

ДОКТОР ЖИВОПИСЬ

О "романах" Бориса Пастернака "Доктор Живаго"

С. ВИТТ

Способность художественных текстов рассказывать о самих себе — явление, которое в последние годы все больше обращает на себя внимание исследователей. Для характеристики такого типа текста применяется термин "автометаописание". В частности, Р. Д. Тименчик в статье "Автометаописание у Ахматовой"¹ дает ему такое определение: "Присутствие в самом стихотворном тексте смысловой мотивировки 'сведения мысли' — именно к данному числу слогов' — и шире — подчеркнутую в тексте смысловую связь между разными уровнями мы назовем "автометаописанием" ". Для произведений, которые называют признаки, свойственные самим текстам, употребляется также термин "автология"². В данной статье мы будем говорить об автометаописании.

В этой связи особый интерес представляют произведения, сюжет которых непосредственно касается создания каких-то текстов. В русской постсимволистской литературе два самых известных и шумевших романа — "Мастер и Маргарита" М. Булгакова и "Доктор Живаго" Б. Пастернака — принадлежат именно к этой категории.

В настоящей статье речь пойдет о последнем. Мы попытаемся подойти к роману "Доктор Живаго" с точки зрения автометаописания³, с целью найти ключ к более глубокому пониманию некоторых особенностей художественной структуры текста⁴.

За исходную точку можно взять одно из имеющихся в произведении высказываний о природе искусства. Речь идет о размышлениях молодого Юры Живаго на похоронах Анны Ивановны об искусстве как ответе на явление смерти⁵. "Сейчас как никогда ему было ясно,

что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает"⁶.

Упоминание здесь "Откровения Иоанна", разумеется, не случайное. О значении этого библейского текста для Пастернака в связи с "Доктором Живаго" свидетельствует хотя бы тот факт, что в одном из ранних рукописных вариантов, который датирован 1946 годом, роман назывался "Смерти не будет" и сопровождался эпиграфом из "Откровения Иоанна"⁷: "И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло" (Откр. 21: 4).

В окончательном варианте романа эпиграфа нет. Его слова вошли непосредственно в текст. Они являются квинтэссенцией Юриного монолога, произнесенного им в утешение тяжело больной Анны Ивановны, и высказаны в несколько разговорной форме: "Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видало, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная" (3, 70).

Таким образом, "Откровение Иоанна" с самого начала тесно связывается с главными тематическими пучками романа, а именно: жизнь—искусство—воскресение—бессмертие. Цитированное выше определение искусства ("Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает") в этой связи привлекает внимание и своим характером: оно автометаописательно. Если роман "Доктор Живаго" является "истинным искусством"⁸, то его отношение к "Откровению" можно, в каком-то смысле, охарактеризовать как дописывание. Попробуем проанализировать природу этого явления.

Семантика слова "дописывать" включает компонент "продолжение". В тексте, который, в частности, выполняет функцию продолжения, естественно искать стык, место его встречи с другим текстом. Вероятнее всего, что им является начало.

Рассмотрим первую страницу романа. Хоронят мать Юрия, Марию Николаевну. Гроб опускают в могилу,

забрасывают землей. На образовавшийся холмик поднимается десятилетний Юра: "Он поднял голову и ОКИнул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим ВЗОРОМ. ЕГО курносое лицо ИСКАЗИЛОСЬ. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоюет. Закрыв лицо руками, мальчик ЗАРЫДАЛ. ЛЕТЕВШЕЕ НАВСТРЕЧУ ОБЛАКО стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми ПЛЕТЬМИ холодного ливня" (3, 7)⁹.

Теперь взглянем на первую страницу "Откровения святого Иоанна Богослова". В седьмом стихе обращает на себя внимание одна особенность: слова, которые здесь встречаются, имеют некое свое соответствие — семантическое и фонетическое — с отмеченными выше элементами романа: "Се, ГРЯДЕТ С ОБЛАКАМИ, И УЗРИТ ЕГО всякое ОКО, и те, которые ПРОНЗИЛИ ЕГО; и ВОЗРЫДАЮТ пред Ним все ПЛЕМЕНА земные. Ей аминь" (Откр. 1: 7).

Итак, словосочетание "ГРЯДЕТ С ОБЛАКАМИ" в стихе "Откровения" в некотором смысле соответствует "ЛЕТЕВШЕЕ НАВСТРЕЧУ ОБЛАКО" в романе. Далее: "УЗРИТ ЕГО" в стихе "<...> ВЗОРОМ. ЕГО <...>" в романе, "ОКО" в стихе — "ОКИнул" в романе, "ПРОНЗИЛИ" в стихе — "ИСКАЗИЛОСЬ" в романе, "ВОЗРЫДАЮТ" в стихе — "ЗАРЫДАЛ" в романе, и, наконец, "ПЛЕМЕНА" в стихе — "ПЛЕТЬМИ" в романе.

Таким образом, текст "Откровения" просматривается изнутри романа, как будто он предшествовал "Доктору Живаго" на старинном палимпсесте. Сами слова "пронзили" и "искажилось" хорошо характеризуют изменения библейских слов: они "пронзили" текст романа и вследствие этого сами немного "искажились".

В этой связи интересно отметить, что подобное явление, то есть встреча двух текстов с последующими за этим изменениями, непосредственно описано в самом романе, в двенадцатой части — "Рябина в сахаре". В седьмой главе встречается сцена, где солдатка-ворожея заговаривает больную корову, свидетелем чего становится во время своего пребывания в плену у партизан доктор Живаго. Заговор ворожеи комментируется таким образом: "Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в ПОСЛЕДНИХ СЛОВАХ ворожеи заподозрить НАЧАЛЬНЫЕ МЕСТА какой-то летописи, Новгородской или Ипатьев-

ской, НАСЛАИВАЮЩИМИСЯ ИСКАЖЕНИЯМИ превращенные в апокриф. Их целыми веками КОВЕРКАЛИ знахари и сказочники, устно передавая их из ПОКОЛЕНИЯ В ПОКОЛЕНИЯ. Их еще раньше ПУТАЛИ И ПЕРЕВИРАЛИ ПЕРЕПИСЧИКИ" (3, 362).

Обращает на себя внимание тот факт, что текст, к которому подключен заговор ворожей, то есть текст летописи, функционирует по подобному же принципу. Летописи, как известно, "подключались" к Библии посредством того, что с самого начала пересказывали библейскую историю. "Повесть временных лет", например, начинается с рассказа о разделении Земли после потопа. Затем следует изложение вавилонского столпотворения и разделения народов, и только после этого "Повесть" обращается к собственно славянской истории.

Чуть ранее встречается рассуждение и о самой природе подобных изменений. Здесь они основываются на тексте извлечения из девяностого псалма, который доктор находит в ладанке убитого солдата. Этот текст содержит те изменения и отклонения, "которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника от повторения к повторению" (3, 331). Более того, в романе приводятся прямые сравнения подлинного текста псалма и найденной грамотки: "В псалме говорится: "Живый в помощи Вышнего". В грамотке это стало заглавием заговора: "Живые помощи". Стих псалма "Не убоишися... от стрелы летяща во дни (днем)" превратился в слова ободрения: "Не бойся стрелы летящей войны". "Яко позна имя мое", — говорит псалом. А грамотка: "Поздно имя мое". "С ним есмь в скорби, изму его..." стало в грамотке "Скоро в зиму его" (3, 331).

При более тщательном рассмотрении этого процесса можно отметить одну важную особенность: те изменения, которые претерпели слова в народном варианте псалма, очень напоминают те искажения стиха "Откровения" (1:7), которые были обнаружены нами на первой странице романа "Доктор Живаго". Преобразования, например, слов "не убоишися" и "позна" в "не бойся" и "поздно" кажутся такого же рода изменениями, как "пронзили" — в "исказилось" и "племена" — в "плетьми"¹⁰.

Сначала мы отметили определенную связь, которая существует между романом в целом и "Откровением Иоанна". Затем мы видели два случая, когда подобное же

отношение между разными текстами обнаруживается на уровне действия романа, и тут же эксплицитно комментируется. Конкретное описание текста внутри романа оказывается автометаописательным в отношении к произведению в целом.

Явление палимпсеста, то есть наслоение текстов друг на друга, наблюдается в творчестве Пастернака чуть ли не с самого раннего его этапа. В 1910 году молодой Пастернак, расставшись со своими надеждами на музыкальную карьеру, поступает в семинар Г. Г. Шпета по теоретической философии Юма. К этому времени относятся первые стихотворения будущего поэта. Они представляют для нас определенный интерес и с "технической" стороны, которую можно наблюдать на следующих примерах, заимствованных из книги Е. Б. Пастернака: "На обороте страниц в тетрадке с черновиком его <Пастернака. — С. В.> реферата "Психологический скептицизм Юма", который был переписан и подан к 1 февраля 1910 года, записаны черновые наброски стихотворений. Среди них: "Опять весна в висках стучится. . .", "Безумный, жадный от бессонниц. . .", "Звуки Бетховена в улице. . ." ¹¹.

"Первоначальная рукопись "Сестры моей жизни" не сохранилась. Она была вшита в обложку "Поверх барьеров", ее стихотворения записывались на заклеенных страницах сборника. Она погибла во время войны, когда в дом попала бомба. О ней рассказывали братья Штихи и сама Елена Александровна <Виноград. — С. В.>, но точно вспомнить ее состав никто не мог" ¹².

Несмотря на то, что здесь речь идет о чисто механическом приеме, который в определенном случае может мотивироваться таким, например, внешним фактором, как дефицит бумаги ¹³, тем не менее заманчиво рассматривать его как первую ступень к развитию явления, со временем приведшего к палимпсестам, пример которых мы нашли на первой странице "Доктора Живаго" ¹⁴.

Вряд ли вызовет сомнение то, что роман Пастернака на некотором уровне действительно рассказывает о себе и своем возникновении. На уровне же действия роман, как известно, рассказывает о человеке, который сам творит — о поэте Юрии Живаго. Ему принадлежит заключительное слово в романе — его стихи составляют последнюю, семнадцатую главу. Его же и процитированное выше утверждение о том, что "Большое, истинное

искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает". Эта формулировка должна, очевидно, каким-то образом соотноситься и с собственным творчеством Живаго. Каков характер дописывания на этом уровне?

В русском языке за глаголом "писать", как известно, закреплено два главных значения, 'писать текст' и 'писать красками'. Попытаемся семантически проанализировать писание Юрия. Впервые о нем упоминается в главе "У Святицких". Там сообщается, что Юра "еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине" (3, 67).

Как видим, писание Юры связывается с живописью с первого же упоминания о его творчестве. Речь, правда, пока что идет только о сравнении, но важно то, что слово "писать" употребляется здесь сразу же в обоих своих значениях. Более того, за сравнением можно увидеть конкретного художника и конкретную картину, а именно: А. А. Иванова и его "Явление Христа народу", над которой художник работал в течение 20 лет, сделав к ней более 600 этюдов. Эта полускрытая отсылка оказывается весьма значимой в смысловой структуре текста. Связано это с решением основного мотива картины: центральной ее фигурой является не Христос, а Иоанн Предтеча, нарисованный на переднем плане среди своих учеников. Изображен тот момент, когда они впервые увидели вдали Христа. Сразу же за скрытой отсылкой к этой картине пойдет речь об отношении Юры к своему дяде Николаю Николаевичу Веденяпину: "Юра понимал, насколько он обязан дяде общими свойствами своего характера.

Николай Николаевич жил в Лозанне. В книгах, выпущенных им там по-русски и в переводах, он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства" (3, 67).

Тот факт, что в романе Веденяпину отводится своего рода "роль Предтечи" в отношении к "роли Христа", в которой выступает Живаго, отмечалось исследователями не раз¹⁵. Здесь мы видим, как эта связь подспудно подготавливается и поддерживается текстом с помощью живописных коннотаций Юриного писания.

Первое изображение фактического писания Живаго мы находим в шестой части романа под заглавием "Московское становище". После своего возвращения с фронта доктор вновь поступает на службу в прежнюю больницу. Здесь, в ординаторской, за своим столом у окна, делая профессиональные записи, доктор занимается и собственным творчеством. Он пишет "Игру в людей" — "мрачный дневик или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов¹⁶ и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгривает" (3, 183).

Перед нами сцена: доктор погружен в свое писание. Даже при беглом взгляде на описание обстановки, которая окружает Живаго, можно заметить, что отрывок текста размеров в страницу буквально пропитан словами, обозначающими цвета и краски: "Светлая солнечная ординаторская со стенами, ВЫКРАШЕННЫМИ В БЕЛУЮ КРАСКУ, была ЗАЛИТА КРЕМОВЫМ СВЕТОМ солнца ЗОЛОТОЙ ОСЕНИ, отличающем дни после Успения, когда по утрам ударяют первые заморозки и в ПЕСТРОТУ и ЯРКОСТЬ поредельх роц залетают зимние СИНИЦЫ и сороки. Небо в такие дни подымается в предельную высоту и сквозь ПРОЗРАЧНЫЙ столб воздуха между ними и землей тянет с севера ЛЕДЯНОЙ ТЕМНО-СИНЕЮ ЯСНОСТЬЮ. <...> Такой свет озарял ординаторскую, свет рано садящегося осеннего солнца, СОЧНЫЙ, СТЕКЛЯННЫЙ и ВОДЯНИСТЫЙ, как спелое яблоко БЕЛЫЙ НАЛИВ.

Доктор сидел у стола, обмакивая перо в ЧЕРНИЛА, задумывался и писал <...> Доктор поднял голову. Действительно, сновавшие мимо окна загадочные птицы оказались ВИННО-ОГНЕННЫМИ листьями клена, которые отлетали прочь, плавно держась в воздухе, и ОРАНЖЕВЫМИ выгнутыми звездами ложились в стороне от деревьев на траву больничного газона" (3, 183—184).

Отчетливая зрительность приведенной сцены еще раз подчеркивает то большое значение, которое на протяжении

нии всего романа придается зрению в связи с творческим процессом. Ведь не случайно Юра пишет "свое ученое сочинение о нервных элементах сетчатки" (3, 80). Там же отмечается, что в "этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы — его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа"¹⁷.

Зрение в этой сцене представлено не только посредством глаз, но и окон. Их отождествление осуществляется весьма специфическим, но уже знакомым нам образом, а именно: с помощью стиха "Откровения Иоанна". Как это происходит, можно наблюдать на примере последовавшего затем диалога между прозектором и доктором:

— ОКНА ЗАМАЗАЛИ? — спросил прозектор.

— Нет, — сказал Юрий Андреевич и продолжал писать.

— Что так? Пора.

Юрий Андреевич ничего не отвечал, поглощенный писанием.

— Эх, Тарасюка нет, — продолжал прозектор, — ЗОЛОТОЙ был человек. И сапоги починит. И часы. И все сделает. И все на свете достанет. А ЗАМАЗЫВАТЬ ПОРА. Надо самим.

— ЗАМАЗКИ нет.

— А вы сами. Вот рецепт. — И прозектор объяснил как приготовить ЗАМАЗКУ из олифы и мела. — Впрочем, ну вас. Я вам мешаю.

Он отошел к другому ОКНУ и занялся своими склянками и препаратами. Стало темнеть. Через минуту он сказал:

— ГЛАЗА испортите. Темно. А ОГНЯ не дадут. Пойдемте домой" (3, 184—185).

При сопоставлении этого диалога с нижеприведенным стихом "Откровения" нельзя не обнаружить некоторые сходства и совпадения: "СОВЕТУЮ ТЕБЕ купить у Меня ЗОЛОТО, ОГНЕМ очищенное, чтобы тебе обогатиться, и БЕЛУЮ ОДЕЖДУ, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей, и ГЛАЗНОЮ МАЗЬЮ ПОМАЖЬ ГЛАЗА ТВОИ, ЧТОБЫ ВИДЕТЬ" (Откр. III: 18).

Вряд ли будет наивно предположить, что "СОВЕТУЮ тебе купить" в стихе "соответствует" советам прозектора в романе, "ОГНЕМ очищенное" в стихе — "ОГНЯ не дадут" в романе, "ГЛАЗНОЮ МАЗЬЮ" в стихе — "ЗАМАЗ-

КЕ" для окон в романе, "ГЛАЗА" в стихе — "ГЛАЗАМ" и "ОКНАМ" в романе. "БЕЛАЯ ОДЕЖДА" в стихе — белым докторским халатам, подразумевающимся в данном случае ситуативно.¹⁸ Таким образом устанавливается связь между текстами, которая подчеркивает тождество глаз и окон. Подтверждение этому мы находим также через несколько страниц, где, после описания неудавшейся попытки затопить печь, окрашенного в явно апокалиптические тона¹⁹, говорится: "В комнате стало светлее. *Заплакали* окна, недавно замазанные Юрием Андреевичем по наставлениям прозектора" (3, 188). Итак, перед нами еще один пример "проглядывания" "Откровения" сквозь текст романа.

Следующее писание Живаго происходит в Варыкине на Урале. Здесь доктор ведет "разного рода записи", размышления о природе и литературе, которое мы не станем комментировать, так как оно не содержит описания творческой обстановки. Однако сцена писания, разыгрывающаяся некоторое время спустя в доме Микулицына представляет для нас определенный интерес. Здесь оно приобретает окраску особого вида живописи, а именно иконописи. И не только потому, что мотивы созданных тут стихотворений включают такие иконные сюжеты, как "Чудо Георгия о Змие" (стихотворение "Сказка"²⁰) или "Рождество" ("Рождественская звезда"). Связано это прежде всего с тем, что сцена писания изобилует словами, которые обозначают цветовую гамму, и ей присущи черты иконописной теологии.

Во-первых, самому акту писания, по правилам иконописи, должен предшествовать некий обряд очищения. Итак, обуруаемый "простой чернильной страстью, тягой к перу и письменным занятиям", Живаго не сразу садится за "соблазнительный стол у окна": "У него так и чесались руки засесть за бумагу. Но это право он облюбовал себе на вечер, когда Лара и Катя лягут спать. А до тех пор, чтобы привести хотя две комнаты в порядок, дела было по уши" (3, 425). Целый день посвящается тщательной уборке дома, стирке и мытью. Наступает вечер и время творчества: "К концу дня все помылись горячею водой, в изобилии оставшейся от стирки. Лара выкупала Катю. Юрий Андреевич с блаженным чувством чистоты сидел за оконным столом" (3, 430). Всячески подчеркивается чистота, белизна, благоухания: "Смененное на ней <Ларе. —

С. В. >, на Катеньке и на постели белье сияло, чистое, глаженное, кружевное" (Там же).

Второй аспект иконописной теологии касается роли художника в творческом процессе. Считается, что икона пишется не самим иконописцем, а как бы через него. "Иконописец, — констатирует Б. А. Успенский, — как и священник, выступает в роли передатчика, как орудие Божественной благодати"²¹. Именно в соответствии с такими представлениями определяется роль Живаго в процессе писания: "В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что *главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им*, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. *И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение*" (3, 431). Для нас в данном случае не важно, что это "то" не называется "Богом". Важно соотношение художника и высшей силы.

Изображение самого процесса писания представляет интерес с разных сторон, в том числе и с точки зрения его техники. Приведем примеры двух абзацев полностью с тем, чтобы иметь более ясное представление о густоте смысловой ткани текста. Обсуждаемые слова и места даются нами прописными буквами:

"Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнь, тишина. СВЕТ лампы спокойной ЖЕЛТИЗНОЮ падал на БЕЛЫЕ листы бумаги и ЗОЛОТИСТЫМ БЛИКОМ ПЛАВАЛ НА ПОВЕРХНОСТИ ЧЕРНИЛ ВНУТРИ ЧЕРНИЛЬНИЦЫ. За окном ГОЛУБЕЛА зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было ВИДНЕЕ наружу, и ПОСМОТРЕЛ в ОКНО. СВЕТ полного месяца СТЫГИВАЛ СНЕЖНУЮ ПОЛЯНУ ОСЯЗАТЕЛЬНОЙ ВЯЗКОСТЬЮ ЯИЧНОГО БЕЛКА ИЛИ КЛЕЕВЫХ БЕЛИЛ. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в СВЕТЛУЮ, тепло истопленную комнату и принялся за ПИСАНИЕ.

Разгонистым почерком, заботясь, чтобы внешность НАПИСАННОГО передавала живое движение РУКИ и не теряла ЛИЦА, обездушиваясь и немея, он вспомнил и ЗАПИСАЛ в ПОСТЕПЕННО УЛУЧШАЮЩИХСЯ ОТ ПРЕЖ-

НЕГО ВИДА РЕДАКЦИЯХ наиболее определившееся и памятное, "Рождественскую звезду", "Зимнюю ночь" и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных" (3, 430).

С самого начала ясно, что доктор пишет не обычными чернилами, а как бы окунает "кисть" в золотую краску (вообще одну из типичнейших иконных красок, которую употребляют для обозначения самого святого): "Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы". Происходит что-то вроде перечисления красок, как бы расставленных перед доктором, приступающим к писанию: "желтизною", "белые", "золотистым", "чернил", "голубела". Опять в творческой ситуации подчеркивается *видение*, как почти всегда связанное с *окном*: "Юрий Андреевич шагнул в соседнюю и неосвещенную комнатку, куда было *виднее* наружу, и посмотрел в окно".

Привлекает внимание также и техническая сторона иконописи, "зашифрованная" в тексте. Речь идет о словах, которые своей смысловой нагрузкой указывают как на составные части самих иконных красок, так и на сложный процесс обработки доски к писанию. И то и другое включено в одно предложение: "Свет полного месяца *стягивал* снежную поляну *осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил*". Яйцо, как известно, входит в состав иконных красок в качестве связующего вещества. Клей играет большую роль в многоступенчатой подготовке доски к писанию иконы, в "превращении доски в стену" по выражению Флоренского²². *Белила* — сами по себе краска — также напоминают о побеле, входящем в тот же процесс. "Спустя сутки доска *побелеется*, — пишет Флоренский, — на ней наводится *лобел* — хорошо размешанная жидкость из клея и мела"²³.

Таким образом текстом подготовлена "изобразительная плоскость иконы" — теперь доктор может творить: "Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и *принялся за писание*".

Свету ("свет лампы", "свет полного месяца", "светлую комнату") также отводится немаловажная роль в тексте. И это понятно, ведь в иконописной терминологии светом называется фон иконы: "<...> икона пишется на

свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т.е. является именно светом, чистым светом, не цветом" (Разрядка автора. — С. В.)²⁴.

Неслучайны в контексте писания и упоминания "руки" и "лица" (эти слова находятся в окружении слов "писание", "написанного" и "записал"). Иконописная терминология соединяет их под общим названием "лик". Проводится существенное разделение между ликом и "доличным", то есть телом, одеждой, палатами, деревьями, горками и т.п. Одно и другое часто писалось разными мастерами — "личниками" и "доличниками". Примечательная деталь: доличник не пишет, а по-иконописному *раскрывает* одежды и остальное доличное на иконе²⁵. Б. А. Успенский замечает: "<...> процесс иконописания предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения <...> изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым, иконописец, как бы не создает изображение, а открывает его" (Разрядка автора. — С. В.)²⁶. Налицо у нас явная связь с мотивом палимпсеста, который обсуждался выше в связи с первой страницей "Доктора Живаго". Есть и другие точки соприкосновения. Дело в том, что некий тип икон являлся палимпсестом в самом буквальном смысле этого слова. Вследствие традиции переписывания ("записывания") икон, на некоторых из них можно обнаружить несколько слоев старых записей²⁷.

Именно таким образом работает в варыкинские вечера в порыве вдохновения и Юрий Живаго — он переписывает ("записывает") написанное: "<...> он вспомнил и записал в *постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определившееся и памятное*" (3, 430). "Написанное ночью распалось на два разряда. Знакомое, *перебеленное в новых видоизменениях было записано чисто, каллиграфически*. Новое было набросано сокращенно, с точками, неразборчивыми каракулями. *Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование* <...> *Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же манере излагать легенду о Егории Храбром*" (3, 434–435).

Когда Живаго пишет о Егории/Георгии, параллель с живописью усиливается еще и следующим образом вы-

ражением: "Предметы, едва названные на словах, стали не шутя *вырисовываться в раме упоминания*" (3, 435)²⁸.

Возможно, что и в этой главе заключается проявление автометаописания, высказывания романа о самом себе. Здесь мы уже второй раз встречаемся с характеристикой докторского понятия об идеальном стиле, содержащей слово "скрытый": "Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы" (3, 434). (Ср. первое упоминание о Юрином писании: "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" — 3, 67). Учитывая обсуждаемые выше случаи автометаописания, нетрудно предположить, что и эта формулировка соотносится с текстом романа в целом. Можно утверждать, что в некоторой степени она оправдывает именно тот тип "близкого чтения", которым оперирует данный анализ. Своим подчеркиванием чего-то "скрытого" и "замаскированного" эта формулировка в автометаописательном контексте скорее всего и диктует такой подход к тексту.

Перейдем к последнему писанию Живаго, о котором рассказывается в пятнадцатой части романа (Окончание). Оно происходит в московской комнате, предоставленной доктору его таинственным сводным братом Евграфом. Во время творческого подъема, последнего в жизни Живаго, она обрисовывается в особых сакральных тонах, причем параллель с живописью последовательно проводится и здесь: "Комната была более чем рабочей для Юрия Андреевича, более чем его кабинетом. В этот период пожирающей деятельности, когда его планы и замыслы не умещались в записях, наваленных на столе, и ОБРАЗЫ задуманного и привидевшегося оставались в воздухе по углам, КАК ЗАГРОМОЖДАЮТ МАСТЕРСКУЮ ХУДОЖНИКА НАЧАТЫЕ ВО МНОЖЕСТВЕ И ЛИЦОМ К СТЕНЕ ПОВЕРНУТЫЕ РАБОТЫ, ЖИЛАЯ КОМНАТА доктора была ПИРШЕСТВЕННЫМ ЗАЛОМ ДУХА, ЧУЛАНОМ БЕЗУМСТВ, КЛАДОВОЙ ОТКРОВЕНИЙ" (3, 480).

Примечательно, что слово "откровение" в данном случае эксплицитно связывается с докторским творчеством. К семантике "откровения" примыкает и слово "привидевшегося", тем самым еще раз акцентируя наше внимание на специфическом значении видения, зрения и глаз в

творческом поцессе²⁹. Затем повторяется и мотив переписывания: "Юрий Андреевич стал приводить в порядок то из сочиненного, обрывки чего он помнил и что откуда-то добывал и тащил ему Евграф, частью в собственных рукописях Юрия Андреевича, частью в чьих-то чужих перепечатках" (Там же).

Затем встречаем также повтор автометаописательно-го упоминания о составе написанного — смеси прозы и поэзии (ср. с докторским дневником "Игра в людей", "состоявшим из прозы, поэзии и всякой всячины"): "Он составлял начерно очерки статей, вроде беглых записей времен первой побывки в Варыкине, и записывал отдельные куски напрашивавшихся стихотворений, начала, концы и середки, вперемежку без разбора" (Там же).

В последнем изображении пишущего Живаго в той же главе происходит последовательное с точки зрения постоянных двойных коннотаций писания физическое слияние двух видов творчества: "писания" и "живописи": "Он торопился. Когда воображение уставало и работа задерживалась, он подгонял и подхлестывал их рисунками на полях" (Там же).

Прежде чем подвести предварительные итоги, вернемся к началу романа. "В начале было слово", — говорится в Евангелии от Иоанна. То слово, которое есть на первой странице "Доктора Живаго", не произносится, — оно немое: "Только в состоянии оцепенения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать СЛОВО на материнской могиле" (3, 7).

Тем не менее, роман начинается именно с этого невысказанного слова. Можно рассматривать "Доктора Живаго" как рассказ о процессе артикуляции, или, вернее, о двух процессах артикуляции. Один относится к главному герою. Для того, чтобы выразить свой протест против смерти, Юра нуждается в языке. Со временем он усваивает его, во многом благодаря своему "предтече", дяде Николаю Веденяпину. На вторых похоронах в романе, похоронах Анны Ивановны, молодой Юра уже располагает полным словарем: "Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выстаивал панихиды

по Анне Ивановне, чем в былое время по своей маме" (3, 89).

Теперь слово может превратиться в плоть. Это превращение передается как серия трансформаций: (немое) слово на материнской могиле — первые Юрины стихи — (задуманная) статья о Блоке — "Игра в людей" — дневник Живаго — стихотворения Юрия Живаго. Таким образом, немой протест маленького Юры в самом начале романа артикулируется по ходу его развития, в частности, в сценах писания, и получает свое полное выражение в стихах взрослого Живаго, которые по сути дела как бы являются преодолением смерти.

В то же время роман на уровне автометаописания, как мы видели, рассказывает о своей собственной артикуляции: о своем возникновении, о своей манере "подключаться" к другим текстам, и, прежде всего, к "Откровению Иоанна", о своем характере "палимпсеста" и "летописи культуры без первой страницы"³⁰. Таким образом и этот второй рассказ примыкает к главным тематическим пучкам романа. Он присоединяется к представлениям Пастернака о непрерывности искусства (в качестве выражения субъектности отдельных личностей) как преодоления смерти, мысль, нашедшая свое выражение в его раннем (1913 г.) докладе "Символизм и бессмертие"³¹.

Но почему в течение всего романа писанию Живаго сопутствуют черты живописи? Ведь постоянно, как мы заметили, актуализируются оба значения глагола "писать". Роман как бы предлагает в этой связи свежее истолкование слова "живопись": "живо-пись" — это такой же тип образования, как "скоропись"³² или "светопись" и, скорее всего, имеет значение "писание жизни". Текст как бы подчеркивает то, что Юрий Живаго "пишет жизнь"³³ и то, что делает он это согласно своей собственной формуле: его искусство "дописывает" Откровение Иоанна, по-своему иллюстрируя слова "смерти не будет" в стихе 21: 4.

Остается проследить еще один аспект слова, которое "было в начале". Не красноречия ради приводилась эта цитата из Евангелия от Иоанна в связи с немим словом Юры на материнской могиле. Этот текст является одним из центральных в православном богослужении: им открывается Евангелие-апракос, он читается во время пасхальной службы. Таким образом текст начала Евангелия от Иоанна тесно связывается с мотивом воскресения, игра-

ющим столь решающую роль в романе Пастернака. Само наличие в нем некоего "слова в начале" (пусть и немого) как бы зарождает тему страстей Живаго/Христа, являющуюся кульминационной в его стихах и, прежде всего, в стихотворении "Гефсиманский сад", венчающем роман.

Непроизнесенное в начале Юрино слово, к тому же, связывает произведение Пастернака с другим великим русским романом — с "Братьями Карамазовыми", эпиграф к которому Достоевский взял из Евангелия от Иоанна³⁴. Эта связь обнаруживается в самом начале романа: "Алеша НЕ ВЫСКАЗАЛ на могилке матери никакой особенной чувствительности; он только выслушал важный и резонный рассказ Григория о сооружении плиты, постоял понурившись и ушел, НЕ ВЫМОЛВИВ НИ СЛОВА"³⁵. И здесь, как видим, слово также остается невысказанным, как бы провисшим в воздухе³⁶.

С точки зрения темы "слова" представляет интерес и сцена исчезновения Алеша, потрясенного смертью старца Зосимы: "Обходя скит, отец Паисий вдруг вспомнил об Алеше и о том, что давно он его не видел, с самой почти ночи. И только что вспомнил о нем, как тотчас же и заметил его в самом отдаленном углу скита, у ограды, СИДЯЩЕГО НА МОГИЛЬНОМ КАМНЕ одного древле почившего и знаменитого по подвигам своим инок. Он сидел спиной к скиту, лицом к ограде и как бы прятался за памятник. Подойдя вплоть, отец Паисий увидел, что он, закрыв обеими ладонями лицо, хотя и БЕЗГЛАСНО, но горько плачет, сотрясаясь всем телом своим от рыданий" (14, 297). На попытку отца Паисия утешить его, "Алеша взглянул было на него, открыв свое распухшее от слез, как у малого ребенка, лицо, но тотчас же, НИ СЛОВА НЕ ВЫМОЛВИВ, отвернулся и снова закрылся обеими ладонями" (Там же).

Полностью проследить Алешино молчание — цель отдельной книги³⁷. В данной статье ограничимся лишь напоминанием о значимости этого мотива в разговоре между Алешей и Иваном в трактате "Столичный город" (Книга пятая, "Pro и contra"). После того, как брат прочел "Великого Инквизитора", Алеша отвечает ему жестом Христа, только что описанным Иваном в его "поэме": "Алеша МОЛЧА глядел на него <...> встал, подошел к нему и МОЛЧА тихо поцеловал его в губы. — Лирературное

воровство! — вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, — это ты украл из моей поэмы!" (14, 240).

Разговор братьев важен и с точки зрения слова, которое "было в начале". Иван, излагая свои взгляды (глава "Братья знакомятся"), цитирует это место из Евангелия от Иоанна: "Итак, принимаю Бога, и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, <... > верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое само "бе к Богу" и которое есть само Бог, ну и прочее и прочее, и так далее в бесконечность" (14, 214).

Упоминание об этом молчании встречаем и в эпилоге, где описывается сцена встречи Кати с Дмитрием после суда над ним: "Алеша стоял БЕЗМОЛВНЫЙ и смущенный; он никак не ожидал того, что увидел" (15, 187). Но в самом конце романа он так же, как и Юрий Живаго, артикулирует свое слово в речи, произнесенной перед мальчиками после похорон Илюшечки³⁸. В ней он, главным образом, концентрирует свое внимание на значении памяти и воскресения. Алеша говорит: "Господа, мне хотелось бы вам сказать здесь, на этом самом месте, ОДНО СЛОВО" (15, 194).

Его речь (как и восклицания мальчиков) буквально пропитана словами "вечная память", "воспоминание", "запомнить", "припомнить", "помнить" — они встречаются двадцать раз. То большое значение, которое здесь Алеша придает памяти, свидетельствует в первую очередь о том, откуда он взял свой "словарь", а именно: у Зосимы. Перу Алеши, как известно, принадлежит жизнеописание старца, которое "составлено с собственных слов его". В нем можно прочесть и о "драгоценных воспоминаниях" и том значении, которое они имеют в жизни человека³⁹: "Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные" (14, 263—264).

Здесь же встречается формулировка, напоминающая описание приобретения "словаря" Юрием в "Докторе Живаго": "К воспоминаниям же домашним причитаю и воспоминания о священной истории, которую в доме родительском, хотя и ребенком, я очень любопытствовал

знать" (Там же). Ср. в "Докторе Живаго" сцену похорон Анны Ивановны: "Совсем другое дело было теперь. Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей, Юра занимался древностью и законом божьим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, как семейной хроникой родного дома, как своею родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря" (3, 89).

Восклицание "Вечная память!" проходит рефреном по последним страницам "Братьев Карамазовых" наряду со словами о воскресении:

"Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков!

— Так, так, вечная, вечная, — прокричали все мальчики <...>.

— И вечная память мертвому мальчику! — с чувством прибавил опять Алеша.

— Вечная память! — подхватили снова мальчики.

— Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

— Непременно восстанем, непременно увидим <...> — ответил Алеша" (15, 196—197).

Таким образом "Доктор Живаго" начинается там, где кончается⁴⁰ роман "Братья Карамазовы": "Шли и шли и пели "Вечную память"⁴¹.

В сущности, Алешина речь у камня, являясь результатом его долгой артикуляции, структурно соответствует стихам Юрия Живаго. Сродни им она и тематически. Одна строфа из стихотворения "Свадьба" может послужить иллюстрацией к большей части речи:

*Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех грудах
Как бы им в даренье (3, 520).*

Именно о таком же растворении говорит Алеша: "Я слово вам даю от себя, господа, что я ни одного из вас не забуду; каждое лицо, которое на меня теперь, сейчас, смотрит, припомню <...> Да разве я могу забыть, что Карташов есть на свете и что вот он не краснеет уж теперь <...> Все вы, господа, милы мне отныне, всех

вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце! Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, об котором мы теперь всегда, всю жизнь вспоминать будем и вспоминать намерены, кто как не Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, дородой для нас мальчик, на веки веков! <...> Будем помнить и лицо его, и платье его, и беденькие сапожки его, и гробик его, и несчастного грешного отца его" (15, 196).

Алешины слова о воскресении ("Неприменно восстанем, непременно увидим...") отражаются в первой строке последней строфы "Гефсиманского сада": "Я в гроб сойду и в третий день восстану". Затем следует:

*И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суг, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты (3, 540).*

Это стихотворение, как, в общем, и весь роман, ибо оно завершает его, заканчивается, как мы видим, образом страшного суда, то есть мотивом Апокалипсиса, тем самым оставляя произведение как бы открытым с обеих сторон — оно и начинается и кончается "Откровением".

Страшным судом заканчивается и роман Достоевского (до эпилога). То, что суд над Митей является "страшным", подчеркивается самим текстом. В "Трактате о Смердякове" прокурор выражается таким образом: "Итак, он признался, почему же, опять повторю это, в предсмертной записке не объявил нам всей правды, зная, что завтра же для безвинного подсудимого *страшный суд?*" (15, 141). Защитник же во главе "Прелюбодей мысли" говорит: "Вот что он несколько раз воскликнул и, однако же, забыл упомянуть, что если *страшный подсудимый* целые двадцать три года столь благодарен был всего только за один фунт орехов, полученных от единственного человека, приласкавшего его ребенком в родительском доме, то, обратно, не мог же ведь такой человек и не помнить, все эти двадцать три года, как он бегал босой у отца 'на заднем дворе, без сапожек, и в панталончиках на одной пуговке', по выражению человеколюбивого доктора Герценштубе?" (15, 168).

После объявления решения суда следует более развернутая отсылка к Откровению: "Мертвая тишина залы не прерывалась, буквально как бы все окаменели — и жаждавшие осуждения, и жаждавшие оправдания. Но это

только в первые минуты. Затем поднялся страшный хаос" (15, 178). Ср.: "И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса <...> И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем из жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса и громы, и молнии и землетрясение" (Откр. 8: 1–5). В этом контексте последние слова Мити кажутся вполне естественными: "Клянусь Богом и *Страшным судом* его, в крови отца моего не виновен!" (15, 178).

О связи между "Доктором Живаго" и "Братьями Карамазовыми" свидетельствует еще и тот факт, что один из ранних вариантов романа Пастернака назывался "Мальчики и девочки". Такое название, например, фигурирует в письме писателя к Ольге Фрейденберг от 5 октября 1946 года⁴². Исследователи обычно связывают его с блоковским пасхальным стихотворением "Вербочки" — "Мальчики да девочки / Свечечки да вербочки / Понесли домой", — кое-кем рассматриваемого как эмблема "поколения 1905 года"⁴³. Однако, как указывают в сноске Б. М. Борисов и Е. Б. Пастернак⁴⁴, в названии можно усмотреть связь и с десятой книгой "Братьев Карамазовых" — "Мальчики", и, тематически, с эпилогом самого романа. Правда, авторы не развивают эту тему, а ограничиваются лишь констатацией того факта, что Борис Пастернак в своих письмах в связи с работой над романом повторно упоминает имя Достоевского и, в частности, его "Братьев Карамазовых". "Имена Блока и Достоевского, — напоминают Борисов и Пастернак, — поставлены рядом в "Людах и положениях" как "повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры"⁴⁵.

В заключение отметим, что указание на "продолжение Достоевского" мы находим непосредственно и в самом "Докторе Живаго": "Ну, будь по-вашему <Отвечает Живаго Дудорову — С. В.> — Скажу снова. Маяковский всегда мне нравился. ЭТО КАКОЕ-ТО ПРОДОЛЖЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольниково или героя из "Подростка" (3, 175–176).

Как видим, в данном случае "продолжением Достоевского" оказывается Маяковский. Однако читателю, хоть немного знакомому с биографией Пастернака, излишне

напоминать о тех сложных взаимоотношениях, которые существовали между ним и Маяковским, и которые, возможно, привели к тому, что он посвятил этому поэту значительную часть своих двух автобиографий. Знаменательно признание в "Охранной грамоте": "Когда же мне предлагали рассказать кому-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском" (4, 221). Более чем заманчиво было бы предположить, что Маяковскому и здесь отведена роль "замещения" Пастернака.

Но биографический аспект в нашем случае не столь существенен. Важно другое: наблюдения, сделанные нами, дают основание для истолкования формулировки "продолжение Достоевского"⁴⁶ в автометаописательном ключе, то есть как таковой, которая относится к роману "Доктор Живаго" в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Russian Literature. — 1975. — № 10—11. — PP. 213—226.
- 2 См. например: М а з у р С. Ю. Эротика стиха. Герменевтический этюд. // Даугава. — 1990. — № 10. — С. 88.
- 3 Термин, естественно, может применяться к любому типу текста.
- 4 Обзор обширной критической литературы о Пастернаке и, в частности, о "Докторе Живаго" см.: M u n i r S e n d i c h, Boris Pasternak in Literary Criticism (1914—1990): An Analysis // Russian Language Journal. 1991. — Vol. XLV. — N. 151—152. Прокомментированную библиографию по Пастернаку см.: M u n i r S e n d i c h, Boris Pasternak: A Selected Annotated Bibliography of Literary Criticism (1914—1990) // Russian Language Journal, 1991 — Vol. XLV. — N. 150.
- 5 Здесь находим явную параллель с биографией самого Пастернака, приступившего к написанию романа осенью-зимой 1945—46 гг., то есть вскоре после смерти отца, художника Леонида Осиповича Пастернака, наступившей в мае 1945 г. в эмиграции в Англии.
- 6 П а с т е р н а к Б. Л. Собр. соч. в 5-ти т. — М., 1990. — Т. 3. — С. 91—92. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страниц).
- 7 См. комментарии: Там же, — С. 652.

- 8 Несмотря на порой отрицательные отзывы критиков на роман, хорошо известна авторская оценка произведения: Пастернак считал его вершиной и итогом своего творчества.
- 9 Здесь и далее в статье все выделения в цитатах мои. — С. В.
- 10 Борис Г а с п а р о в в своей статье "Временной контрапункт" рассматривает два последних места романа в свете дискуссии о "контрапунктной духовной системе". "Канонический текст, — пишет автор, — искажается, "перевирается" в рукописной и устной передаче, превращается в апокриф, чтобы вернуться в сакральную сферу в виде заговора-заклинания, сама "темнота" которого служит источником его мистической силы. То, что казалось лишь порчей и уничтожением под воздействием необратимого хода времени, предстает в виде вневременного вселенского контрапункта; ход истории преобразуется из линейной последовательности в переплетение полифонических линий" // Boris Pasternak and his times. — Berkeley, 1989. — P. 351—352.
- 11 Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. — М., 1989. — С. 120.
- 12 Там же. — С. 297.
- 13 Кстати, дефицит бумаги обыгрывается Ахматовой как причина для "палимпсеста" в ее "Поэме без героя": "... а так как мне бумаги не хватило, / я на твоём пишу черновике. / И вот чужое слово проступает / и, как тогда снежинка на руке, / доверчиво и без упрека тает" (Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1977. — С. 353).
- 14 После написания этой статьи мне стала известна работа Б. М. Г а с п а р о в а "Gradus ad Parnassum. (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака)", где автор оперирует понятием палимпсеста, в частности, в связи с "черновиковостью" в творчестве Пастернака. ("Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 110—135).
- 15 См. в статье М. Л е к и ч (Pasternak's Doktor Zivago: The Novel and Its Title // Russian Language Journal, 1988. — V. XLII. — N. 141—143. — P. 179): "Vedenjapin's thoughts provide readers with a moral and philosophical context in the work, and, like John the Baptist, he prepares the way for the saviour who follows. Vedenjapin's role as John the Baptist is quite pronounced in the pencil manuscript of the novel, where he enumerates the philosophical influences of the age that shape the thoughts of Jurij and his contemporaries".

- 16 Здесь мы опять имеем дело с описанием текста в тексте, которое называется автометаописательным в отношении к роману в целом, состоящему именно из "прозы, стихов и всякой всячины".
- 17 Эти факты роднят Живаго и автора романа. Ю. М. Лотман в статье "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста" указывает на значение зрительных образов в текстопорождении Пастернака: "Истинный мир не только эмпиричен, но, по Пастернаку, он и есть единственный подлинно эмпирический: это мир, увиденный и почувствованный, в отличие от мира слов, фраз <...> Поэтому те подлинные связи, которые организуют мир Пастернака, мир разрушенных рутинных языковых связей, — это почти всегда связи увиденные <...> Таким образом, общая идея у Пастернака — это увиденная идея (разрядка автора. — С. В.). (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 227—228).
- 18 Белые халаты докторов и сестер милосердия в романе в контексте "Откровения" приобретают особенные коннотации. Ср.: "Впрочем у тебя в Сардисе есть несколько человек, которые не осквернили одежду своих и будут ходить со Мною в белых одеждах, ибо они достойны. Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его". (Откр. III: 4—5).
- 19 Обстоятельное описание топки на самом деле может прочитываться как "маленький апокалипсис", предшествующий первым вестям о начавшейся революции: "В это время в комнату так же стремительно, как воздух в форточку, ворвался Николай Николаевич с сообщением: "На улицах бой. Идут военные действия между юнкерами, поддерживающими Временное правительство, и солдатами гарнизона, стоящими за большевиков" (3, 188).
- 20 Иконные мотивы стихотворений Живаго рассматриваются в книге Per Arne B o d i n : Nine poems from Doctor Zivago. A study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry. — Stockholm, 1976. Автор подчеркивает функцию стихотворения "Сказки": своим центральным положением в цикле оно как бы является и центральным мотивом житийной иконы св. Георгия, который окружен "клеймами" других стихотворений.

- 21 Успенский Б. А. Прологомена к теме "Семиотика иконы" // *Russia. Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada. Giulio Einaudi Editore.* — 1977, 3. — С. 197.
- 22 С подробным описанием этого процесса можно ознакомиться в статье П. А. Флоренского "Иконостас" (Богословские труды. — М., 1972. — Сб. 9. — С. 132).
- 23 Там же.
- 24 Там же. — С. 134.
- 25 Там же. — С. 135.
- 26 Успенский Б. А. О семиотике иконы. // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* — 1971. — Вып. 284. — С. 189.
- 27 Там же.
- 28 Схожие с некоторыми из сделанных выше наблюдений приводятся в статье Е. Фарыно "Княгиня Столбунова Енрици и ее сын Евграф (Археопэтика "Доктора Живаго" I)", где также рассматриваются иконописные аспекты Живоговского творчества, однако вне контекста живописи как таковой (Поэтика Пастернака // *Studia filologiczne. — Zeszyt 31/12. — Bydgoszcz, 1990*).
- 29 В этой связи предстает уже как обязательное упоминание окон: "Комната была обращена на юг. Она двумя окнами выходила на противоположные театру крыши, за которыми сзади, высоко над Охотным, стояло летнее солнце, погружая в тень мостовую переулка" (3, 480).
- 30 Ср. статью "Несколько положений": "Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается, Бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый темный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу, докатившись" (4, 368).
- 31 Содержание утерянного доклада излагается во второй автобиографии Пастернака "Люди и положения", 1956 г. (4, 320). Тезисы доклада опубликованы в книге: Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. — Бремен, 1977. — С. 116—117.
- 32 Это слово употребляется в связи с последним писанием Живаго, непосредственно перед слиянием слов и рисунков: "Иногда он еле справлялся с набегавшими мыслями, начальные буквы слов и сокращений его стремительной скорописи за ними не поспевали" (3, 480—481).
- 33 В этом отношении представляется весьма знаменательным направление трамвая, в котором умирает Живаго: "Несчастный трамвай в который уже раз застрял на спуске от Ку-

дринской к Зоологическому" (3, 483). До конца земной жизни Живаго не сворачивает с пути к "живому слову" (ЗОО-ЛОГИЧЕСКОМУ). Ср. также с речью ворожей, отчитавшей большую корову, где мы находим автометаописательное название "книги слова животного" (3, 363). Вообще, деятельность Живаго в семантической структуре романа просматривается как борьба его "живописи" со "смертеписью" губительных сил эпохи: "И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти была благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки, и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы" (3, 499). Ее воплощением в романе являются исходящие от властей многочисленные декреты и постановления со "смертоносным" содержанием. Так, приводятся расклеенные на стенах Юрятинского дома с фигурами тексты декретов, угрожающих террором и расстрелом. Вот некоторые из них: "Неимение рабочей книжки или неправильное, а тем более лживое ведение записей карается по всем строгостям военного времени". "Уличенные в хранении и сокрытии продовольственных запасов расстреливаются на месте". "Не сдавшие оружие или носящие его без соответствующего разрешения нового образца преследуются по всей строгости закона" (3, 371). Эта настенная печать поражает доктора прежде всего своей безжизненностью и антитворческим характером: "Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более нежизненных, неудобопонятных и неисполнимых?" (3, 375). Неслучайно докторская характеристика этих текстов касается зрения (как мы видели раньше, зрение и глаза тесно связываются с его творчеством): "Какое завидное ослепление! — думал доктор. — <... > Кем надо быть, чтобы с таким неостывающим горячешным жаром бредить из года в год на несуществующие, давно прекратившиеся темы и ничего не знать, ничего кругом не видеть!" (3, 376).

- 34 "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Евангелие от Иоанна, глава XII, 24). Этот стих в перефразированном виде заимствован Пастернаком в "Людах и положениях": "Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не

умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение" (4, 328). Примечательно, что речь здесь идет именно о "памяти" и "забвении".

- 35 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. — Л., 1976. — Т. 14. — С. 22. Дальнейшие ссылки на это издание даются в статье с указанием тома и страниц.
- 36 Примечательно, что Достоевский в предисловии ("От автора") характеризует своего героя как "чудака", определяя это понятие словами, которые вполне можно отнести и к Юрию Живаго: "Ибо не только чудак 'не всегда' частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались..." (14, 5). Ср. размышления доктора насчет друзей: "Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали" (3, 474). Существует также параллель между месторасположением могил матерей Алеши и Юры. Могила "кликуши" расположена "в дальнем уголке" кладбища (14, 22). В "Докторе Живаго" Юра во время похорон Анны Ивановны узнает место, связанное с похоронами матери: "Это было то самое, памятное кладбище, место упокоения Марии Николаевны <...> В дальнем углу монастырского двора от стены к стене были протянуты веревки с развешенным для сушки стираным бельем <...> Юра взгляделся в ту сторону и понял, что это то место на монастырской земле, где тогда бушевала выюга <...> (3, 91). Есть связь и между "сладострастным" Федором Карамазовым и отцом Юры: "Юра не знал, что отец давно бросил их, ездит по разным городам Сибири и заграницы, кушит и распутничает, и что он давно просадил и развеял по ветру их миллионное состояние" (3, 9).
- 37 Темы для таких исследований были намечены Бахтиным в его записях последних лет: "Неизреченная правда у Достоевского (поцелуй Христа). Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания". // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 373.
- 38 Мальчиков, как и учеников Христа, "собралось человек двенадцать, все пришли со своими ранчиками и сумочками через плечо" (15, 189). Параллель усиливается еще и тем, что в этом контексте они называются "школьниками" (15, 194), т.е. учениками.

- 39 Этот мотив реализуется в романе в связи с воспоминаниями Алеши и Дмитрия. Во главе "Третий сын Алеша" говорится о воспоминании матери-"кликуши": "Кстати, я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, "точно как будто она стоит передо мной живая". Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже из двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака" (14, 18). Для Дмитрия, по-видимому, играет большую роль воспоминание о "Фунте орехов", подаренном ему в детстве доктором Герценштубе: "Я сейчас приехал и пришел вас благодарить за фунт орехов; ибо мне никто никогда не покупал тогда фунт орехов, а вы один купили мне фунт орехов <...> Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов, который я тебе принес в твоём детстве" (15, 107).
- 40 Ср. наблюдение Бахтина: "В сущности, только "Братья Карамазовы" имеют вполне полифоническое окончание, но именно поэтому с обычной, то есть монологической, точки зрения роман остался незаконченным" (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 48). См. также замечания о невысказанном слове: "В романах Достоевского все устремлено к несказанному еще и непредрешенному "новому слову" <разрядка автора. — С. В.>, все напряженно ждет этого слова <...>" (Там же, с. 193). "Вся действительность, — писал сам Достоевский, — не исчерпывается насущным, ибо огромною своей частью заключается в ней в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова" <Разрядка автора. — С. В.> (Там же, с. 103).
- 41 С темой воскресения читатель сталкивается, не открывая даже книги — она заложена в самом названии романа "Доктор Живаго". Ср.: "Что вы ищете ЖИВАГО между мертвыми? Его нет здесь: Он ВОСКРЕС <...>" (Евангелие от Луки, 24: 5—6). Слово "живаго" в сочетании "Бога Живаго" встречается в "Братьях Карамазовых" в жизнеописании Зосимы. Сначала в разделе "Таинственный посетитель": здесь Зосима, прочитав посетителю текст эпитафии ("Истинно, истинно говорю вам..."), указывает ему на послание "К евреям", (глава X, стих 31): "Страшно впасть в руки Бога живаго" (14, 281). Затем в разделе "О аде и адском огне, рассуждение мистическое": "Бога живаго без ненависти созерцать не могут" (14, 293).

- 42 Пастернак Б. Л. Переписка с Ольгой Фрейденберг. — New York-London, 1981. — С. 243.
- 43 См., например, у Лекич, с. 182.
- 44 Борисов Б. М. Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго" // Новый мир. — 1988. — № 6. — С. 225.
- 45 Там же.
- 46 Примечательно, что Живаго называет героев всех больших романов Достоевского кроме "Братьев Карамазовых". Это умолчание как нельзя лучше говорит о той тесной связи, которая существует между этими двумя произведениями.