована самим Памфилом под позу, которую он принял. Первая часть его речи передает его историю в очень обобщенных линиях. Он передает революцию и свое присоединение к партизанам, как факты того времени, и последствия, как естественные исторические события. Оправдывается его описание Лайошом как "сознательного с прирожденным классовым инстинктом" человека. Во второй части своего рассказа он выступает из этой позы и передает доктору "колкую" правду. Но и тут ритм его рассказа не просто разговорный,

а как бы песенный:

Много я вашего брата в расход пустил, много
на мне крови господской, офицерской, и хоть бы что.

Числа имени не помню, вся водой растеклась. /стр. 361/

Повторения, метафоры, и в общем весь стиль дальше остается не совсем личным выражением Памфила, а "литературно" прикрашенным. Чувствуется тон оправдания и самоуважения у Памфила к его прошлому, и это хорошо уживается с его организованным стилем. Отсутствие в нем искренности показано его попыткой скрыть главное — причину его "бегунчиков". Отсутствует и народный интерес, который присоединил его к партизанам. Теперь главная его забота — семья. Присутствует и хитрость в его пользовании речью, когда он говорит с доктором. О своих жестокостях он говорит во множественном числе и без подробностей, но когда дело касается поступков противника и его близких, описание жестокости принимает другой характер:

.... За меня жене руки скрутит, запытает, за меня
и детей замучит, по суставчикам, по косточкам
переберет. /стр. 360/

В заключении мы видим, что характер Памфила проявляется в его речи, и форма сказа была использована, чтобы

передать не только голос Памфила, но и жестокости времени.

В короткой речи искаленного человеческого обрубка переданы жестокости врага. Как и Памфил, он пользуется словами былинно-сказочными:

... В городе стон. Из живых людей железо варят.
Из живых режут ремни. /стр. 379/

Но его речь — это последние слова умирающего, и они продиктованы страхом и болью. В этом коротком отрывке дано больше жестокостей времени, чем во всем описании военных действий и войны. Несчастная жертва событий гражданской войны, он предупреждает партизан. Обращаясь к ним, он зовет их "братцами", и его слова и ритм его речи звенят, как последние слова искаленного и пропащего человека. Нет в ней той стройности и рассчитанности, которую мы наблюдаем в речи Памфила. Но он, как и Памфил, — действующее лицо этой катастрофы. Правда, условия этому способствовали, но выбор стороны оставался за ними. Они оба ее выбрали и оба заплатили за это жизнью.

Другое дело в следующих двух сказах. Вася, молодой мальчик, — жертва не только внешних порядков, относящихся к властям, но, прежде всего, он жертва человеческой бессовест-

ности. Его дядя оставляет его, вместо себя, в вагоне. Харлам сводит личные счета с Пелагеей Ниловой через Васю:

Харлам мстит деревне и Васе, когда уже Пелагеи нет. В сказе Васи мы читаем о происшествиях "мирного" времени, когда уже установилась власть и собирали с деревни излишки по государственной разверстке. Во всем, что присходит тут, — причина личного характера. Харлам, вдова с картошкой, напившиеся красноармейцы, пожар и все последовавшие ужасы — все это является последствием человеческих слабостей. И сам Вася, обвиняющий Харлама в начале катастрофы, по неизвестно откуда взятым сведениям, считает:

Все, что дальше случилось, само сделалось.

Никто того не подстраивал, никто тому не вина.

/стр. 484/

Сказ Васи, как и другие, имеет окончание. Он кончается тем, чем началось. Сгоревшая, опустевшая деревня, в которой доктор встретился с Васей, — это все, что и сам Вася застал, когда вышел из своего убежища. Интересно, что Васиному рассказу предшествовали две версии повествования о той же участи деревни. Первый раз мы узнаем об этом за год до этого, когда Пелагея встретила Живаго на большой дороге. По ее словам:

... Из Веретенникова дошли известия, что деревня

подверглась военной экзекуции за неповиновение закону о продразверстке. Видимо, дом Брыкиных сгорел и кто-то из Васиной семьи погиб. /стр. 340/

Во второй раз, еще до Васиного рассказа, судьба деревни подытожена словами автора:

Погорелое место оказалось Васиной родной деревней Веретенниками. Матери его не было в живых. При расправе с деревней и пожаре, когда Вася скрывался ... /стр. 481/

Эти две версии, предшествовавшие Васиному рассказу, подчеркивают использование сказа для передачи самых жестоких явлений. Ибо речь Васи, стилизованная под сказ, передает те же самые факты, но в форме, которая производит гораздо больше впечатления, и поступки людей по отношению один к другому принимают еще более жестокую форму.

Вася, этот подросток, испытавший всю жестокость своего времени в раннем возрасте, приезжает с доктором Живаго в Москву и находит свое место в новом обществе и в новой жизни. Доктор, помогший ему на первых порах устройства, оставлен Васей позади. Вася быстро примыкает к новой жизни и ее понятиям:

... Очевидность, самодоказательность провозглашен-

ных революцией истин все более привлекала его. Не вполне понятная, образная речь доктора казалась ему голосом неправоты, осужденной, сознающей свою слабость и потому уклончивой. /стр. 487/

Отрывок этот не только показывает направление Васиной жизни, но дает речь доктора как препятствие для Васиного понимания его. Вася - представитель молодого поколения, которое продолжает осуществлять идеи нового общества и новой жизни.

Особенно знаменателен тот факт, что именно речь Живаго отделяет его от поколения будущего, если еще к тому же принять во внимание, что последний сказ в романе на почти что последних страницах его принадлежит бельевщице Таньке, дочери Юрия Живаго и Лары.

Сказ бельевщицы Таньки самый длинный из перечисленных. Гордон и Дудоров потрясены фактом, что эта девушка - дочь Юры и Лары. Язык Таньки, события, рассказанные ею, принадлежат миру, чуждому всякой цивилизации. Если принять во внимание, что Танька не могла родиться раньше 1922 года, и что описанные ею события происходили, по ее словам, во время НЭПа, выходит, что при появлении разбойника ей было не более шести лет. Это еще более увеличивает трагичность описанного.

Однако, если учесть, что Танька - дочь Юрия Живаго, то язык ее производит на нас не менее трагичное впечатление, чем даже те происшествия, о которых она рассказывает.

Автор, как будто через язык, передает трагедию случившегося с целым поколением беспризорных детей - жертвами гражданской войны и новых порядков в стране. Таньке теперь двадцать один год. Два года длится война. С тетей Марфушей она рассталась в шестилетнем возрасте. Кто отвечает за нее, за ее язык? ... Сказ Таньки характеризует целое поколение ей подобных. Язык Таньки символично представляет результат событий. Не случайно Гордон заключает:

... - Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. /стр. 530/

Все четыре приведенных здесь сказа свободны от авторского комментария. Они свободно вторгаются в текст, как органическая часть разговора. Каждый из них обладает своеобразным личным языком, собственной лексикой и манерой повествования. Рассказ Гордона о его пребывании в ГУЛаге и потом на войне /стр. 518/ нами не включен, хотя по содержанию и он мог бы быть здесь. Но речь Гордона не своеобразна по отношению к авторской: в ней тоже отсутству-

ет "я", которое заменено "мы".

... Нам не повезло ...

... Первое время в мороз голыми руками жердинник ломали на шалаши.

/стр. 518/

Отсутствует личная точка зрения, личная боль.

В первых четырех сказах появляются эпизоды жертв, которые говорят голосом, принадлежащим им самим, говорят словами очевидца, видевшего все своими глазами. Притом, речь их отчетливо разговорная. К ним можно применить слова Тынянова:

.... Сказ делает слово физиологически осязаемым - весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю - и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестиковать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. /2/

В сказах, описанных выше, трудно улыбаться, но явления описанного времени во всей их жестокости представлены в романе именно в форме сказа и поэтому "физиологически осязаемы". Этот факт становится еще яснее, когда мы рассматриваем другие виды стилизации и отношение их формы к их

содержанию.

Обращает на себя внимание тот факт, что христианский мотив в сказах полностью отсутствует. Не находим в них ни обращения к Богу, ни гнева на него. В то время, как в содержании романа христианский мотив занимает важное место. Правда, подход к нему не традиционный, но уже с первых страниц романа он появляется в философии Николая Веденяпина /стр. 10/ и на последних страницах романа в стихах Юрия Живаго. А между ними можно составить целый список упоминаний о Боге в разных местах.

Лара, мать Таньки, по словам автора:

Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. Такую музыку нельзя было сочинять для каждого раза самой. Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь. /стр. 49/

Позже в жизни ее мы находим:

- Неужели правда? Слава Богу. /Антипова медленно перекрестилась/. - Какое поразительное, свыше

нисполненное стечение обстоятельств! /стр. 509/

Мы находим также, что она хорошо знакома с обрядом и сожалеет, что Живаго не хоронят по-церковному. /стр. 511-12/

Последний сказ в нашем списке - это сказ Таньки. Он кончается на последней странице повествовательной части романа. В сказе Таньки, мы находим не христианские элементы, а скорее языческие, присущие древней литературе начала христианства на Руси, когда еще остатки язычества сохранились в народе:

... Только я это подумала, слышь под окном Удалой заржал, нераспряженный ведь он все время стоял. Да. Заржал Удалой, словно хочет сказать, давай Танюша скорей к добрым людям поскачем, помощь позовем ...

... И только я это подумала, чу слышу, словно мне опять кто из лесу: "Погоди, не торопись, Танюша, мы это дело по-другому повернем." И опять я в лесу не одна. Словно бы петух по-родному пропел, знакомый паровоз снизу меня свистком аукнул ... Неужели, думаю, и я с тетей Марфушей не в своем уме, что со мной всякая тварь, всякая машина бессловесная ясным русским языком говорит. /стр. 528-29/

На что автор этим намекает, можно предположить из определения языческого Рима Николаем Веденяпиным /стр. 43-44/ и из заключения Гордона после рассказа Таньки /стр. 530/.

Элементы языческой культуры и среда, которую описывает Танька, соответствуют по форме и содержанию. Но так как в замечании Гордона, так же, как и в строках Блока речь идет во множественном числе, мы можем видеть в их созвучии со сказом Таньки символически представленный комментарий автора относительно цивилизации страны в данное историческое время.

"Так Греция стала Римом". /стр. 530/

Остановимся далее на другом конце шкалы - на потоке сознания, в частности, в изображении Галузиной в части десятой и Юрия Живаго в части тринадцатой. Хотя речь идет о совершенно разных характерах и хотя мысли их находятся на разных уровнях, или вернее в других сферах, мы находим однако общие причины, приведшие к подобной форме стилизации.

Для этой цели придется подробно проследить детали.

Время и место устанавливается автором дважды. Перед

началом потока мыслей Глузиной говорится о щенке Томике, привязанном на цепи и лающем на весь город, и о вороне в саду Галузиной, которая каркала тоже на весь город. Описание Галузиной в этой части кончается этими же явлениями. После этого автор дает еще время: "В час седьмой по-церковному, а по общему часоисчислению в час ночи ..." и тут же прибавляет: "Это была ночь на Великий четверг, день двенадцати евангелий". И потом через четверть часа появляется лавочница Галузина. Она ушла из монастыря, потому что чувствовала себя нехорошо. Причиной ее забот был ее сын Тереша, подлежащий призыву. Объявления о призыве расклеены по всем углам и сопровождают ее по ее пути. До сих пор все это было передано речью автора, включая и следующее замечание:

Грустные мысли обуревали ее. Если бы она взялась продумать их вслух по порядку, у нее не хватило бы слов и времени до рассвета. А тут, на улице, эти нерадостные срображения налетали целыми комками, и со всеми ими можно разделаться в несколько минут, в два-три конца от угла монастыря до угла площади. /стр. 318-19/

Этим замечанием автор как будто предлагает обратить внимание на возможности мыслей в отношении места и времени.

Рассматривая мысли Галузиной, которые мы отличаем от описаний автора, главным образом, по лексике и синтаксису, мы убеждаемся, что ее сознанием отобрано в этот поток мысли все наиболее существенное в ее жизни. Переходя от своих собственных мыслей к мыслям Галузиной, автор не пользуется кавычками, так как этот переход и без того ясен из перемены лексики:

Светлый праздник на носу, а в доме ни живой души, все разъехались, оставили ее одну. А что, разве не одну? Конечно, одну. Воспитанница Ксюша не в счет. Да и кто она? Чужая душа потемки. Может, она друг, может, враг, может, тайная соперница. Перешла она в наследство от первого мужнина брака, Власушкина приемная дочь. А может, не приемная, а незаконная? А может, и вовсе не дочь, а совсем из другой оперы! Разве в мужскую душу влезешь? А впрочем, ничего не скажешь против девушки. Умная, красивая, примерная. Куда умнее дурачка Терешки и отца приемного. /стр. 319/

В этом коротком отрывке дана квинтэссенция ее личных семейных отношений. Или, вернее, взгляд Галузиной на верность и редность. Она прожила годы с этой приемной дочерью своего мужа, и хотя она в состоянии честно определить ее красоту и способности, все же сомнения в отношении

Власа к Ксюше покрывают целый диапазон: от незаконной дочери до тайной соперницы.

Дальше мы читаем:

Муж Власушка вдоль по тракту пустился новобранцам речи говорить ... А лучше он, дурак, о родном сыне позаботился, выгородил от смертельной опасности.
/стр. 319/

Терешка - центр ее жизни, к нему она возвращается, то сравнивая его с Ксюшей, то беспокоясь о его безопасности и обвиняя отца в бездействии, то к его школе: "Исключили малого из реального ...". На душе у нее плохо. Призыв Терешки - главная причина ее боли. Она ищет ответ на вопрос, отчего так плохо на душе, и возвращается к причинам призыва - к войне и революции:

... От войны все это. Перебили на войне весь цвет мужской, и осталась одна гниль никчемная, никудышная. /стр 319/

Говоря о "цвете мужском", она возвращается мыслями к своей молодости, когда она жила в доме отца с сестрой Олей.

... И плотничьи десятники к отцу ходили, видные

статные, авантажные. /319/

... И все, бывало, радовало густотой и стройностью, церковная служба, танцы, люди, манеры, даром, что из простой семья, мещане из крестьянского и рабочего звания. /319/

Годы ее девичества, счастливейшие годы ее жизни, перебирает она в своих мыслях. Она возвращается к ним, когда приходит к "результатам" призывов - гибели "всего цвета мужского". И сразу от собственной молодости она переходит к мыслям о России:

... И Россия была тоже в девушках, и были у нее настоящие поклонники, настоящие защитники. А теперь сошел со всего лоск, одна штатская шваль адвокатская, да жидова день и ночь без устали слова жу-ет, словами давится. Власушка со приятели думает замануть назад золотое времячко шампанскими и добрыми пожеланиями. Да разве так потерянной любви добиваются? ... /стр. 320/

Сравнивая лучшие годы своей жизни - годы девичества - с Россией, Галузина взаимно определяет недосказанное в одном и в другом. Не называя плотничьих десятников поклонниками, она это дополняет, говоря о поклонниках России. Так же, критикуя дорогу Власушки по отношению к России, она

думает и по отношению к себе. Судьба самой Галузиной и России переплетаются в ее сознании до полного слияния понятий. Их счастье зависит от поклонников и настоящих защитников. /Последнее понятие тесно связано с понятием призыва./ На этом кончается первая часть ее потока сознания. Эта часть, как было сказано, не заключена в кавычки, но по лексике и синтаксису явно отличается от речи автора.

В следующую часть вторгается речь автора. Вначале он описывает своими словами места, по которым лежит путь Галузиной:

Привозная площадь была величиной с большое поле. В прежнее время по базарным дням крестьяне уставляли ее своими телегами. Одним концом она упиралась в конец Еленинской. Другая сторона по кривой дуге была застроена небольшими домами в один этаж или два. Все они были заняты амбарами, конторами, торговыми помещениями, мастерскими ремесленников. /стр. 320/

Описав эту площадь таким образом, Пастернак переходит к описанию ее в перемешанной лексике автора и Галузиной. Он примешивает также к этим местам чувства и воспоминания, связанные с ними в сознании Галузиной:

Здесь, в спокойные времена, бывало, за чтением газеты-копейки восседал на стуле у порога своей широченной, на четыре железных раствора раскидывающейся двери грубиян-медведь в очках и длиннополом сюртуке, женоненавистник Брюханов, торговавший кожами, дегтем, колесами, конской сбруей, овсом и сеном.

Здесь на выставке маленького тусклого ...

....

Здесь в середине уличного ряда находилась большая в три окна колониальная лавка Галузиных. ...

... Здесь молодая хозяйка охотно и часто сидела за кассой. Любимый ее цвет был лиловый, фиолетовый, цвет церковного, особо торжественного облачения, цвет нераспустившейся сирени, цвет лучшего бархатного ее платья, цвет столового винного стекла. Цвет счастья, цвет воспоминаний, цвет закатившегося дореволюционного девичества России казался ей тоже светлосиреневым.

/стр. 320-21/

Места начинают оживать. Появляются люди, краски, жизнь. Подчеркивая эмоциональное отношение Галузиной к этому месту, автор семь раз пользуется словом "здесь".

Для Галузиной здесь прошли счастливые годы ее жизни.

Каждый дом, каждое окно, каждая дверь для нее наполнены жизнью, воспоминаниями. И снова, для ритма времени появляется:

...Под этим оконцем и сидел на цепи повизгивающий на всю Еленинскую песик Томик. /321/

Сентиментальный экскурс Галузиной в прошлое обрывается возле серого дома. Это проявляется в заклЮчении и кавычки обрывков фраз в мыслях Галузиной

"Сбились всем кагалом", - подумала Галузина, проходя мимо серого дома. - "Притон нищеты и грязи".

Но тут же она рассудила, что неправ Влас Пахомович в своем юдофобстве. Не велика спица в колеснице эти люди, чтобы что-нибудь значить в судьбах державы. ... /стр. 321/ ,

в переходе к лексике самой Галузиной и в перемене направления мысли, к проблемам настоящего. Она пытается ответить на мучающий ее вопрос, что есть причина настоящей "беды".

... Разве в этом дело? В том ли беда? Беда в городах. Не ими Россия держится. Польстились на образованность.

А может быть наоборот, весь грех в невежестве.

Ученый сквозь землю видит, обо всем заранее догадывается. А мы, когда голову снимут, тогда шапки хватимся. /322/

В свойственной ей лексике, усеянной народными изречениями и поговорками, Галузина перебирает в уме проблемы города и деревни, родню деревенскую и явления времени. Наконец, чувствуя, что "как будто маленько отлегло" и что неприлично женщине так долго разгуливать по ночам, она решила, что пора домой. Но возможности мысли шире этого, как следует из слов автора, которые появляются теперь, после не заключенной в кавычки мысли Галузиной:

И окончательно запутавшись в рассуждениях и потеряв их нить, Галузина подошла к дому. Но перед тем, как переступить его порог, она в минуту топтания перед крыльцом еще охватила мысленным взором много всякой всячины. /стр. 322/

Эта "всякая всячина" включает мысли о людях, возглавляющих обе стороны гражданской войны на местном уровне. Это включает Тиверзина, Антипова и других. В ее мыслях они определены по ее аршину.

... Жизнь они провели при машинах и сами безжа-

лостные, холодные, как машины. Ходят в коротких, поверх фуфаяк пиджаках, папиросы курят в костяных мундштуках, чтобы чем не заразиться, пьют кипяченую воду. Ничего не выйдет у Власушки, эти все перевернут по-своему, всегда поставят на своем.

/стр. 322-23/

Кончается поток сознания Галузиной мыслями о себе.

Чтобы точно установить личный идиолект Галузиной, после этого следует глава, построенная на диалоге между Галузиной и Ксюшей. Речь Галузиной, которая не была заключена в кавычки, принадлежит определенно ей. То есть, в диалоге мы узнаем идиолект Галузиной./

Выше приведены отрывки из романа, которые подчеркивают, что речь тут идет о потоке мысли Галузиной. Кроме того, нами замечено несколько эпизодов, где точно установлено место и время происходящего. Для более точного понятия времени в мыслях описаны ее размышления пока она топталась перед своими дверьми. Почему это содержание стилизовано под эту форму, легче будет ответить, когда мы рассмотрим второй пример - поток сознания Юрия Живаго.

До того, как заняться мыслями Юрия Андреевича, как и в случае

Галузиной, автор описывает героя в окружающей его обстановке. Подробно описаны его движения, его действия. До того, как автор приводит его к печке, где начинаются размышления Живаго от первого лица, он описывает его мысли. Накладывая в печь поленья, Живаго находит на них метку "ка" и "де", которой отмечались дрова при Крюгере. Наличие этого сорта дров на квартире у Лары доказывает, что Самдевятов снабжает ее ими. У Юрия Андреевича появляется подозрение по поводу отношений между Ларой и Самдевятовым. Символически это чувство представлено автором в следующем виде:

В печке с дружным треском бурно разгорались сухие кулабышевские дрова, и по мере того, как они занимались, ревнивое ослепление Юрия Андреевича, начавшись со слабых предположений, достигло полной уверенности. /стр. 400/

Описав Живаго во всех его внешних движениях и действиях с подробностями, не свойственными приему автора в романе, он проникает в его рассуждения и, описывая все нюансы в третьем лице, переходит к мыслям героя в первом лице, приготовив раньше фон и душевное состояние героя:

... Мысли сами, без усилий, перескакивали у него с предмета на предмет. Размышления о своих, с

с новой силой набежавшие на него, заслонили на время его ревнивые выдумки. /стр. 400/

"В Москве! В Москве! - этими словами началась глава. Затем передается все, о чем только шла речь, в третьем лице. Теперь, описав душевное состояние и обстановку героя, автор возвращается к исходному пункту:

"Итак, вы в Москве, родные мои?" ...

Вы снова, значит, без меня повторили этот долгий тяжелый путь?" ...

Я пешком доберусь до вас, если никак нельзя иначе...

... Но как земля меня носит, если я все забываю, что Тоня должна была родить и, вероятно, родила?

Поток сознания Живаго определяется его ответственностью перед его родными, но возвращается к Ларе. Упрек Ларе, что она ничего ему о них в записке не написала, соединяет и упрек Ларе за то, что она умолчала об ее отношениях с Сам-девятовым. На этом кончается поток мысли Живаго, переданный в первом лице. /Заключительные кавычки отсутствуют./

Появляется повествование автора. Он описывает глазами Юрия Андреевича обстановку комнаты, в которой он теперь

находится. Душевное настроение Юрия Андреевича отражается и на его суждении об обстановке. Он вдруг почувствовал себя чужим и лишним. Поток прямой мысли героя, следующий за этим, не обозначен кавычками, но не оставляет сомнения, что это его собственный голос:

А он-то, дурень, столько раз вспоминал этот дом, соскучился по нем, и входил в эту комнату не как в помещение, а как в свою тоску по Ларе! Как этот способ чувствования, наверное, смешон со стороны! Так ли живут, ведут себя люди сильные, практики, вроде Самдевятого, красавца-мужчины? И почему Лара должна предпочитать его бесхарактерность, и темный нереальный язык его обожания? Так ли нуждается она в этом сумбуре? Хочется ли ей самой быть тем, чем она для него является?

А чем является она для него, как он только что выразился? О, на этот вопрос ответ всегда готов у него.

Вот весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками. Голоса играющих детей разбросаны в местах разной дальности, как бы в знак того, что пространство все насквозь живое. И эта даль — Россия, его несравненная, за морями нашумевшая,

знаменитая родительница, мученица, упряmica, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!

Вот это-то и есть Лара! С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началом существования.

И неправда, тысячу раз неправда, все, что он наговорил тут о ней в минуту сомнения. Как именно совершенно и безупречно все в ней! /стр. 401-402/

На этом кончается поток сознания Юрия Живаго. Автор сразу же переходит к описанию его действий:

Слезы восхищения и раскаяния застлали ему взор. Он открыл печную заслонку и помешал печь кочергой. /стр. 402/

Снова огонь использован автором, чтобы символически передать настроение Юрия Живаго:

... Некоторое время он не притворял дверцы. Ему.

доставляло наслаждение чувствовать игру тепла и света на лице и руках. О, как ему сейчас не доставало ее, как нуждался он в этот миг в чем-нибудь, осязательно исходящем от нее! /стр. 402/

Тот же самый огонь, который раньше, разгораясь, символически передавал разгар ревности к придуманным отношениям между Ларой и Самдевятовым, использован тут, чтобы также передать любовь, излучаемую Ларой, как она существует в воображении Юрия Живаго.

Дальше роли между автором и героем разделены по содержанию при помощи кавычек. Автор описывает внешнее поведение Живаго, мысли его появляются в кавычках.

Поток сознания кончается, оставляя сознание героя и его настроение в духе благополучия и равновесия. Но глава, следующая за этим, передает сны Юрия Живаго. Сны представляют собой отдельную главу, следующую после вышеописанной. Это единственные сны, полностью и со всеми подробностями описанные в романе. Тот факт, что они помещены как продолжение потока сознания, заставляет задуматься над их ролью. Тем более, что наблюдения Юрия Живаго в отношении снов нам известны из его дневника в Варькине:

"Кстати о снах. Принято думать, что ночью

снится обыкновенно то, что днем, в бодрствовании, призвело сильнейшее впечатление. У меня как раз обратные наблюдения.

Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, мысли не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмещение за дневное к ним пренебрежение." /стр. 292/

В первом сне он жертвует сыном ради ложных понятий чести и долга перед другой женщиной, которая не мать сына. Во втором сне Лара, женщина, "которой он все отдал, которую всему предпочел и противопоставлением которой все низвел и обесценил", уже не имеет времени для него, он не интересен ей больше.

Две вещи можно видеть в его снах. Упреки совести относительно его роли отца. Страх ошибиться в чувствах Лары по отношению к нему, ибо даже во сне Лара - суть его жизни.

Появление снов, сразу же после потока сознания, подчеркивает содержание, переданное в них, а также дополнением подсознательного процесса придает сознательному больше веса.

Заключение

Сравнивая эти два потока сознания, мы находим, что, несмотря на разницу между индивидуумами, содержание, переданное через эту форму стилизации, имеет между собой много общего. В обоих случаях, поток мысли построен по принципу ассоциаций, логически исходящих одна из другой. Между ними существует логическая связь, и легко можно проследить, как одни чувства и мысли развиваются и переходят в другие. Так, например, в случае Галузиной, как это было показано выше, грозящий призыв в армию ее сына ведет ее мысли к войне и революции - исходной точке призыва. "Перебили весь цвет мужской" - это прямые последствия войны. Это ведет ее к воспоминаниям о лучших временах, когда она была девушкой в отцовском доме. Ее счастливые годы связаны со счастливыми годами России. Дальше ее мысли связаны с местом, по которому она сейчас проходит. Там на улице находится лавка Галузиных, и ее мысли перебирают годы, прошедшие здесь, где она молодой хозяйкой провела первые годы своего замужества. Отсюда мысль ее переходит на настоящее время и на людей, связанных с ним. Последний этап ее мысли отведен ей самой, ее мнению о себе и отношению к ней в Крестовоздвиженске.

Точно так же в потоке размышлений Юрия Живаго можно просле-

дить логическую связь в развитии мысли.

В обоих случаях мы находим, что России отведено центральное место. Образ России в их мыслях - это отражение их идеала жизни. Для Галузиной, судьба России и ее собственная сливаются в одну. Для Живаго, сливаются образ России и Лары.

Общие элементы в их мыслях - это ревность, самомнение и отсутствие его, и своеобразное представление счастья.

В потоках сознания - противоположном конце шкалы повествования по отношению к сказу - переданы самые личные мысли персонажей. Хотя и тут,

их мысли связаны с Россией и временем, отражение России

происходит в глубине их существа. Придерживаясь принципа, что содержание диктует форму, мы находим и тут, что самое существенное в человеке отражается в его сознании и принимает образ, созданный с помощью его мировоззрения. Это передано в форме потока сознания, которая соответствует содержанию.

Кроме общих элементов в содержании, мы проследили также общую технику этой формы повествования.

В начале каждого потока мысли мы находим внимательное опи-

сание обстановки, места, времени и настроения - все это словами автора. Потом появляется герой в первом лице - устанавливается лексика и стиль героя. Речь героя прерывается вступлением автора, чтобы описать место действия и внешние движения и действия. Затем, идут описания в третьем лице с использованием речи автора и героя /без кавычек/. Это последнее явление можно легко отличить в случае Галузиной, ибо ее язык явно отличается от языка автора, но труднее в случае Юрия Живаго. Стиль Живаго, по сути, не отличается от авторского, и поэтому очень трудно отличить /если на это не обратить особого внимания/, что передано в первом, а что в третьем лице.

Перед каждым потоком сознания автор предупреждает, что речь теперь пойдет в мыслях, и при этом припоминает их своеобразный характер по отношению ко времени и месту. Мгновения и мысли охватывают годы жизни и покрывают большие расстояния. Притом герой, в процессе этого мышления, находится на одном месте, как Юрий Живаго, или в ограниченном месте - площадь, по которой ходит Галузина.

В пятой части романа, в главе пятнадцатой, переданы мысли Юрия Живаго в третьем лице. Вместо развития мысли в форме потока, автор сам передает их анализ и содержание:

"Как ни хаотичен был вихрь мыслей, роившихся в его

голове в течение этих долгих часов, их, собственно говоря, было два круга, два неотвязных клубка, которые то сматывались, то разматывались." /стр. 162/

Доктор продолжает думать, и разделение этих кругов сводится к разделению событий жизни на старое и новое. Но мысли о личной судьбе связаны с судьбой России:

В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового/о/судьбе общероссийской и его собственной жваговской. /стр. 162-63/

Связь с Россией, представленная в этих мыслях, как и в потоках, имеет другой характер, чем связь судьбы страны и людей, в сказах. В последних они жертвы водоворота истории. В потоках представлена ее роль в личности героя. Она принимает образ барышни, любимой родительницы. Судьба общероссийская и его жваговская сливались в одно целое и тогда, когда мы рассматривали надежды, мысли о будущем. Поэтому этот итог мыслей Живаго, переданный автором в третьем лице, может служить инструментом в анализе проведенных потоков сознания.

Сноски к главе третьей

- 1 "Сочинения", т. 2, стр. 32
2. Тынянов, Юрий. "Литературное сегодня". Русский современник, 1924, Книга 1, стр 301.
/ КЛЭ, т. 5, стр. 876/

Глава пятая

Время и его представление в романе

Происшествия, описанные в романе, тесно связаны с историческим временем, в которое они происходят. Хронологически речь здесь идет о первой половине двадцатого столетия /1901-1948/53 годы/. Историческое время в романе не представлено в роли фона, а в роли действующей силы, которая руководит динамичностью сюжета. Заключение романа собранием стихов Юрия Живаго подчеркивает эту особенную роль времени в романе. Стихи, появляющиеся в его конце, на границе новой эпохи, символически представляют победу личности поэта над временем, в котором он жил, творил и погиб. Стихи Юрия Живаго не появляются в романе до конца. Вместе с тем, речь о них идет и раньше. Но появляются они лишь после того, как появляется надежда на будущее, когда его состарившимся друзьям кажется, "что это свобода души пришла". Стихи Юрия Живаго вдохновляют этим чувством его друзей.

Одна из главных тем романа - это состязание между личностью поэта и духом его времени. Физически он побежден эпохой, но духовно эпоха побеждена поэтом. Последнее слово в романе предоставлено поэту - его стихам. Память о нем, посредством его стихов, перейдет в следующие эпохи. Состязание между временем и личностью оценивается памятью по ним.

В самые тяжелые для поэта времена, когда его собственные друзья упрекают его в его образе жизни и мысли, Юрий Живаго продолжает верить в справедливость суда времени и в ответ на их упреки думает:

.... "Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственное живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали." /стр. 493/

Это показывает веру поэта, что в конечном итоге состязание между ним и эпохой кончится его победой. Память о нем победит память об явлениях его времени. И на пороге новой эпохи эти же самые друзья, которые раньше упрекали Юрия Живаго, встречают долгожданную перемену с тетрадью стихов Живаго в руках. Состязание между духом времени и духом поэта кончилось победой поэта. Об этом свидетельствует дух его стихов и место, которое отведено им в романе.

Для того, чтобы точнее оценить этот неравносильный поединок, рассмотрим явления времени в той перспективе, в какой они представлены в романе.

Так как время, о котором идет речь, связано опреде-

ленным пространством – Россией, – мы нашли, что употребление понятия "хронотоп", обозначающего время-пространство, облегчит анализ.

Понятие "время-пространство" перенесено в литературоведение Бахтиным из физики. Для удобства он назвал его "хронотопом". В естественных науках время в четырехмерном пространстве является четвертым измерением. Для примера, возьмем частицу в трехмерном измерении с координатами $/x, y, z/$ и мысленно определим ее положение во времени $/t/$. Для каждой единицы времени найдем соответствующую точку в системе координат $/x, y, z/$. Соединив эти точки между собой, мы получим кривую частицы по времени в этих координатах. Этот график описывает историю частицы. Четырехмерная непрерывность, которая дана в графике, называется "пространство-время".

В статье "Формы времени и хронотопа в романе", где он пользуется хронотопом как жанровым критерием, Бахтин пишет:

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь спускается, уплотняется, становится художественно

зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп. /1/

Именно подход Бахтина ко времени-пространству с сопровождающим историческим значением ближе всего роли времени, которое оно имеет в "Докторе Живаго". Вовлечение понятия времени в анализ романа дает необходимый критерий для научного анализа. Ввиду того, что Бахтин - современник Пастернака, его теория, может быть, больше созвучна эпохе и поэтике данного романа. Цель этой главы - рассмотреть, как использован хронотоп в приеме этого романа.

Предположим, что роль точки в вышеупомянутом определении заменена главным героем - Юрием Живаго. Трехмерное пространство - Россия. Единицы времени возьмем из ряда лет 1901 - 1929. Отметим на графике точки, соответствующие времени-пространству в жизни героя. Соединив их, получим кривую, представляющую его движение в этом пространстве в это время. Придав этим данным еще биографические подробности, личные и общие, получим картину главного хронотопа романа - Россия в этот период времени.

1

Представление Юрия Живаго в роли этой точки и допущение непрерывности в литературном времени-пространстве, - своего рода, абстракция /мысленное обособление от некоторых свойств предмета для выделения существенных признаков/. История, представленная через биографию героя, творческого характера, является историей духа. Исторические факты, переданные в биографии проходят как бы через призму личности. Они восприняты личностью и отображены личностью. Это процесс, переводящий факты в форму, в которой они переходят в память о них. Такое представление не может иметь ритм и последовательность событий, свойственных жизни, поэтому порядок и форма представления событий тут больше свойственны характеру памяти. События, описанные тут, отобраны из ряда многих других по критерию их существенности в жизни героя и страны. /Например, представление первого удачного диагноза, а не окончания занятий, представление второй осени войны, а не ее начала./ Таким образом ряд перечисленных событий в романе не может быть непрерывным хронологическим рядом событий, а будет состоять из тех событий, которые являются существенной частью биографии героя. Но так как жизнь героя тесно связана с происходящим в стране, мы получим историю страны через биографические данные героя. Отбор представленных фактов субъективен и связан с личностью героя романа. Но художественный подход к истории не может быть объективным перечислением событий в их хроно-

логическом порядке. Автор тут сосредоточивается на осмыслении событий, и поэтому время тут не может отмечаться стрелками часов и цифрами календаря. Оно измеряется интенсивностью событий и отмечается их ролью в биографии героя и в истории страны. Так, например, февральская революция, октябрьская революция, гражданская война и другие явления времени играют существенную роль в развитии ситуаций в биографии и истории.

Главный хронологический роман

Время в романе представлено в ясном поступательном движении /См. Приложение - стр. 175 /. Прямая экспозиция персонажей и фактов. /Даже в потоке сознания Галузиной возвращение во времени имеет подытоживающий и метафорический характер./

Подход ко времени - биографический, с начала до конца. Однако, неразрывно с биографическим временем, наряду с ним существует и историческое время. Много в биографии героев определяется приметами исторического времени. Время продвигается в романе неравномерными шагами: иногда больше внимания посвящено минутам /эпизод в гостинице "Черногорье"/, чем целым годам /описание первой мировой войны начинается со второй осени войны/. Только события, которые имеют существенное значение для героя и страны, наполняют время, и лишь

по ним можно вести его счет.

Нормальный ритм жизни, ритм повседневности полностью отсутствует. Все события повседневного характера приобретают и другой смысл. Будь то еда: елка у Свентицких, закуски, приготовленные на музыкальный вечер у Громеко, или на свадьбе Паши и Лары, ужин с жареной уткой без хлеба в голодной Москве и запеченный заяц в поезде, спирт с холодным картофелем при встрече с Комаровским в Юрятине, последний сытный ужин в Варыкине или обед семьи Маркела в Москве. Будь это стирка белья: Лара и Тоня в Варыкине, Гордон на реке. Наконец, будь это просто разговор. Очень большая символическая нагрузка на всех нормальных деятельности жизни.

Отсутствуют описания массовых картин и безличной толпы. Также нет описаний типов как представителей отдельной группы людей, и, при всем этом, все, относящееся к личной жизни персонажей, передает характер явлений, свойственный этой эпохе. Историческое время нагружено переменами и событиями массового разряда. Массовое истребление жизни, имущества, быта. Темп, с которым появляются перемены в условиях и понятиях жизни, придает времени какое-то, не зависимое от людей, самостоятельное существование. Сила, руководящая событиями, приобретает как будто абстрактный характер самого времени, исторической стихии.

По немногим датам, данным в романе, и временам года можно установить объективную хронологию "макровремени" - исторического времени страны. Между стихийным шагом исторического времени колеблется судьба героев. Они, определенно, жертвы этого вихря времени. Но по духу романа в целом, их место в истории страны, за границами этого времени, устанавливается их устойчивостью против вихря.

Если завершение жизни, как оно представлено в широком смысле в романе, сводится к "вечной памяти" о человеке, то люди, устоявшие против вихря времени, как Юрий Живаго, выйдут победителями. За временными границами этого хронотопа, Россия будет мерить шаги времени в будущем памятью об их существовании. /Стихи Юрия Живаго, напечатанные в его стране, находятся в руках его друзей, когда многие годы спустя после его смерти, они смотрят с надеждой и ожиданием в будущее./

Хронотоп, в котором время - годы с 1901 по 1929, а пространство - Россия, является главной осью романа. Пространственно она расположена с запада на восток. Сопровождая Юрия Живаго, мы проходим ее от Мелюзеева на западе до Юртина на востоке. По этой оси, между Мелюзеевым и Юртиным, и расположены главные сюжетные узлы романа: Мелюзеев, Москва, Юртин. Каждый из этих временно-простран-

ственных узлов /меньшие хронотопы, сами по себе/ связан с важным событием во временном ряду главного хронотопа - истории России. Первая мировая война застаёт Живаго в Москве, февральская революция застаёт его в Милюзееве, демонстрация 1905 года и октябрьская революция застают его тоже в Москве, а во время его пребывания в районе Юртина заканчивается гражданская война. События, описанные в романе, подчеркивают "ненормальность" времени, о котором идет речь. В них очень мало "ожиданного", бытового, базированного на опыте истории. Большинство описанного действия происходит вне стен нормального дома. Большинство времени герои находятся вне дома. Они описаны в поезде, на дороге, в лесу, в больнице, во временном становище.

Описание интерьера дома носит уже более личный характер, но и оно нагружено приметами времени и символикой.

Чужая мебель и обстановка в квартире Лары, новая обстановка квартиры Громеко, новая квартира Маркела, госпиталь в Мелюзееве, коридоры больницы, заполненные ранеными в Москве, - все это приметы времени. Подробное описание письменного стола в кабинете Микулицына или описание комнаты Гордона в Москве - все это имеет символическое значение. Почти каждое из этих мест описано дважды, раньше и потом. Таким образом описан дом Громеко, дом Свентицких, больница в Мелюзееве, дом Лары в Юртыне, и Варыкине, дом, где жил Галиуллин.

Метонимическое описание интерьера жилищ этими подробностями личной жизни дополняет картину исторического времени снаружи и передает отражение его и осмысление в личной сфере. Решающая сила в это время находится в руках безличной истории страны. Судьба героев тесно связана с состоянием страны. В Мелюзееве, когда Живаго хочет объяснить свои личные чувства Ларе /стр. 148-9/, он, главным образом, говорит о происходящем в это время в России, как бы скрещая этим судьбу России и свою личную. Скрещение собственной судьбы и понятие благополучия страны мы находим также в потоках сознания. Следует также обратить внимание на тот факт, что судьбой России и судьбой народа занят с первых страниц романа Николай Веденяпин, а о роли Москвы в описанные тут времена говорят строки, заключающие эпилог:

Автор романа в своем стихотворении "Нобелевская премия" пишет:

"Я весь свет заставил плакать
Над красой земли своей." /2/

По содержанию романа, "краса" относится не только к описаниям природы, а скорее к происшествиям, в нем описанным.

Одно из них иллюстрирует также отношение главного героя

к его стране и народу.

Они не-

отделимы от благополучия героя не только в его поступках, но и в его мыслях и стремлениях. /В потоке его мысли /стр. 162-63/ и в примерах, приведенных выше, и в его отношении к революции и переменам, происходящим в стране./ Пренебрегая собственной выгодой, он желает счастливого решения для России и народа. В следующем отрывке видно, как он принимает новости, которые кажутся ему в этом смысле выгодными.

... Юрий Андреевич громко разговаривал сам с собой.

- Какая великолепная хирургия! Взять и артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали.

В том, что это без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого.

- Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том,

чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число ...

... Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуло в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины ...

... Так неуместно и несвоевременно только самое великое. /стр. 198-99/

Восхищение Юрия Живаго случившимся показывает его искреннее отношение к судьбе страны. В своем поэтическом восхищении, пользуясь образами из медицинской профессии, он показывает, какое место отведено его родине в его мыслях и стремлениях.

Что мы знаем к этому времени о Юрии Живаго? Что он поэт, которому пророчат великое будущее, и что он врач, гениальный диагностик. Обратим внимание на слова, которые вошли в эту оду его народу. Мы находим, наряду с медицинским жаргоном, и восхищение Пушкиным, "что-то национально-близкое", "это чудо истории" и другие выражения, которые связывают историю страны и то, что автор считает ее

"красой", в мыслях и увлечениях главного героя романа. Судьба страны неотделима от его собственной даже в его мечтах:

... Время не считается со мной и навязывает мне, что хочет. Позвольте и мне игнорировать факты.
 Вы говорите, мои слова не сходятся с действительностью. А есть ли сейчас в России действительность? По-моему, ее сейчас так запугали, что она скрывается. Я хочу верить, что деревня выиграла и процветает. Если и это заблуждение, то что мне тогда делать? Чем мне жить, кого слушаться? ...
 /стр. 228/

Он хочет верить, что хотя бы часть его народа выиграла. В этом отрывке ясно противопоставлены "время" и герой. Время не считается с ним и навязывает ему не приемлемую для него действительность. Игнорируя факты, он может создать другую действительность - желаемую, вместо существующей. Таким образом, история страны имеет влияние не только на жизнь героя, но и на его образ мыслей и на его мечты.

Несмотря на "историчность" темы, время в романе представлено с поэтическим одушевлением. Автор не пользуется циферблатами и не отмечает даты на календаре. Счет времени

предоставлен восходу и закату солнца, временам года и церковным праздникам. Хронологическая летопись отсутствует.

/Для установления хронологической таблицы нам пришлось основываться на временах года и исторических событиях, хронология которых хорошо известна./ Кроме поэтического одушевления, есть в этом подходе и символика, которая подчеркивает содержание самим этим подходом. Так, например, природа постоянно аккомпанирует событиям и настроениям. Вот как это подытожено автором:

Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе.
Где-то, островками, раздавались последние залпы
сломленного сопротивления. Где-то на горизонте
пузырями вскакивали и лопались слабые зарева зали-
тых пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и
завивала метель, дымясь под ногами у Юрия Андрее-
вича на мостовых и панелях. /стр. 196/

/Этот отрывок приведен в тексте, чтобы утвердить словами автора, что "что-то сходное творилось" в природе. Но этот параллелизм наблюдается постоянно в романе, и поэтому мы не будем тут останавливаться на подробностях./

Аккомпанимент природы разным событиям придает им ритм

вечности. Циферблат и календарь заменены астрономическим ритмом природы. Подчеркивая циклическое вечное в понятии времени, автор этим также показывает незначительность одной эпохи в цикле вечности, как звено в бесконечной цепи.

Главный хронотоп - Россия 1902-1929 годов - кончается смертью главных героев. В эпилоге автор заглядывает за границы времени хронотопа. В первый раз память о герое появляется в лице дочери Юрия Живаго и Лары - бельевщицы Таньки. Во втором случае, память о поэте продолжает жить за пределами его физической жизни в форме тетради стихов, написанных им. История его страны и биография его жизни тесно сплетены при его жизни, память о нем дальше связана со страной за пределами описанного времени. Роман кончается монументально и символически в его последней главе /стр. 530-531/, и это связывает стихи поэта с предвестием новой эпохи.

Приложенный график иллюстрирует, как распределено внимание автора относительно главного хронотопа романа. В нем представлено количественное отношение между хронологическим годом и числом страниц, посвященных ему в романе. Из графика видно что главное внимание уделено 1917 и 1918 годам. По тому же критерию, за ними следуют 1905, 1906 и 1921 годы. Это наглядно показывает, что критическим

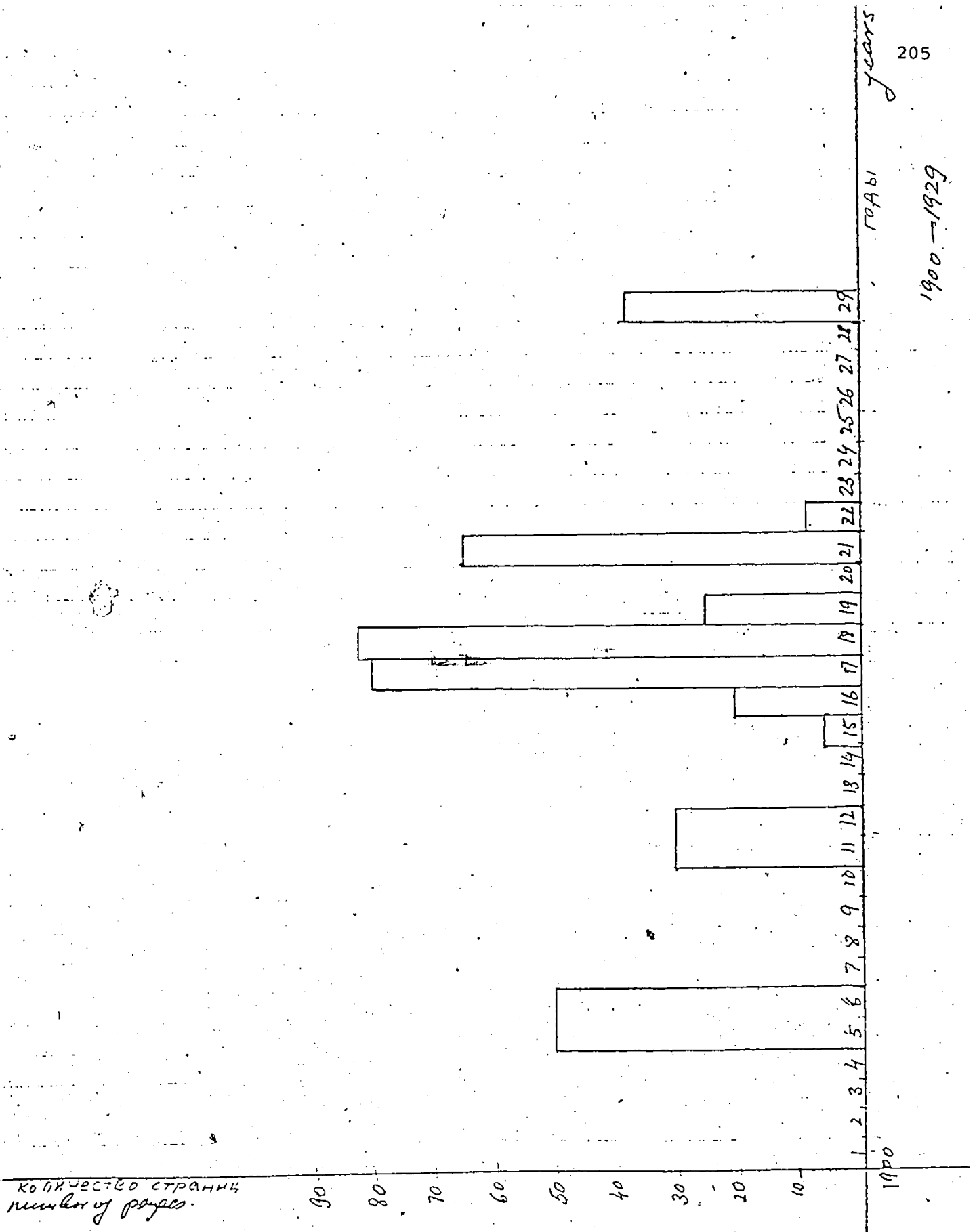
для истории России годам уделено в романе больше внимания. Это подчеркивает, что Россия в описанное время - единственный, возможный, главный хронотоп романа. Несмотря на биографический подход ко времени, история страны руководит распределением внимания автора во временном ряду событий.

История страны описана через призму Юрия Живаго, Лары и других индивидуумов и через личные отношения между людьми. Это согласуется с подходом автора к истории и к личности. И это причина тому, что главный хронотоп не сразу проявляется на своем заслуженном месте. Но стоит, однако, обратить внимание на количественное соотношение страниц романа и периодов истории, как сразу же "макровремя" и "макропространство" - история России в этот период - будут поставлены на свои места.

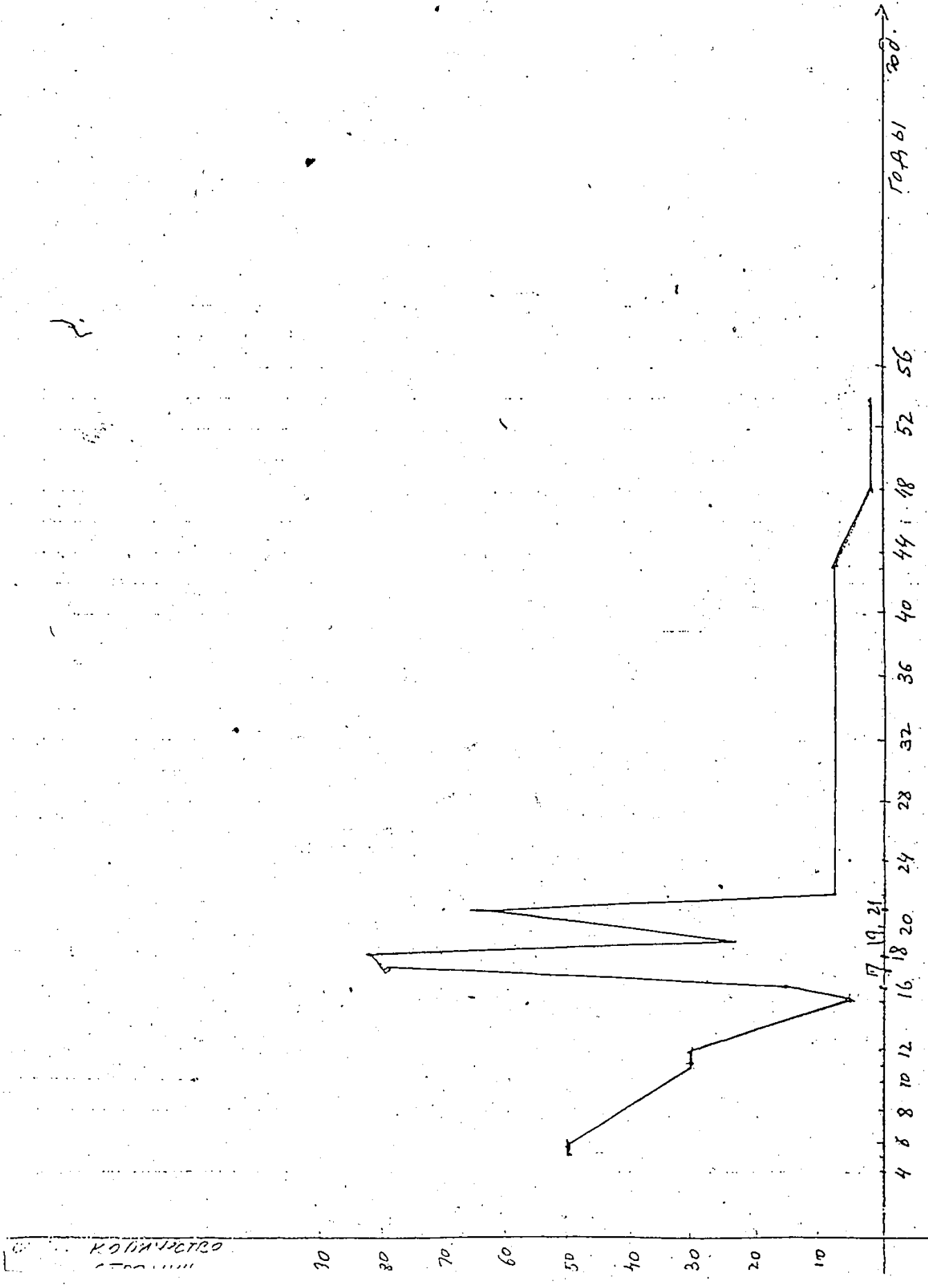
Другое доказательство этому утверждению мы находим в статье Пастернака о Верлене:

И как реалист Блок дал высшую и единственную по близости картину Петербурга в этом знаменательном мелькании, так поступил и реалист Верлен, отводя в своих личных исповедях главную роль историческому времени и обстановке, среди которых протекали его падение и раскаяние.

Причем, слово "реалист" имеет свой особый смысл у Пастернака. Не входя в подробности, отметим, что для него высшая степень искусства - это умение передать из жизни самое существенное. /Притом, передать это так, что создается впечатление, что сами факты жизни перенесены на страницы бумаги./ Если автор так высоко ценил этот подход у Верлена, можно предположить, что он мог счесть его подходящим и в представлении жизни поэта Юрия Живаго.



Трафик II



Объяснение к графикам

На вертикальной оси отмечено число страниц, посвященных в романе соответствующему году, отмеченному на горизонтальной оси.

Первый график дает более точное представление о количественном отношении к событиям. Под "количественным" подразумевается число страниц, посвященных данному периоду или году.

Второй график такого точного представления не дает, так как описание времени в романе не дается непрерывным потоком. Оно описано скачками, и в некоторых случаях пропущены целые годы. Однако, динамичность темы представлена ярче во втором графике, /поэтому он и приложен /.

О совпадениях в романе

Все события жизни могут быть рассмотрены как явления хромотопичные. Это включает рождения, встречи, разлуки, смерть и т.п. Во всех определениях мы пользуемся понятиями времени-пространства. Добавочные условия в определениях распределяют явления по группам в зависимости от условий в них. Так добавочным определением встречи будет условие: в одно и то же время и в одном и том же месте. С объективной точки зрения, вероятность встречи в большом пространстве очень мала.

Однако, число временно-пространственных совпадений в романе очень велико, к тому же они играют важную роль в сюжете. Этот факт обратил на себя внимание многих критиков. Те, кто искал в этом романе классический реализм девятнадцатого столетия, обусловленный "правдоподобностью", не нашли его. Многие считали, каждый по-своему, что эти совпадения являются недостатком в структуре романа:

.... The characters are weak, the plot line is slender and at times lost in the clutter of almost accidental detail, and the use of coincidence stretches belief beyond credulity. (4)

... His plot, is from beginning to end, a jumble of absurd and assiduously concocted coincidents, such as would have discredited a novelist even in Stendhal's days.⁽⁵⁾

3. Coincidence: there is more coincidence in his novel than would be justified in a farce. The whole of Russia begins to look like the lobby of a small town hotel. People simply cannot get away from each other no matter how far they travel (nor is this the point). Coincidence is Pasternak's way of appearing to continue the Tolstoyan novel when he has really abandoned it for the novel of Zhivago's career.⁽⁶⁾

В целом,, можно у этих критиков заметить общие черты в подходе: ни один из них не обратил внимания на собрание стихов Юрия Живаго - семнадцатую часть романа. Все они сравнивают этот роман с романами девятнадцатого столетия. Так как в этих работах речь идет и о структуре

романа, трудно объяснить, почему последняя его часть была совершенно игнорирована. С нашей точки зрения, однако, именно эта последняя часть романа имеет ключевое значение в его структуре. Поэтому и отношение наше к многочисленным совпадениям в романе совершенно другое.

Приведем вначале мнение Г. Струве, в статье которого подытожены разные подходы к роману:

As regards coincidences about which Mr. Stern and so many others, both before and after him - feel so unhappy, it is, I think, quite clear that they are not due to Pasternak's lack of novelistic ability or experience, but are deliberate, consciously willed, and skillfully contrived. They are part of the author's - and his protagonist's - view of life, of its meaningful pattern. ...

.... These coincidents and encounters are an essential element of the novel's structure, of its counterpoint, as well as of its symbolic meaning.

Pasternak is, of course, not the first to use them: we find them in Dostoevsky, in Dickens; they are a natural and legitimate attribute of a work of fiction that does not aim at merely recreating life. But the inordinate place they occupy in Pasternak's novel is due to its general symbolic design. (7)

Судя по совпадениям, мы пришли к следующему выводу: в мировоззрении автора определенно есть место для необыкновенных совпадений в жизни. Роман не представляет собой подробное описание жизни и быта, а нагружен мыслями, темами и символами. И везде, где дело касается письменных документов, у автора не наблюдается стремления передать ситуацию или событие в том виде, в котором они появляются в жизни, у него нет намерения воссоздать эту жизнь. Два раза мы находим намеки на выбор записанного. О Николае Веденяпине, дяде и учителе главного героя, читаем "... раз или два в году /он/ записывал в толстую общую тетрадь наиболее поразившие его мысли."

/стр. 43/ О главном герое:

... Он еще с гимназических лет мечтал о прозе,
о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых
взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее
из того, что он успел увидеть и передумать.

/стр. 65-66/

Не принимая мыслей и слов героя за мнение самого автора, мы все же находим, что большое число необыкновенных совпадений в романе можно рассматривать как литературный прием. Именно на фоне описанного в романе периода, когда мировоззрением людей руководили рационализм, материализм и прочие подобные "измы" эпохи, появление необыкновенных совпадений является, своего рода, литературным остранением. Если это было целью автора, то, судя по вниманию, уделенному этим совпадениям в критике, он ее определенно достиг.

Остановимся на некоторых совпадениях.

Первое временно-пространственное совпадение обнаруживается в первой части романа. Оно не сразу бросается в глаза, но следует задуматься

над ее странным заглавием. "Пятичасовой скорый". В четвертой главе этой части описан приезд Юры и Веденяпина в Дуплянку. Пока Веденяпин и Воскобойников были заняты делами, Юра пошел искать Нику в саду. В конце шестой главы читаем в первый раз о поезде, по которому названа вся эта часть:

- Подумайте, только шестой час, - Сказал Иван Иванович. - Видите скорый из Сызрани. Он тут про-

ходит в пять с минутами.

Вдали по равнине справа налево катился чистенький желто-синий поезд, сильно уменьшенный расстоянием. Вдруг они заметили, что он остановился.

Над паровозом взвились белые клубочки пара. Немного спустя пришли его тревожные свистки.

- Странно, - сказал Воскобойников. - Что-нибудь неладное. Ему нет причины останавливаться там на болоте. Что-то случилось. Пойдемте чай пить.

/стр. 10-11/

Из этого отрывка мы узнали, что "пятичасовой скорый" остановился на болоте и что время - пять с минутами. Мы заканчиваем этот отрывок переменной направления собеседников: они идут пить чай. Перед тем, как они уходят из сада, Николай Николаевич зовет Юру, который ушел искать Нику. Ники в саду Юра не нашел. Он бродил один по саду и ему становилось все грустнее. Потом, в главе шестой, мы находим Юру в молитве:

" ... Если есть загробная жизнь, Господи, учини мамочку в раи, идеже лица святых и праведницы сияют, яко светила. ... " - в душераздирающей тоске звал он ее с неба, как новопритченную угодницу,

и вдруг не выдержал, упал на землю и потерял сознание.

Он не долго лежал без памяти. Когда он очнулся, он услышал, что дядя зовет его сверху. Он ответил и стал подыматься. Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем отце, как учила его Мария Николаевна. /стр. 11-12/

Порядок времени следующий. Дядя и Воскобойников заметил стоящий поезд в несколько минут шестого, и сразу после этого Воскобойников зовет Николая Николаевича пить чай. Не найдя Юры в саду до тех пор, дядя зовет Юру. Юра приходит в себя после обморока. Время обморока Юры и время внезапной остановки поезда - очень близко совпадает. до точности в минутах. /Кстати, нигде больше в романе время в минутах не измеряется./

В главе седьмой описано происходящее в это время в остановившемся поезде. Причина его остановки - самоубийство Юриногo отца. Чтобы не было сомнения, что речь здесь идет о том же поезде, установлено место остановки:

Все пассажиры поезда перебивали около тела и возвращались в вагон только из опасения, как бы у них чего не стащили.

Когда они спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку, у всех было такое чувство, будто местность возникла только что благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случись несчастья. /стр. 15/

Заметив остановившийся поезд, Воскобойников заметил, что нет ему причины останавливаться на болоте, до этого Николай Николаевич восхищался красотой реки: "На реку было больно смотреть. Она отливалась на солнце ..." /стр. 10/

Для уточнения приведем еще фразу из воспоминаний Юры о Кологривовской панораме: "...с блестящей вдали рекой и пробегающей за ней железной дорогой." /стр. 7/

Подробности места описаны глазами пассажиров, Воскобойникова, Веденяпина и Юры. Собранные все вместе они показывают временно-пространственные совпадения между смертью Андрея Живаго и обмороком его сына.

Появление этого совпадения в таком разбросанном виде, и на первых страницах романа, является, своего рода, подготовкой читателя к пониманию мировоззрения автора, с одной стороны, и роли совпадения и способа изображения, с другой.

Хронотоп проявляется как указатель направления: место показано тут три раза, о времени говорится раз, но, так как речь идет об одном и том же пространстве в одно и то же время, то время тоже распространяется на все описанное. И это сводит обморок Юры и смерть его отца к одному и тому же времени, и сразу после этого раздается зов дяди, и Юра приходит в себя.

В главе о структуре романа шла речь о том, что в представлении эпизода, личности и темы автор пользуется приемом, который проявляется в разбросанности фактов, полифонии голосов и отсутствии мнения автора. Точно так же представлен и эпизод, который мы считаем первым в списке "чрезвычайных совпадений".

Считать это совпадение слабостью сюжета - значит пренебрегать деталью. Оно может быть истолковано как указатель и приема, и мировоззрения автора.

Сюжет мог бы обойтись без этого совпадения, если бы автор хотел придерживаться лишь событий, поддающихся рациональному объяснению. Совпадение, между тем, имеет в себе что-то

от Шекспира, что-то фатальное есть в нем: во время этого совпадения Комаровский, роль которого в гибели Юриного отца, по-видимому, очень велика, находится в поезде, вместе с Мишей Гордоном, будущим другом Юры и свидетелем самоубийства его отца. Роль Комаровского, прямым или косвенным образом, велика и в жизни Юры. Кроме того, дискуссия, которая велась между Николаем Николаевичем и Воскобойниковым, касалась именно мировоззрения: чисто рационального у Воскобойникова и метафизического — у Николая Николаевича.

Следует еще обратить внимание на тот факт, что время в совпадении установлено точнее, чем во всех других событиях в романе:

Летом тысяча девятьсот третьего года на тарантасе парой Юра с дядей ехали по полям в Дуплянку...

... Была Казанская, разгар жатвы. /стр. 5-6/

Дальше названо даже точное время: пять часов с минутами.

Второе временно-пространственное совпадение — это отравление мадам Гишар /на сей раз попытка самоубийства/. Первое столкновение Юры с Комаровским. Миша Гордон узнает в Комаровском виновника гибели отца Юры. Здесь Юра видит

в первый раз Лару. Он так заколдован впечатлением, произведенным на него немым разговором между Комаровским и Ларой, что слова Миши проходят мимо него. Роковая встреча — судя по Юриной реакции. Этот роковой характер подчеркивается одновременным появлением в жизни Юры образа Лары и образа Комаровского — убийцы его отца. /Не входя во всевозможные символические истолкования, лишь заметим, что, как в "Тамлете" тень отца волочится за Юрой — в образе Комаровского, следуя за ним в Юртин и даже в Варыкино./

Третье совпадение — это встреча Лары, Юры, Комаровского и Тони на елке у Свентицких. Юра, единственный из всех присутствующих, знает всех остальных. Для Комаровского эта встреча — угроза его репутации. Для Лары — решительный шаг в жизни. Для Тони вечер кончается смертью ее матери. Это совпадение выполняет роль сюжетного узла. В символическом и прямом смысле он нагружен переменами для всех присутствующих. На сей раз речь шла не о самоубийстве, а об убийстве. Лара была намерена убить Комаровского, но она промахнулась. Следует заметить, что и первые два случая — самоубийство Юриногo отца и попытка к самоубийству Лариной матери — связаны оба с образом Комаровского. Он является поводом всех трех преступлений.

Четвертое временно-пространственное совпадение — это

смерть Гимазетдина в лесу на фронте. Это совпадение имеет таинственный характер по намекам самого автора:

Скончавшийся изуродованный был рядовой запаса Гимазетдин, кричавший в лесу офицер - его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго - свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая, до новой встречи. /стр. 121/

Снова речь идет о смерти и о свидетелях. Таинственное, что осталось "навсегда неустановленным", нам дальше в романе не открывается. Факт, что это совпадение замечено многими критиками, подтверждает, что оно выполняет роль остранения. На фоне описанных событий сама таинственность выделяет этот отрывок. Поэтому это совпадение получило различные толкования: от отрицательных по отношению к структуре романа - до символических с очень большой нагрузкой по отношению к содержанию, как, например, в нижеприведенном отрывке:

Pasternak could hardly have made it plainer that there is nothing coincidental in this scene. A clue to its hidden import lies in the name Gimzatdin, a doubly corrupted Russo-Tatar form of the common Arabic name, Jamal-al-Din, meaning "the Beauty of Faith".

"That is what is being killed in war. As Lara sees Gimazethdin's hideously torn face, her silent prayer is

freighted with portent: " O God, O God, take him away, don't let me doubt that You exist."

Present at this symbolic death of faith are a Christian, a Jew, and a Moslem - personating Russia's three major religions, all destined to be victims in the general tragedy. (8)

Хотя это истолкование довольно убедительное, нам лично оно кажется черезчур перегруженным символикой. Однако, сам факт, что оно провоцирует мысли подобного рода, показывает, что его роль в романе больше, чем просто слабость композиции. Это, своего рода, остранение, и оно обращает на себя внимание критиков.

Пятое совпадение - это встреча Лары, Юрия Живаго и Галиуллины в госпитале в Мелюзее. Галиуллин давно собирался написать Ларе о смерти ее мужа, свидетелем которой он был. У него даже собраны вещи Антипова для пересылки их Ларе. У Лары уже были сведения о гибели ее мужа, и, когда Галиуллин говорит ей о вещах и том, что он служил с ее мужем, она отвечает:

2

- Не может быть, не может быть, - повторяла она. - Какая поразительная случайность. Так вы его знали? Расскажите скорее, как все было? Ведь он погиб, засыпан землей? Ничего не скрывайте, не бойтесь. Ведь я все знаю. /стр. 128/

Лара считает встречу с Галиуллиным "поразительной случайностью". Галиуллин оказался не в состоянии сказать Ларе правду, однако его ложь окажется правдой позднее. Но и пятое совпадение имеет элемент смерти в своей главной теме.

В шестом совпадении Живаго попадает в дом, где раньше жили Тиверзины. Там он встречает мать Галиуллина и Олю Демину, подругу юности Лары. От Деминой он узнает о проезде Лары через Москву и о вероятной смерти Лариного брата, которую Оля скрыла от Лары. Еще она рассказывает об аресте Лариной матери, и это последнее, что сказано о них в романе. В сюжете это совпадение динамической роли не играет. Но тут есть два голоса в полифоническом представлении характера Лары - голос Оли Деминой и голос Галиуллиной. /стр. 208-209/

Седьмое совпадение относится к месту, на котором случились различные временно-пространственные совпадения. Герой романа называет его "заколдованным местом". Тут, на этом

месте он спасет жизнь раненого, который потом оказывается важным лицом у большевиков и помогает семье Живаго в первую страшную зиму после революции. На этом заколдованном месте Юрий Живаго читает первый листок об установлении власти Советов и тут же одновременно /можно установить точную дату по данным вне романа/ он впервые встречает своего сводного брата Евграфа, не зная, кто он такой. Возможно, что встреча и помощь раненому символизируют человеческое лицо революции, в то время, как листовка символизирует ее формальную линию. Но, возможно, не менее роковой характер носит его встреча с Евграфом - спасителем жизни Живаго и ее бес-
смертия. /Несколько раз, когда Юрий Живаго бывал на краю гибели, Евграф помогал ему, и Евграф же позаботился о собрании его стихов. / Сам Живаго написал в дневнике о нем:

Вот уже второй раз вторгается он в мою жизнь добрым гением, избавителем, решающим все затруднения. Может быть, состав каждой биографии наряду со встечающимися в ней действующими лицами требует еще и участия тайной неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь зова, и роль этой благодетельной и скрытой пружины играет в моей жизни мой брат Евграф? /стр. 197/

Восьмым невероятным временно-пространственным совпа-

дением является роль Юрятина. Город Юрятин переходит из рук в руки.

Нагрузка персонажа очень велика: Лара, Юрий Живаго, Тиверзин, Антипов старший, Павел Антипов, Галиуллин, Комаровский, кроме местных оригиналов - Самдевятого и сестер Тунцевых. Город постоянно меняется с каждой сменой власти. Роль Юрятина в судьбе героев велика. Но как видно, символически, в сгущенном виде он представляет собой и картину происходящего в стране. В доказательство этого, мы можем сослаться на строки Пастернака относительно Юрятина в "уезде в тылу". В отрывках этой работы, напечатанных в 1938 году, мы находим, что:

" ... уральское лицо Юрятина уже было заслонено беженцами, австрийскими военнопленными и множеством военных и штатских из обеих столиц, заброшенных сюда все усложнявшимися нуждами военного времени. Он сам уже ничего не представлял собой и только отражал, как в зеркале, изменения, происходившие в стране и на фронте. /9/

Девятым совпадением мы считаем две необыкновенных встречи Живаго со Стрельниковым. Это две динамические и драматические ситуации сюжета. Конфронтация в первом случае и их последний разговор во втором случае дают особенно интересную экспозицию их характеров. Фактически, принимая

во внимание все, происходящее в стране, и роль каждого из них в этих событиях, эти встречи можно было бы даже оправдать на фоне "правдоподобного" подхода, если бы не множество других менее "правдоподобных" событий.

Как десятое, одиннадцатое и двенадцатое совпадения мы считаем встречу доктора Живаго с Пелагеей Ниловной на большой дороге, измену Терешки Галузина Стрельникову и догадку Живаго, что это был именно он /Терешка/, и встречу Живаго по дороге в Москву с Васей Брыкиным в сгоревшей Васьиной деревне.

Эти совпадения являются элементами техники, которой автор пользуется в романе. Он использует персонажей, уже знакомых читателю и описанных в другой обстановке. Таким образом эти новые события передаются как факты, рассмотренные через призму знакомого уже читателю персонажа. Так, например, реквизиция аптеки Лесными братьями приобретает добавочное значение - последствия этой реквизиции для Пелагеи, уже знакомой из других эпизодов. Так же, сгоревшая деревня, связанная с участием Васи, передает не только катастрофу деревни, но и перемену, постигшую Васю - мальчика из поезда. Так и измена Терешки Галузина Стрельникову не удивляет, а Живаго, по нескольким замечаниям Стрельникова, догадывается без труда, что это и

был Терешка.

Из этих трех последних совпадений ясно, что автор предпочел "правдоподобности" глубину фактов и их осмысление, а для этого потребовались уже знакомые читателю лица из романа.

Тринадцатое совпадение. В лице Панфила Палых Живаго узнает убийцу Гинца в Мелюзее. Невероятность этого совпадения тоже подверглась критике. Однако, обратив внимание на известный уже характер Панфила, мы убеждаемся, что совокупность всех связанных с ним фактов и событий, была необходима автору, чтобы изобразить его соответственно своему взгляду. Какая-то высшая справедливость свела счеты с Панфилом. Он заплатил за невинно пролитую кровь.

Как четырнадцатое совпадение рассмотрим движение трамвая, в котором едет Живаго, и параллельное ему движение идущей пешком мадам Флери. /сто. 503-504/ Доктор Живаго, после долгих лет скитаний, едет на работу. Он едет, чтобы примкнуть к рядам людей, которые живут и трудятся в этой новой, чуждой его мировоззрению системе. По дороге его сердце не выдерживает, и он умирает. Мадам Флери - на пути за своим заграничным паспортом, на пути к свободе. Ей разрешили вер-

нуться на родину. Каждый раз, когда трамвай останавливается, она его обгоняет; так продолжается всю дорогу. Под конец автор заключает:

... И она пошла вперед, в десятый раз обогнав трамвай, и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его. /стр. 504/

Не останавливаясь на символике в истолковании этого эпизода, данной Роуландами /10/, обратим внимание на мысли Живаго, заметившего это параллельное движение мадам Флери и трамвая:

Юрию Андреевичу вспомнились школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и идущих с разной скоростью поездов, и он хотел припомнить общий способ их решения ...

Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском ристалище представилось ему, но окончательно запутавшись, он бросил это занятие.

/стр. 502/

Такое совпадение мысли и событий подтверждает, что временно-пространственные совпадения в этом романе играют важную роль не только в его сюжете, но и в содержании, особенно - в выражении мировоззрения героя и автора.

Как пятнадцатое совпадение мы считаем необыкновенный факт, что гроб Юрия Живаго находится в комнате, в которой он жил и писал в последние месяцы. Дело в том, что эта та же самая комната, из окна которой он в вечер Рождества заметил свечу, породившую в нем строки "Свеча горела на столе. Свеча горела...". Свеча, символизирующая поэта, горела в окне именно этой комнаты, в которой сейчас все прощаются с поэтом. Свеча была зажжена Пашей для Лары, а проезжающий мимо Юра Живаго заметил ее.

Совпадение шестнадцатое - неожиданное появление Лары в Москве в комнате покойника может быть описано лучше всего словами самой Лары: "свыше\ниспосланное стечение обстоятельств". /стр. 509/

Встреча Дудорова, Гордона, бельевщицы Таньки и Евграфа Живаго - семнадцатое и последнее совпадение в нашем списке. Вероятность такой встречи на фоне случившихся событий

чрезвычайно мала. Даже генерал Живаго говорит о его встрече с Танькой: "Скажи, говорит, на милость, какие чудеса".

/стр. 523/

Часть пятая	-	1916-1917	Прощанье со старым
Часть шестая	-	1917-1918	Московское становище
Часть седьмая	-	1918	В дороге
Часть восьмая	-	1918	Приезд
Часть девятая	-	1918-1919	Варькино
Часть десятая	-	нельзя точно установить, приблизительно, 1919-1921	
Часть одиннадцатая	-	1920	Лесное воинство
Часть двенадцатая	-	1921	Рябина в сахаре
Часть тринадцатая	-	1921	Против дома с фигурами
Часть четырнадцатая	-	1922	Опять в Варькине
Часть пятнадцатая	-	1922-1929	Окончание
Часть шестнадцатая	-	1943, 1948	/?/,
		1953	/?/ Эпилог

Если первых три года этого века описаны в связи с событиями, относящимися к Юре, то в следующей части, где речь идет о Ларе, счет времени уже продвинулся вперед и речь идет о девятьсот пятом годе. Годы между тысяча девятьсот шестым и одиннадцатым описаны через жизнь Лары, для Юры автор останавливается на девятьсот одиннадцатом, то же мы проследили и раньше относительно девятьсот пятого. Прежде чем свести героев обеих линий вместе, автор дает историю каждого из них с определенной точки зрения /судя по тем событиям, которые он выбирает для их описания/. Однако, он не возвра-

щается назад во времени, даже когда дело идет о других персонажах. Этот хронологический принцип продолжается до последней из трех таких встреч /Гостиница "Черногория" елка у Свентицких, госпиталь в Мелюзееве/. После этого можно вести хронологию романа по фактам из жизни Живаго с помощью времен года и нескольких дат в тексте.

С точки зрения хронологии и использования времени в хронотопе, особый интерес представляет собой часть девятая. Это единственная часть романа, где главные герои полностью отсутствуют. О Живаго сказано:

... Говорили, знаменитость из Москвы в Юртыне, профессор, сын самоубийцы купца сибирского. Пока я раздумывала выписать, двадцать красных кордонов на дороге наставили, чихнуть некуда. /стр. 325/

Из этих строк трудно вывести заключение о том, когда все это происходит: до или после взятия Живаго в плен партизанами. Ясно вместе с тем, что все, что происходит в этой части, длится ровно пять дней: с ночи на Великий четверг /"Это была ночь на Великий четверг, день Двенадцати (Евангелий " /стр. 318/ до третьего дня Пасхи /"Был третий день не по времени поздней Пасхи и не по времени ранней весны, тихий и теплый." /стр. 331/

Лай собаки, установление времени ее лая использованы тут, чтобы определить время и место событий, разных по себе, но происходящих в одно и то же время и в одном и том же месте. Время:

В час седьмой по-церковному, а по общему часосчислению в час ночи ... /стр. 318/

Место: Крестовоздвиженск. События: прогулка Галузиной, ее внутренний диалог и разговор потом с Ксюшей; в то же самое время - собрание красных партизан во дворе у Галузиных.

/позже оно вызывает недоверие белых к Галузину/.

Вместе с тем факт, что Галузина в это время не было дома, установлен временем собрания и упоминанием его отсутствия. Четыре раза напоминает читателю песик Томик в течение семи страниц:

Лаял и скулил во дворе фотографии до утра посаженный на цепь щенок Томик. /стр. 318/

.... Под этим оконцем и сидел на цепи повизгивавший на всю Еленинскую песик Томик. /стр. 321/

.... Томик у них на весь город заливается.
/стр. 325/

- Что это так собака надрывается? Надо бы посмотреть ... /стр. 325/

При помощи единства времени и близости пространства /о чем свидетельствует ворона в саду Галузиной, которая каркала ему в ответ/, описываются эти разные события. Но как окажется дальше, в будущем эти разные события получают общее осмысление совместной судьбы. Так персонажи из потока сознания Галузиной - это партизаны, собравшиеся у нее во дворе, ее собственный сын Терешка и "знаменитость из Москвы" - по разным причинам будут потом все вместе в Лесном воинстве. Это второе место в романе, где одновременность использована для того, чтобы показать также и близость в пространстве. /Первое место - это обморок Юры и смерть его отца./ В обоих случаях время дано до минутной точности, а день установлен по церковному календарю. /Причем, Юра не помолился за своего отца, а Галузина не выстояла до конца службу в церкви. Мы не хотим искать тут слишком много толкований, но эти совпадения обращают на себя внимание./

Растяжимость романного времени - в его условности. Если события определяют счет времени и если память о человеке - завершение жизни человека, то романное время, описанное по событиям первых двадцати девяти лет этого века, продолжается за пределами жизни главных героев памятью о них. В эпилоге память о Юрии Живаго и Ларе представлена конкретно, "материально" в образе бельевщицы Таньки, которая еле помнит мать, а об отце совсем ничего не знает.

"Духовная" же память о Живаго и Ларе сохранится в собрании его стихов, которыми дорожат его друзья накануне новой эпохи в истории их страны. Оптимизм в отношении будущего растягивает время романа. Надежда на то, что время и обстоятельства переменятся и что будет место для стихов и образа мыслей Юрия Живаго, обещает будущее - продолжение.

Повествователь и время.

Время в романе передано в поступательном движении. Экспозиция персонажей - прямая, полное отсутствие ретроспекции. Единственные места, где появляется краткое возвращение к прошлому, это - мысли героев, как в приведенном ниже примере:

Надо уснуть, - думала Лара и вызывала в воображении солнечную сторону ...

А еще ниже, - думала Лара, - Петровка, Петровские линии. "Что вы, Лара! Откуда такие мысли? Просто я хочу показать вам свою квартиру. ...

Мама сказала: "Возьмите Лару. Вы меня всегда предостерегаете: "Амалия, берегите Лару." ... "

/стр. 25-26/

Ретроспекции появляются также в потоке сознания Галузиной /стр. 319-320/ и в мыслях Живаго подытоживающего характера /стр. 162-163/.

Кроме этих редких возвращений в прошлое, есть в романе несколько мест, где автор забегают вперед, как будто подчеркивая этим роль повествователя и время повествования по отношению к описанному. Автор отделяет себя от описанного большим временным расстоянием. Этот факт проявляется в его отношении к приметам времени, которые он представляет в обобщенном виде, и в последней дате романа, где он говорит о времени: "Прошло пять или десять лет." Чтобы так относиться ко времени, нужно находиться на большом расстоянии от него впереди, или пытаться угадать будущее. Последнее предположение уже выходит за границы романного времени и пространства в реальный мир автора.

Просмотрим эти "забегания вперед" и определим их роль в романе. Представим их в хронологическом порядке их появления:

Может быть, так оно и было, а может быть,
на тогдашние впечатления доктора наслои́лся опыт
позднейших лет, но потом в воспоминаниях ему каза-

лось, что и тогда на рынке сбивались в кучку только по привычке ... /стр. 169/

2. Настала зима, какую именно предсказывали. Она еще не так пугала, как две наступившие вслед за нею, но была уже из их породы, темная, голодная и холодная ...

Их было три подряд, таких страшных зимы, одна за другой, и не все, что кажется теперь происшедшим с семнадцатого на восемнадцатый год, случилось действительно тогда, а произошло; может статься, позже. ... /стр. 199/

3. ... Все им казалось, что это их последняя ночь в доме, которого они больше не увидят. В этом отношении они ошибались, но /стр. 217/

4. Текст псалма считался чудодейственным, оберегающим от пуль. Его в виде талисмана надевали на себя воины еще в прошлую империалистическую войну. Прошли десятилетия и гораздо позднее его стали зашивать в платье арестованные и твердили про себя заключенные, когда их вызывали к следователям на ночные допросы. /стр. 345/

Первое, второе и четвертое забегание вперед относятся

к одной и той же теме - истории страны. Символически, в метонимическом виде переданы страшнейшие приметы времени. И в данном случае это голос самого повествователя. Приметы времени, как и другие явления в романе, представлены в разбросанном виде через полифонию голосов. Но между другими голосами выделяется "несовременный" голос повествователя, который, пользуясь своей свободой, забегают вперед, в будущее, за рамки фабулы.

Эту же свободу автор использует и в третьем случае. Тут, через забегание вперед, он показывает, что судьба его героев ему уже известна, - этим как бы отдаляя себя от героев и принимая позицию автора.

Интересно, как автор передает годы террора без того, чтобы говорить о датах. "Прошли десятилетия и гораздо позднее ... " - это после прошлой империалистической войны. Таким образом он приводит нас, повидимому, к событиям тридцатых годов.

Сноски к главе четвертой

- 1 Бахтин, Михаил. "Вопросы литературы и эстетики". Москва.
"Художественная литература". 1975. Стр. 135
- 2 "Сочинения". т. 3, стр. 108
- 3 Там же. т. 3, стр. 168
- 4 Wasiolek, Edward. "Courage but not Excellence", Chicago Review,
1959, vol. 13 p. 81
- 5 Deutscher, Isaac. "Pasternak and the Calender of the Revolution",
Partisan Review, Spring 1959, p. 259
- 6 Stern, Richard D. "Doctor Zhivago as a novel", The Kenyon Review,
Winter 1959, p. 157
- 7 Stuve, Gleb. "Sense and Nonsense about Doctor Zhivago",
Studies in Russian and Polish Literature in Honor
of Wacław Lednicki. Ed. Zbigniew Folejewski.
The Hague, Mouton, 1962, p. 235
(Slavistic Printings and Reprintings, 27.)
- 8 Rowland, Mary F. and Paul. "Pasternak's Doctor Zhivago"
London & Amsterdam, South Illinois University Press
1965, pg. 85
- 9 "Сочинения" т. 2, стр. 330
- 10 Rowland, Mary F. & Paul. See (8) above pp 189-190

Глава шестая

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В эпохи революций и великих потрясений, подобно описанному в романе Бориса Пастернака "Доктор Живаго", человек, не желающий подчиниться "духу времени", пытающийся мыслить и действовать независимо, неизбежно попадает в конфликт с эпохой.

Именно таким человеком является герой романа Юрий Живаго. Поэтому главный мотив романа оказался таким близким мыслящему читателю и литературным критикам на Западе.

Личность и эпоха - эти вечно актуальные темы человечества - приковали внимание читателя, главным образом, к содержанию романа, насыщенного общечеловеческими идеями, размышлениями на тему о поэзии, искусстве, религии и истории.

"Доктор Живаго" - не политический роман. Описанные в нем политические события служат автору лишь в качестве фона, на котором яснее и ярче вырисовываются основные темы.

"Доктор Живаго" - безусловно "русский" роман, описанные в нем события происходят в России и связаны с недавней историей страны, однако, он ни в коем случае не является

характерны для одной лишь этой страны. Глубокая любовь героя романа к его стране и народу — совершенно не изолированное явление, свойственное лишь русским.

Вместе с тем многие критики увлеклись содержанием романа и почти не обратили внимания на оригинальную его структуру.

Главной целью этой работы было обратить внимание на то тот важный факт, что прием, используемый для передачи содержания, является интегральной частью этого содержания. Мы стремились показать, как форма диктуется содержанием, как она придерживается одного с ним принципа антидидактизма. Так, например, в романе много говорится о свободе личности. Одним из ее ограничений является пропаганда и дидактизм, ведущие к такому положению в стране, когда люди боятся иметь свое собственное мнение, а тем более высказывать его. И вот способ, которым автор представляет идеи и факты, совершенно лишен дидактичности или клише. Автор предпочитает изолированные голоса персонажей своему собственному голосу.

Была рассмотрена роль, которую играет в романе время. Мы находим, что время представлено в качестве независимой динамической силы, находящейся в постоянном состязании со свободной личностью главного героя, и что понятие времени, использованное нами для анализа некоторых явлений в романе, созвучно понятию времени двадцатого века, а также и духу самого произведения.

Мы коснулись и некоторых внутренних закономерностей романа, и ряда его особенностей.

Приложение

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА РОМАНА

1891 - Год рождения Юрия Андреевича Живаго.

/В 1903 году происходит самоубийство Юриного отца.
Юре тогда было 11 лет, т.к. он на два года моложе
Ники /стр. 8/, которому шел четырнадцатый год /стр.
/стр. 17/.

1889 - Год рождения Лары Гишар.

/Лара приехала в Москву перед концом японской войны
/стр. 21/ и "ей было немногим больше шестнадцати..."
/стр. 24/ - речь идет о 1905 годе.

1901 - Похороны Марии Николаевны Живаго /матери Юрия /

1903 - Самоубийство Андрея Живаго /отца Юрия /

1905 - Лара Гишар с матерью и братом переезжает в Москву.

1906 - Отравление мадам Гишар. Юра в первый раз видит Лару.

1911 - Елка у Свентицких.

- Лара стреляет в Комаровского.

- Юра видит Лару во второй раз.

- Смерть Анны Ивановны Громеко.

1912 - Лара и Паша Антипов оканчивают занятия и женятся.

- Антиповы уезжают в Юртин.

1913 - Рождение Катеньки, дочери Лары и Паши.

1915 - Рождение сына Живаго.

- Удачный диагноз доктора Живаго.

- Впервые в романе появляются симптомы войны.

- Доктор Живаго мобилизован и отправляется на фронт.

1916 - Павел Антипов идет добровольцем в армию /дата рассчитана по возрасту Катеньки - стр. 107/.

- Осень. - Ранение Юрия Живаго.

По расчетам семьи Антиповых и другим совпадениям, выходит, что Лара поехала разыскивать Павла через год после его ухода в армию, т.е. в 1917 году. По событиям на фронте и общей истории, выходит, что встреча Юрия Живаго, Галиуллина и Лары произошла осенью 1916 года - до февральской революции, т.к. она застала их всех в Мелюзееве.

1917 - Встреча Галиуллина, Живаго и Лары /начало февраля/

- Первое знакомство Лары с Юрием Живаго.

- Февральская революция /госпиталь в Мелюзееве - стр. 131-141/.

- Возвращение Живаго в Москву /август/ - стр. 186.

- Октябрьская революция /стр. 192/

- 1918 - Отъезд семьи Живаго из Москвы /апрель/.
- Приезд в Варыкино.
- 1919 - Приезд Евгграфа Живаго в Варыкино.
- Дневник-записки Юрия Живаго.
 - Встреча Юрия Живаго с Ларой в Юрятине /стр. 300-303/.
 - Юрий Живаго захвачен красными партизанами и мобилизован в качестве врача в Лесное воинство /стр. 315/.
- 1921 - Второй год плена Живаго /стр. 383/.
- Побег и возвращение в Юртин /стр. 393/
 - Юрий Живаго принят на службу в Юрятине /стр. 415/.
- 1922 - Опять в Варыкине /зима/.
- Отъезд Лары с Комаровским.
 - Возвращение Живаго в Москву /Лето. Начало НЭПа - стр. 484/.
 - Начало "романа" с Мариной /стр. 488-492/.
- 1929 - Последний разговор между Гордоном, Дудоровым и Живаго в начале лета /стр. 492/.
- Смерть Юрия Живаго /август/.
- 1943 - Встреча Гордона, Дудорова, Евгграфа Живаго и бельевщицы Таньки /стр. 516-524/.
- 1948 или 1953 - Гордон и Дудоров читают стихи Живаго.

Примечание:

Некоторые даты даны автором в тексте, их немного. Все остальное рассчитано нами по событиям, даты которых известны, и по временам года. Некоторые расчеты основаны на объективных фактах жизни, например, девять месяцев беременности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения Бориса Пастернака

"Доктор Живаго" Анн Арбор: Издательство Мичиганского Университета, 1958.

"Собрание сочинений" в трех томах, под редакцией Глеба Струве и Бориса Филипова.
 Анн Арбор: Издательство Мичиганского Университета, 1961.

А. Теория литературы

Бахтин, М.М. "Проблемы творчества Достоевского".
 Ленинград: Прибой, 1929

----- "Вопросы литературы и эстетики" Москва: Художественная литература, 1975.

Лотман, Юрий М. "О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры". Тексты Советского литературоведческого структурализма. Карл Эймермахер ред., Мюнхен: Вильгельм Финк Ферлаг, 1971, стр. 106-115.

----- "Структура художественного текста". Москва: Издательство "Искусство" 1970.

Jakobson, Roman. "On Realism in Art." Reading in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Ed. Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, 38-47.

Mendilow, A.A. "Time and the Novel", New York: Humanities Press, 1965.

Meyerhoff, Hans. "Time and Literature", Los Angeles: University of California Press, 1960.

Shukman, Ann. "Literature and Semiotics." Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1977.

Tynyanov Yuri and Jakobson Roman. "Problems of Research in Literature and Language". Russian Poetics in Translation. Ed. L.L. O'Toole and Ann Shukman. Oxford, England: Holdan Books Ltd., 1977, Vol. 4, 49-51

Б. Критические работы о романе и других произведениях Бориса Пастернака.

Александрова, Вера А. "Ранняя проза Пастернака". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 190-203

Вейдле, Владимир. "Борис Пастернак и модернизм". Введение к Борис Пастернак: Собрание сочинений, Г.П. Струве и Б.А. Филипов ред., Анн Арбор: Издательство Мичиганского Университета, 1961, стр. XXXV-XLIV

Вознесенский, Андрей. "Мне четырнадцать лет". Новый мир, 1980, 9, стр. 155-174

----- "Небо Бориса Пастернака". Иностранная литература, 1968, 1, стр. 199-203

Гаев, Аркадий. "Пастернак и его роман "Доктор Живаго"". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 240-252

Гладков, Александр. "Встречи с Борисом Пастернаком". Париж: Издательство УМСА, 1973.

Желковский, А.К. "Место окна в поэтическом мире Пастернака". Русская литература, Амстердам: Издательство Норз Голланд, VI-1 Январь 1978, стр. 1-38.

Ивинская, Ольга. "В плену у времени". Париж: Фаярд, 1978.

Лотман, Юрий М. "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста". /1969/ в кн. Тексты Советского литературоведческого структурализма. Карл Эймермахер ред., Мюнхен: Вильгельм Финк Ферлаг, 1971, стр. 591-624.

Межаков-Корякин, И. "К проблеме личности в романе "Доктор Живаго". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 84-102

Оболенский, Дмитрий. "Стихи Доктора Живаго". Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака, В.Иванов, ред., Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1961, стр. 60-83

Ржевский, Леонид. "О некоторых особенностях языка и стиля романа "Доктор Живаго" Б.Пастернака". Скандо-Славика, 7/1961/, стр. 92-113

----- "Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго"."

Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака.
Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 115-189

Флейшман, Лазарь. "Борис Пастернак в двадцатые годы". Мюнхен:
Вильгельм Финк Ферлаг, 1981.

Франк, Виктор. "Водяной знак /поэтическое мировоззрение Пастернака".
Сборник статей посвященных творчеству Б.Л. Пастернака.
Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962, стр. 240-252

Aseev, Nikolai.

"Melody and Intonation" (1923) Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone,
London: Macmillan, 1969, 73-84

Aucouturier, Michel. "The Legend of the Poet in Short Stories"
(1966). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald
Davie & Angela Livingstone, London: Macmillan, 1969, 220-230.

----- "The Metonymous Hero in the Beginnings of Pasternak the
Novelist. Books Abroad, 44(1970), 223-227

Bodin, Per Arne. "Pasternak and Christian Art". Reprinted in
Boris Pasternak: Essays. Ed. Nils Ake Nilsson,
Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976, 203-214.

Chiaromonte, Nicola.

"Pasternak's Message" (1958) Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone,
London: Macmillan 1969, 231-239

Cohen, J. M. "Introduction" to Boris Pasternak: Prose & Poems.
Ed. Stefan Schimansti. London: Ernest Benn Limited, 1959.

Davie, Donald. "Introduction and Commentary to his Boris Pasternak.
Poems. New York: Barnes & Noble, 1965.

----- "Introduction to Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald
Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 11-34.

Deutscher, Isaac. "Pasternak and the Calender of the Revolution"
(1959). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements.
Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan,
1969, 240-258.

Dyck, J.W. Boris Pasternak. New York: Twayne Publishers, 1972.

Erlich, Victor. "A Testimony and a Challenge - Pasternak's
Doctor Zhivago" in Pasternak: A Collection of Critical Essays,
Ed. Victor Erlich. Englewood Cliff N.J.: Prentice-Hall, Inc.,
1972.

- Frank, Victor S. "The Meddlesome Poet: Boris Pasternak's Rise to 'Greatness'". Dublin Review, No. 475 (Spring 1958), 49-58.
- "A Russian Hamlet: Boris Pasternak's Novel" Dublin Review, No. 477 (Autumn 1958), 212-220.
- Gifford, Henry. "Pasternak: A Critical Study". Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Hampshire, Stuart. "Doctor Zhivago: As from a lost Culture" (1958), Reprinted in Pasternak: A collection of Critical Essays. Ed. Victor Erlich. Englewood Cliff N.J.: Prentice-Hall, Inc., 3-5.
- Howe, Irving. "Freedom and the Ashcan of History" (1959). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 259-268.
- Hughes, Olga R. "The Poetic World of Boris Pasternak". Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Jakobson, Roman. "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak" (1935). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 135-151.
- Lamont, Rosette C. "'As a Gift. ...' Zhivago, the Poet". Publications of the Modern Language Association of America, 75 (1960), 621-623.
- Lezhnev, A. "The poetry of Boris Pasternak" (1927). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 85-107.
- Mallac, Guy d. "Boris Pasternak: His Life and Art". Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Nilsson, Nils Ake. "Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak". Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. Victor Erlich. Englewood Cliffs N. J.: Prentice-Hall, Inc. 1978 51-67.
- Poggioli, Renato. "Boris Pasternak". Partisan Review, 25 (Fall 1958), 541-554.
- "The Poets of Russia" 1890-1930. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

Reeve, F.D. "Doctor Zhivago: From Prose to Verse." The Kenyon Review, 22, No. 1 (Winter 1960), 123-136.

Rowland Mary & Rowland Paul. "Pasternak's Doctor Zhivago" Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1966.

Sendich, Munir. "Pasternak's 'Doctor Zhivago': An International Bibliography of Criticism (1957-74)." Russian Language Journal, 30, No. 105 (Winter 1976), 109-152.

Silbajoris, Rimvydas. "The Concept of Life in the art of Pasternak". Books Abroad, 44 (1979), 209-214.

----- "Pasternak and Tolstoy: Some Comparisons." Slavic and East European Journal, 11, No. 1 (1967), 23-34.

Sinyavsky, Andrei. "Boris Pasternak" (1965). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 154-219.

Stepun, Fyodor. "Boris Pasternak". Reprinted in Pasternak: a Collection of Critical Essays. Ed. Victor Erlich. Englewood Cliffs N.J., 1978, 110-125.

Stern, Richard G. "'Doctor Zhivago' as a Novel". The Kenyon Review, 1959, 154-160.

Struve, Gleb. "The Hippodrome of Life: The Problem of Coincidences in 'Doctor Zhivago'". Books Abroad, 44 (Spring 1970), 231-236.

----- "Sense and Nonsense about 'Doctor Zhivago'". Studies in Russian and Polish Literature in Honor of Wacław Lednicki. Ed. Zbigniew Folejewski. The Hague: Mouton, 1962, 229-250. (Slavic Printings and Reprintings, 27.)

"Symposium in Memory of Boris Pasternak (1890-1970)." Books Abroad, 44 (Spring 1970), 195-244.

Taylor Sajkovic, Miriam. "Notes on Boris Pasternak's 'Doctor Zhivago'". The Slavic and East European Journal, New Series, Vol. IV (XVIII) 1960, 319-440.

Terras, Victor. "Boris Pasternak and Time." Canadian Slavic Studies, 2, No. 2 (Summer 1968), 264-270.

Toomre, Joice Stetson. "The Narrative Structure of Pasternak's 'Doctor Zhivago'". 1977. Thesis: Brown University. University Microfilm International. Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

Tynyanov, Yuri. "Pasternak's Mission" (1924). Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 126-134.

- Wasiolek, Edward. "Courage but not Excellence". Chicago Review,
vol. 13, 1959, 77-83.
- Weidle, Vladimir. "The Poetry and Prose of Boris Pasternak" (1928)
Reprinted in Pasternak: Modern Judgements. Ed. Donald
Davie & Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969, 108-125.
- Wilson, Edmund. "'Doctor Zhivago' and His Guardian Angel".
New Yorker, 34 (Nov. 15, 1968), 213-238.