

ИНСТИТУТ ПО ИЗУЧЕНИЮ СССР
Institute for the Study of the USSR * Institut zur Erforschung der UdSSR
Institut d'études sur l'URSS

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

(Серия 1-я, выпуск 64)

Л. Ржевский

ЯЗЫК И СТИЛЬ
романа Б. Л. Пастернака
„Доктор Живаго“



Мюнхен
1962

Л. Ржевский
Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака
«Доктор Живаго»

L. Rzhovsky
Language and Style in the Novel
Doctor Zhivago
by Boris Pasternak

L. Rzhewsky
Sprache und Stil in dem Roman
Doktor Shiwago
von Boris Pasternak

L. Rjevsky
La langue et le style dans le roman
Docteur Jivago
de Boris Pasternak

ИНСТИТУТ ПО ИЗУЧЕНИЮ СССР
Institute for the Study of the USSR * Institut zur Erforschung der UdSSR
Institut d'études sur l'URSS

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

(Серия 1-я, выпуск 64)

Л. Ржевский

Язык и стиль
романа Б. Л. Пастернака
„Доктор Живаго“

Мюнхен
1962

Работы, издаваемые Институтом за подписями их авторов, являются свободным выражением взглядов и выводов авторов. Издательская Коллегия Ученого Совета Института оставляет за собой право иметь собственное суждение по издаваемым статьям и материалам.

Перепечатка разрешается при условии указания источника.

Herausgeber und Verlag: Institut zur Erforschung der UdSSR e. V., München 26,
Schliessfach 8. Verantwortlicher Redakteur: Prof. B. Iwanow, München 22,
Mannhardtstrasse 6, Tel. 22 06 81—84.

Druck: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 8 München 8, Hofangerstr. 73.
Printed in Germany

ГЛАВА I

РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» В ОБЩЕЙ ПОЭТИКО-РЕЧЕВОЙ СИСТЕМЕ ПРОЗЫ Б. Л. ПАСТЕРНАКА И ПРОФИЛЬ ПРЕДЛАГАЕМОЙ РАБОТЫ

«Я не люблю своего стиля до 1940 года... Мне чужд общий тогдашний распад формы, оскудение мысли, засоренный и неровный слог...», — пишет Б. Л. Пастернак в своем «Автобиографическом очерке».¹

Исследователь пастернаковской прозы законно мог бы поставить это высказывание эпиграфом к наблюдениям и выводам, касающимся эволюции поэтико-речевых приемов писателя, от ранних рассказов до «Доктора Живаго». Может быть, и не эволюции только, но революции, выразившейся в столь решительном перенесении творческого акцента в романе с формы на существо поэтического выражения.

В отличие от генезиса этого перенесения, сам факт эволюции устанавливается довольно легко. В какой-то мере способствует этому и то обстоятельство, что некоторые предшествующие «Доктору Живаго» прозаические произведения Пастернака связаны с романом, если не единством замысла, то во всяком случае общностью отдельных сюжетных линий и характеристик, — «Детство Люверс» например, «Повесть» или «Уезд в тылу» — отрывок, опубликованный в декабре 1938 г. в «Литературной газете».

Повесть «Детство Люверс», как сообщается в том же «Автобиографическом очерке», представляет собой отделанное начало чернового «романа в нескольких листового формата тетрадях», который впоследствии у автора затерялся. Она помещена в сборнике «Рассказы», вышедшем в 1925 г.,² и в подзаголовке помечена датой «1918».

Главное лицо этой повести, Женя, формирующаяся в девушку девочка-подросток, отец которой «вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентуру среди заводчиков с Чусовой»,³ — как бы биографический набросок к облику будущей героини романа.⁴ Уже при беглом чтении повести отчетливо выступают те стилевые приметы, которые в обобщенной терминологии критиков получают затем название «формалистских». Исследователю, однако, говоря об этих приметах, необходимо различать среди них постоянные по отношению к творчеству Пастернака в целом и временные. Так, например, особая независимость лексического отбора или приемов пользования ассоциативными тропами органичны, как известно,

¹ Цит. по копии, снятой с манускрипта в 1958 г.

² Изд-во «Круг», Москва—Ленинград, стр. 7—58.

³ Детство Люверс, стр. 7.

⁴ Ср. в «Докторе Живаго»: «В это время в Москву с Урала приехала вдова инженера-бельгийца и сама обрусевшая француженка Амалия Карловна Гишар с двумя детьми, сыном Родионом и дочерью Ларисою», стр. 21; цитаты здесь и в дальнейшем — по изданию Мичиганского университета, second printing, February, 1959.

и для раннего, и для позднего Пастернака. Напротив, неорганичен и переходящ ряд других черт, которые сам Пастернак позже в «Автобиографическом очерке» (правда, имея в виду не только свою прозу) назовет «футуристическими» и которые можно определить как самодовлеющий в своей обнаженности и нарушительный по отношению к традиции по иск новых поэтико-стилевых форм речевого выражения (см., например, экспрессионистские акценты пейзажа, нарочитость синтаксических конструкций и лексико-фразеологического отбора с его обилием просторечно-областных и импровизированных элементов). Вот несколько примеров из «Детства Люверс»:

«Облака облезлые и грязные, как плешивая полсть. День тычется рылом в стекло, как теленок в парном стойле. Чем бы не весна? Но с обеда воздух как обручем перехватывает сизою стужей, небо вбирается и впадает, слышно, как с присвистом дышат облака...» (стр. 42); «С домов и заборов слетали их очертания, как обечайки с решет, и зыбились и трепались в рытом воздухе... Ульяша что-то громко кричала барыне с возу, но гогот колес ее покрывал, и она тряслась и подскакивала, и подскакивал ее голос» (41); «... за хохотом последовало голошение, и бросилось в руки поденнице и Галиму, и загорелось под руками у них, и забрякало, проворно и с задором, будто бы с побранок бросились драться...» (42).

См. также: дерзословить («Дети никогда не дерзословили ему в ответ», 9), урывни («...несмотря ни на холод, ни на урывни», 9), «Лошадь... понеслась скачью» (30), «Бабушка колтыгнулась в кресло» (50) и т. п.

Те же стилиевые черты встречаем в «Воздушных путях» и других рассказах этого первого сборника (см., например, «Зрелище пустой кровати спустило с их голов кожу», 98, «Море лежало, холодея, как нартученный испод зеркала», 100, и др.).

Характер поиска несколько меняется в «Охранной грамоте», следующем крупном произведении Пастернака. Здесь новизна формы представлена, главным образом, самой ритмико-синтаксической структурой повествования. Сжатость и афористичность иных мест напоминает черты блоковской прозы, их мелодика — прозу А. Белого, но композиционно-стилевой строй целого, организуемый стремительным лирическим «я» рассказчика, вполне по-пастернаковски самобытен. Примеры нарочитости лексико-фразеологического употребления находим и здесь: «колышливая и ослушная стопа» (книг. — Л. Р., 77);⁵ «отвычная вещь» (146); «Война была еще нова и в тряса страшна этой новостью» (145); «На дворе еще было в дрызг дрожко» (162); «... не то в партии, не то ярый ее сочувственник» (120) и т. п.⁶

⁵ Ср. в отрывке «Безлюбье» отдышливый: «...хозяин, плотный и дышливый коротыш», «Новый журнал» 62, стр. 17.

⁶ Опальные повести, Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк 1955. «Сочувственник», образование устаревшего типа (см. Л. Булаховский, Русский литературный язык первой половины XIX века, Морфология), встречается, например, и у В. Зайцева в книге «Жуковский»: «Давний сочувственник его и покровитель...», YMCA PRESS, Париж 1951, стр. 80.

В «Повести» (1934) уже довольно явственно складываются структурные признаки тех стилей выражения душевных переживаний героев, которые позже так широко будут представлены в романе «Доктор Живаго». Например:

«Они (Сережа и Анна Арильд. — Л. Р.) то брались за руки, то растерянно их опускали. Временами их оставляла уверенность в собственном голосе. Им казалось, что их бросает то в громкий шепот, то в далекий, далью надломленный крик. По временам она становилась легче и прозрачнее лепестка тюльпана, в нем же открывался грудной жар лампового стекла. Тогда она видела, как он борется с горячей, коптящей тягой, чтобы ее не притянуло». ⁷

Или:

«Господи, Господи!» — громче лошадиного топота толклось у него в груди, тем временем как, вглядываясь в ослепительную бледность ее глухих, полновесных век, он точно куда-то стремительно и без достижения падал, увлекаемый тяжестью ее затылка» (62).

В роман, однако, стили эти войдут со значительным уменьшением коэффициента формального поиска. Будут пересмотрены и отвергнуты, как правило, и такие, например, приметы нарочитости синтаксическо-стилевых конструкций и словоотбора, встречающиеся в «Повести».

«Это сказала самая матерая и запудренная из всех, самая расасамая, та самая, что уже до скончания дней была со всем светом на «ты», поторапливала извозчика такими жалобами на свою знобкость, которых нельзя привести, и всеми выпадами своей хриплой красоты уравнивала все, до чего ни касалась» (44).

См. также: «завьялые ямины», «гугтор окружной тишины» (17), «прорешливые палисадники» (6), «паровые пышки» (от пыхатъ. — Л. Р., 14), «срычатая низина» (14), «... полногорло прокартавила... на лестнице» (55), «первопричинник» (50) и др. ⁸

Стилистико-языковых примет такого типа почти нет в отрывке «Уезд в тылу» (1938), которого Пастернак, видимо, не принимает в расчет, устанавливая в приведенном выше замечании 1940 год как поворотный в стилевом отношении. Отрывок, однако, интересен для исследователя тем, что отчетливо обнаруживает признаки переходности к новым, «живаговским», стилевым формам. «Будто перед тем, как вышить море и закусить небом, природа вздумала перевести дыхание, и его вдруг захватило»... ⁹ — стилевые черты этого типа в изображении пейзажа здесь единичны; зато вполне в духе утверждаемого в романе отказа от «формалистического» оснащения языка такие, например, конструкции:

«Он торчал в главном зале счетного отдела, разгороженного надвое решеткою со стойками, и, заставляя сторониться молодых людей в развешивающихся пиджаках, кидавшихся с ворохами бумаг из

⁷ Б. Пастернак, Повесть, Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 42.

⁸ В романе Л. Леонова «Вор», ГИХЛ, 1959, стр. 400, находим сходное образование: «уединенник», но в речи персонажа.

⁹ Цит. по тексту, приведенному в альманахе «Мосты» 1, Мюнхен 1958, стр. 16.

дверей кабинета правления, рассказывал всему помещению анекдоты и давился горячим чаем, который стакан за стаканом, ни одного не допивая, брал с подноса устряпухи, в несколько приемов разносившей его по конторе» (13).

Характер «Отрывка» как некоего черного наброска к роману без труда устанавливается сопоставлением — приведем хотя бы портретную характеристику героини (Истоминой): «Она была вызывающе хороша, почти до оскорбительности» (14) или такую, например, параллель:

«Я ехал шагом и, хлопая комаров на руках у себя, на лбу и шее, думал о своих, о жене и сыне, к которым возвращался» («Уезд в тылу», 16);

«В воздухе... недвижно распластались висячие рои комаров... Юрий Андреевич без числа хлопал их на лбу и шее, и звучным шлепкам ладони по потному телу удивительно отвечали остальные звуки верховой езды...» («Доктор Живаго», 313).

В последнем примере отметим и различие организационно-речевой структуры наброска и завершения: повествование в «Отрывке» ведется еще от первого лица — факт весьма существенный для исследователя, пытающегося установить творческие этапы авторского перехода к «большой» прозе.¹⁰

Проблемам далеко не сложившейся методологии изучения и описания языка художественного произведения посвящена вышедшая в 1959 г. книга академика В. В. Виноградова «О языке художественной литературы».¹¹ «По моему глубокому убеждению, — пишет автор в предисловии, — исследование «языка» (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого».

В. В. Виноградов развертывает целый спектр возможных направлений такого рода исследования в их близости и взаимообусловленности: язык и стиль художественного произведения — и литературный язык эпохи; индивидуальный стиль автора — и стили литературного «направления»; стиль — идеология, и т. д. Книга в целом (по существу, впервые в истории вопроса) широко раскрывает методологическую проблематику новой науки и возможности разносторонне-комплексного изучения предмета.

И, тем не менее, пишущие о языке и стиле отдельного литературного произведения, по-разному впечатленные художественным целым, по-разному же, вероятно, будут расставлять акценты значимого и второстепенного и грешить односторонностью своего исследовательского аспекта и смешением языковых и собственно литературоведческих наблюдений.

Заранее отказывается от притязаний на полноту и разносторонность анализа и автор предлагаемой работы. В основе ее лежит попытка путем не-

¹⁰ М. Пришвин в повести «Журавлиная родина», «Новый мир» 4, 1929, стр. 8—9, пишет: «Ловкому беллетристу едва ли встречается затруднение писать от третьего лица. Но я до сих пор с трудом могу перейти от первого лица к третьему, вначале непременно чувствую утрату силы и только мало-помалу сживаюсь со своим «героем».

¹¹ ГИХЛ, Москва 1959.

посредственных констатаций отдельных фактов языка и стиля романа Пастернака прийти к толкованию целого — его формы, его замысла, его эстетического существа.

Констатация идет по пути выяснения некоторых особенностей авторского словаря и словоупотребления, равно как и основных типов синтаксическо-стилевых конструкций в их соотношении с субъектом монологической (от-авторской) речи; выяснения типовых черт речи диалогической (персонажей) — в том же соотношении; выяснения черт различия стилей и приемов образно-поэтического выражения в романе и их природы и, наконец, выяснения приема тайнописи (с его творческой кульминацией в последней, стихотворной, части романа) как авторского самораскрытия, обусловившего в конечном счете всю композиционно-речевую структуру романа в целом.

Намеченный план наблюдений поможет, вероятно, прояснению и таких двух существенных для исследователя вопросов:

1. Язык романиста и язык лирика несходны по своей стилевой и семантической структуре; в какой мере это несходство сказалось в языке Пастернака при переходе к полотну большого романа?

2. Как отразился на языке романа декларированный автором («Я не люблю своего стиля до 1940 года...») переход к новым по сравнению с более ранними произведениями стилевым формам?

ГЛАВА II

ЯЗЫК АВТОРА: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЛОВАРЯ И ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ОТБОРА

Словарь романа (в той мере, в какой можно говорить о словаре на основании не картотечных, но общих и выборочных наблюдений) богат многообразием лексико-семантических и лексико-стилистических пластов, представленных в языке собственно авторского повествования с его системой изобразительных и выразительных средств и в языке персонажей — языке весьма разнородной социальной принадлежности и окраски, включающем и диалектную лексику.

Лексическое многообразие связано прежде всего с сюжетной многопланностью этого романа-хроники, охватывающего целое сорокалетие (1903—1943) и содержащего свыше сотни говорящих лиц; но и — с особенностями его композиционно-стилевой структуры, обусловленными внутренней целеустремленностью авторского замысла. Примечательно, например, обилие в романе элементов церковнославянской лексики, книжно-архаических и литературно-книжных речений и форм, иногда как бы предпочтенных их современным синонимическим собратьям. Наряду с этим, лексико-фразеологических черт нового, пореволюционного словоупотребления и в языке героев («Эпилога», например, относящегося по времени действия к началу сороковых годов), и в от-авторском тексте романа сравнительно немного. Словарные неологизмы послеоктябрьской эпохи встречаются, главным об-

разом, в номинативной функции (концлагери, ГУЛАГ, домком, военспец, горсовет, трудармия и т. п.), иногда тут же, в тексте, поясняются, как, например, неологизм-переосмысление заготовщик («Таким именем, вместе с концессионерами и уполномоченными, назывались мелкие частные предприниматели, которым государственная власть, уничтожив частную торговлю, делала в моменты хозяйственных обострений маленькие послабления, заключая с ними договоры и сделки на разные поставки»¹²), или оговариваются: «Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением, или, как тогда бы сказали, — духовным толчком эпохи» (494).

В отличие от ранней прозы Пастернака введение диалектной лексики везде строго мотивировано. В языке некоторых, главным образом эпизодических, персонажей она выступает в функции речевой характеристики; в повествовательном от-авторском тексте диалектизмы стилистически обычно нейтральны, иногда в строке же подтолковываются («В середине леса была вытоптанная прогалина, род кургана или городища, носившая местное название буйвища», 352; «Шурочка обижался и квелился, как говорят няни», 282) или же достаточно ясны из контекста, например:

«К бегущим выезжали навстречу... и направляли в сторону к мельнице в Чилимской рощисте, на речке Чилимке. Это место на кулиге, образовавшееся из разросшихся при мельнице усадеб, называлось Дворы» (369); «... лагерь партизан стоял... на высоком бугре, под которым неслась, ... подрывая берега в одороинами, стремительная пенистая речка» (346);¹³ «... судя по запаху рыбы и керосина, это была подызбица потребиловки» (334).

Тех экспрессионистски-декоративных акцентов, примеры которых приводились в вводной главе, употребление диалектных элементов в романе лишено почти полностью и воспринимается как нечто вполне органичное для народной струи авторского индивидуального языка. Таковы, например, голизна («... бросающиеся в глаза голизною трупы», 65; «зимняя голизна лесов», 440); ква с и т ь с я («Кучер остановил лошадей..., потпрукивая на них тоненьким бабьим голоском, как няньки на квасящихся младенцев», 28); отдало («В этот день отдало после сильных морозов», 90), формы вроде дыш е л ь н ы й («Парою лошадей в дышельной упряжке правил военнослужащий», 524) и некоторые другие.¹⁴

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

Просторечие в от-авторском сообщении может создавать некий эквивалент языковой характеристики персонажа или являться своего рода асси-

¹² «Доктор Живаго», стр. 202.

¹³ Ср. в «Автобиографическом очерке»: «Под парком вилась небольшая речка, вся в крутых водороинах».

¹⁴ См. в стихотворной части романа: «ч а щ о б а» («Весенняя распутица»), «р а с п о г о д ь» («На страстной»).

милятивной стилизацией по смежности с прямой речью и на подступах к ней:

«Устинья знала множество народных заговоров и не ступала шагу, не зачуравшись от огня в печи и не зашептав замочной скважины от нечистой силы при уходе из дому» (137). «— Как ты напильник держишь, азиат! — орал Худолеев, таская Юсупку за волосы и костыляя по шее» (30). «Свирид хотел уйти от партизан, чтобы жить своей волей на особицу, по-прежнему» (370).

Просторечный вариант восполняет аллитерацию: «...сад..., теперь не защищавший здания своей узорной заиндевелой редижной» (234).

Просторечный отбор выдвигает наиболее точный в синонимическом ряду вариант, экспрессивная окраска которого усиливает выразительность контекста:

«На колупанной яичной скорлупой, голубой, розовой и с изнанки — белой, было намусорено на траве около столов» (331); «Больше всего говорил, поминутно матерясь, хриплым сорванным голосом, пьяница Захар Гораздых» (357); «Жилица Зевороткина, обычная застрельщица всех дружных действий миром и навалом, обежала спящих квартирантов, стуча в дверь и крича...» (218).

Иной раз, однако, просторечная экспрессия стилистически как бы выпадает из фразового контекста, ощущаясь в той или иной мере неожиданной; например:

«Антонине Александровне было стыдно так нечестно обегоривать бедную крестьянку» (224); «Это было то самое, о чем они так горячо продолнили с Мишей и Тоней под ничего не значащим именем пошлости...» (62);¹⁵ «Пока порядок вещей позволял обеспеченным блажить и чудесить на счет необеспеченных, как легко было принять за настоящее лицо эту блажь и право на праздность, которыми пользовалось меньшинство, пока большинство терпело!» (177).

См. также просторечно-неодобрительные «глазеть», «сдуру», «благим матом» в таком контексте:

«Левый тротуар Никитской, на котором находится Консерватория, был все время на виду у него (Юрия Живаго. — Л. Р.). Волей-неволей, с притупленным вниманием думающего о другом человека, он глазел на идущих и едущих по этой стороне и никого не пропускал» (502); «... жалость не позволяла ему целиться в молодых людей, которыми он любовался и которым сочувствовал. А стрелять сдуру в воздух было слишком глупым и праздным занятием, противоречившим его намерениям» (343); «Первые часы Тоня кричала благим матом, билась в судорогах и никого не узнавала» (87).

¹⁵ Неясно в этом примере также и употребление формы совершенного вида.

Столкновение лексики различной стилистической окраски как литературный прием имеет весьма давнюю традицию.¹⁶ Подчеркнутое пользование им довольно часто у раннего Пастернака, прозаика и поэта. В поэме «Спекторский», например:

И солнца диск, едва проспавшись, сразу
Бросался к жженке и, круша сервиз,
Растягивался тут же возле вазы,
Нарезавшись до положенья риз.¹⁷

Или:

Сырое утро ежилось и дрыхло (191).

Однако в приведенных выше примерах из романа употребление просторечия ощущается не как прием, но скорее как проникновение в ткань повествования экспрессии повествовательного «я»; вообще же, как увидим далее, некоторая свобода смещения во фразовом контексте лексических элементов неоднородной стилистической окраски составляет одну из примет авторского словоотбора.¹⁸

Функционально нейтрально употребление просторечной лексики в таких, например, случаях: «Он слышал, как искали, кликали его в других комнатах, удивляясь его пропаже» (17); «снег у порога был затоптан и замусорен позавчерашнею таскою дров» (455) и др.

Отметим также некоторые просторечные и просторечно-разговорные формы: угольев (480), стойком («...салфетки, стойком увенчивавшие каждый прибор...», 56), «отцову работу» (63), «в Сивцевом доме» (= доме на Сивцевом Вражке, 497), «докторов масштаб» (497), — последние встречаются и в языке более ранней пастернаковской прозы (см. «сторожев удар в колотушку» — «Детство Люверс», 28) и относятся скорее к разговорно-бытовому пласту авторской речи.

Пласт этот наиболее индивидуален в языке автора. В нем можно было бы выделить лексическую группу, принадлежащую близкому автору социальному кругу и, повидимому, постепенно исчезающую из современного речевого обихода, такую как: рабочелюбец («...революционер и рабочелюбец от молодых ногтей», 328), черносошный («...черносошная сущность проглядывала сквозь разрез темной суконной рубахи», 328); пассия («Говорили, что в Швейцарии у него осталась новая молодая пассия...», 182), шелапут (16), амикошонство (417), фланировать (44), очарователь («Ему льстила роль политического краснбая и очарователя», 181), птифуры (мн. ч. «...пили чай с

¹⁶ См., например, об этом в книге В. Шкловского *Художественная проза, «Советский писатель», Москва 1959, стр. 412, где приводятся примеры из «Жития протопопа Аввакума».*

¹⁷ В. Пастернак, *Поэзия, «Посев», 1960, стр. 170.*

¹⁸ Особняком стоит использование Пастернаком просторечия в диалогической речи с целью создания речевого облика персонажа (об этом — в 4-й главе); смелость просторечного отбора лучше всего проследить на пастернаковских переводах, где «контрастность» просторечной экспрессии иной раз невольно бросается в глаза. См., например, в репликах Мефистофеля: «Лишь глянула — и на пол чуть не бах» (162) или: «Она, заметь, физиономистка / И раскумекала меня», Фауст, ГИХЛ, 1960, стр. 199.

птифурами», 85), франц. «*toute transportée*» («Шура Шлезингер... так превосходно знала ход православного богослужения, что даже *toute transportée*, в состоянии полного экстаза не могла утерпеть, чтобы не подсказывать священнослужителям...», 55) и др.

Индивидуальна также разговорно-бытовая лексика экспрессивной окраски, содержащая некоторый оттенок домашности употребления. Поскольку она представлена не в речи персонажа, но в от-авторском повествовании, отнюдь не стилизованном в смысле какого-либо сказового единства, она может производить впечатление некоторой неожиданности. В отдельных случаях такое употребление мотивировано переходом к несобственно-прямой речи, включающей в себя черты речевой сферы самого персонажа. Например:

«Но нынешняя буря в официантской началась задолго до этой суматохи, когда еще ничего не было в помине и не посылали Терешку на извозчике за доктором и за этою несчастною пилкалкой...» (далее следуют размышления горничной Глаши, стр. 59); «Он (Шурочка. — Л. Р.) разревелся, опасаясь, как бы его... не отправили назад в детский магазин, откуда, по его представлениям, его при появлении на свет доставили на дом родителям» (282).

Но вот другие примеры:

«Из застенчивого, похожего на девушку и смешливого чистюлиша луна вышел нервный, все на свете знающий, презрительный ипохондрик» (116); «Жильцы Мучного городка ходили неумытыми замарашками, страдали фурункулезом, зябли, простужались» (488).¹⁹

Ощущение некоторой неожиданности может вызвать также фамильярно-разговорная экспрессия субъективной оценки в силу стилевой коллизии с повествовательной объективностью целого:

«Скоро у супругов родился сын. Из поклонения идее свободы дурак отец окрестил мальчика редким именем Ливерий» (270).

К пласту разговорной лексики близка группа авторских новообразований (условно «новообразований», так как первоначальность их не всегда удается проверить). Эти новообразования, главным образом лексико-морфологического типа, как известно, обычны у Пастернака. Однако в отличие от языка его стихотворений и ранней прозы, где они выступают в отчетливо эстетической функции²⁰ или с не менее отчетливым акцентом на формальном поиске,²¹ в «Докторе Живаго» их роль обычно коммуникативна, окраска разговорна и само количество относительно невелико.

¹⁹ Ср. из поэмы «Спекторский»: «Кобылкины старались корчить злюк», стр. 184.

²⁰ Например, в сборнике «Второе рождение», 1930—1931: «Перегородок тонкоробость»; «Только белых мокрых комьев /Быстрый промельк маховой».

²¹ «В гнилом продаве мшаника чернела вода», «Письма из Тулы», 1918; «низкие нашпальные огоньки», там же; «одышлый дым», «Воздушные пути», 1924.

Таковы, например: колошматина и человекоубоина («Доктор вспомнил недавно, минувшую осень, расстрел мятежников, детоубийство и женоубийство Палых, кровавую колошматину и человекоубоину, которой не предвиделось конца», (382); дичливый («Он с дичливою растерянностью смотрел на доктора», 197); безвременщина (в дактилических стихах с рифмой «женщина», 549), префиксальные: заюркнуть («Подросток..., по совершению нужды заюркнувший обратно в сугроб...», 388); недострелить («Это был мнимо насмерть расстрелянный Терентий Галузин. Его недострелили, он пролежал в долгом обмороке...», 396); опламенившийся («Опламенившийся чистый жар он задвинул в самый зад топки...», 402); переопределиться («Он мечтал... переопределиться по какой-нибудь математической специальности...», 108); переблагородничать (108); подкартавливание (183); бесколодезные (438); беспоследственные («Но бездеятельные и беспоследственные вздохи по этому поводу казались ему ничуть не более нравственными», 119).

Отметим и некоторые другие особенности слово- и формоупотребления также в значительной части своей разговорного характера: расчеркивание в значении «писание»: «За этим расчеркиванием разных разностей он снова проверил и отметил, что искусство всегда служит красоте...» (466), предприимчивость = «предпринимательство»: «Были сняты запреты с частной предприимчивости» (485), отличный = «особый»: «Бог знает в какую деревенскую глушь и прелесть переносило это отличное, ни с чем не сравнимое конское кованное переступание» (100). Затем создающие лексическую омонимию: трехтонный = «в три тона»: «Каждую минуту слышался чистый трехтонный высвист иволг» (11); взрывной = «образованный взрывом»: «его считали... засыпанным землею во взрывной воронке» (114), надворный = «выходящий на двор»: «...вдоль задних, надворных стен строения» (203). Далее: «свет Деминского фонарика» (= фонарика Деминой, 209); брызга, ед. ч.: «...брызгой присохшей грязи» (14), «только две-три брызги» (206); довольно редкое теперь в ед. ч. сведение = «известие»: «Вдруг пришло сведение, что...» (6).

Отметим также разговорной окраски удвоения: «Тракт пролегал через них, старый-престарый...» (316), «Дама в лиловом была... мадемуазель Флери, старая-престарая...» (503); «Был ветренный день..., темный-претемный» (192), «...пегербургский выговор, отчетливый-преотчетливый» (139), «...сидя мокры-мокрешеньки вдвоем...» (16); тавтологического типа соединения: «...в розь растопыренных ветвей» (373), «миром и навалом», «впопад и кстаги»,²² («...все, что она чувствовала и делала..., было впопад и кстаги», 513); разговорное переименование некоторых устойчивых фразеологических сочетаний: «...понимали, что всего в жизни им придется добиваться своими боками» (24), «Он был Лариного де-

²² Ср. в отрывке «Безлюбье» спроста и сдуру: «...развески изюму, которой занялись, опростав стол, спроста и сдуру...», «Новый журнал» 62, стр. 12.

сятка — прямой, гордый и независимый» (50), «Они разговаривали уже давно, несколько битых часов» (468).

Выпуклым лексическим пластом от-авторской (монологической) речи является лексика книжного и книжно-архаического характера. Рассмотрим ее в следующей главе, преимущественно в связи с типовыми синтаксическо-стилевыми конструкциями повествования: взятые отдельно, некоторые черты книжности стилеобразующи лишь в той мере, в какой соседство их с лексикой разговорной окраски может создавать впечатление некой стилистической пестроты, например:

«... им (Ларе и ее брату. — Л. Р.) некогда было предаваться преждевременному пронырству и теоретически разнюхивать вещи, практически их еще не касавшиеся» (24);

«В следующий же утренний обход, восполняя упущенное и заглаживая след своей неблагодарности, она расспросила обо всем этом Галиуллина и заохала и заохала» (130).

ГЛАВА III

ЯЗЫК АВТОРА: ЧЕРТЫ КНИЖНОСТИ; ТИПЫ СИНТАКСИЧЕСКО-СТИЛЕВЫХ КОНСТРУКЦИЙ

«Мамочка!» — в душераздирающей тоске звал он ее с неба, как новопритченную угодницу» (12); «Он (город. — Л. Р.) ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке» (253).

Церковнославянизмы (отдельные предложения, устойчивые сочетания и цитаты), широко представленные в семнадцатой, стихотворной, части романа и в языке некоторых его персонажей (Юрия Живаго, Симы Тунцевой и др.), в монологическом повествовании не часты. Однако группа книжно-архаических элементов языка, исчезающих из современного литературного употребления, довольно значительна. См., например: сыновство (105), проникать в значении «пронизывать», «наполнять» («Счастливое, умиленное спокойствие... проникало их», 531), ристалище («Он считал жизнь огромным ристалищем, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства», 257; «Нечто вроде принципа относительности на житейском ристалище представилось ему...», 502) и многие другие.²³ Также и фразеологические сочетания: «Если бы там разверзлась земля и поглотила здание...» (248); «Так очутился он ни в тех, ни в сих, от одного отстал, к другому не пристал» (187).

Функциональная сторона архаического употребления — ирония, например, — может отчетливо выступать из контекста:

«Чтобы не отдалять желаемого мига вкушения земной

²³ См. в стихотворной части: помавать, 543; затрапез, 538 и др.

пищи, поторопились как можно скорее обратиться к духовной» (56); «Это был один из тех последователей Льва Николаевича Толстого, в головах которых мысли гения, никогда не знавшего покоя, улеглись в кушать долгий и неомраченный отдых и непоправимо мельчали» (41); «Каждую минуту дребезжали звонки и вылетали номерки в длинном стеклянном ящике на стене, указуя, где и под каким номером сходят с ума...» (58).

В ряде случаев, однако, творческая нагрузка «устаревшего» или «книжного» неощутима и оно представляется результатом некоего предпочтительного отбора. На стр. 121, например, встречаем «ездовой» в значении «солдат, правящий конной упряжкой»: «Ездовой, которому все это показалось уморительным, повел лошадей шагом...» На стр. 524, однако, читаем: «Парою лошадей в дышельной упряжке правил военнотрудовой, по старинной терминологии фурлейт, солдат конного обоза».

Попытаемся сопоставить в духе этого примера два лексических ряда, из которых в романе представлены менее современные синонимические параллели:

«ложно», «неверно», «наоборот» = превратно: «...Лариса Федоровна поняла его превратно» (313), «...он..., понимая все превратно, принимал противные мнения за свои собственные...» (328), «Ложный», «неверный» = превратный: «О нем ходили превратные слухи. Его считали погибшим...» (114); «взятие в плен» = пленение: «Это повело к ее пленению» (114); «пробывание в плену» = пленение: «Место пленения Юрия Андреевича не было обнесено оградой» (338); «подрубка» = подрубанье: «...подсовывая подогнутые для подруbanия полы под пробивные иглы швейных машин, швей-любительницы еле справлялись...» (394); «шелест» = шелестение: «...шелестение деревьев в станционном палисаднике» (159).

Сюда же — и некоторые другие отлагольные существительные с тем оттенком книжности, который обычно сообщают они синтаксической конструкции в целом: топтание: «...она в минуту топтания перед крыльцом еще охватила мысленным взором много всякой всячины» (322); укорочение: «В укорочении, получившемся при взгляде с высоких полатей, казалось, что плавно идущий поезд скользит прямо по воде» (242); обнаружение (121), хрустение (467), голошение — областное,²⁴ но характерное для Пастернака образование, встречающееся и в некоторых других его произведениях.²⁵

Продолжим ряд параллелей:

«ехать» = следовать: «В четырнадцатой теплушке следовало несколько набранных в трудармию» (224); «проехать» = проследовать: «Антонина Александровна убеждала мужа не возвра-

²⁴ В. Даль, Толковый словарь, 2-е изд., т. I, стр. 370.

²⁵ См. уже приводившийся выше пример из «Детства Люверс», стр. 42; также в стихотворении «Заплети этот ливень...», 1918: «Голошенья лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне». Ср. в «Детстве Люверс»: «...ломит голову от тоскливого вперенья глаз, 42; в «Охранной грамоте»: «...вероятный налет вменения, заключающийся в его просьбе», 128.

щаться в Москву, а проследовать... на Урал...» (133); «выйти замуж» = вступить в брак: «Родители... были против того, чтобы она вступала в брак так рано...» (75); «пойти», «уйти» = удалиться: «Мадемуазель удалилась в глубь дома, а доктор вышел наружу...» (152).²⁶

Ср. также: учинять: «Об изуверствах, учиняемых наиболее слабою, изверившеюся частью женских скопищ» (370); являть: «Другие, наиболее сильные, являли образцы выдержки и храбрости, неведомые мужчинам» (371); чайние: «Временно, в чайнии предполагаемого отъезда в Москву, он поступил на три места» (415); таковой, названный: «Испрашивали под таковую помещение» (485), «... всевозможные случайности преследовали доктора в названном месте» (начало главы, стр. 191).

Последние примеры содержат налет как бы книжно-канцелярских стилей. Он становится отчетливой в конструкциях с «вследствие», «ввиду», с предлогами «по» с дательным падежом в значении причины и с предложным в значении «после»:

«Доктор не мог подойти к окну вследствие давки» (159); Памфил Палых был здоровенный мужик с... шишковатым лбом, производившим впечатление двойного вследствие утолщения лобной кости...» (359); «... этот силач казался не совсем нормальным выродком вследствие общего своего бездушия...» (359); «Напрягая слух вследствие сдержанного гула, Евграф... давал ответы по телефону» (507); «Опять было сыро в комнатах, в которых было темно вследствие хмурости серого пасмурного дня» (453); «Ей навстречу шел... муж..., предполагавший тотчас же заняться прочисткой задымленных стволов, ввиду замеченных при разрядке недочетов» (279); «Ввиду приближения родных мест, Притульев припоминал способ сообщения с ними...» (229); «В нижние комнаты... он (гардероб. — Л. Р.) не годился по несоответствию назначения, а наверху не помещался вследствие тесноты» (63); «Эти горы убрали по завершении расчистки на всем требующемся протяжении» (234).

Приведем несколько примеров, представляющих различные по своей природе оттенки повествовательной книжности фразы:

«Ножницы, если бы таковые нашлись у Лары, могли бы вывести его из затруднения. Но в беспокойной торопливости, с какой он перерыл все у нее на туалетном столике, ножниц он не обнаружил» (393); «Он лежал на излечении в Красноярском госпитале, куда для встречи с ним и принятия его на руки выехала его жена...» (33); «Происходивший переполох и его дружное обсуждение послужили сигналом к общему вставанию» (102); «По продолжительности молчания можно было вообразить обстоятельность сказанного» (357); «Общее переполнение городских больниц начало сказываться на состоянии женских отделений» (103); «Он углубился в лес в нескольких направлениях с целью его обследования...» (362); «Он подошел к парадному и позвонил в него. Звонок не произвел дей-

²⁶ «Удалиться», «вступить в брак» не относятся, разумеется, к книжному лексико-фразеологическому ряду, но по стилистическому контрасту могут ощущаться как более книжные варианты отбора.

ствия» (170); «Совершив свой туалет с довоенным удобством, доктор вернулся в купе» (164).

Впечатление книжности могут усиливать:

причастные формы, встречающиеся на месте их более живых грамматических параллелей или подчеркнуто «неразговорные» по своему облику: «Большую часть пути возница и едущий молчали» (113), «После этого хлопнула дверь и ранее спускавшийся стал сбегать вниз гораздо решительнее» (187), «Болееющая Лара, лежа в постели, предавалась на досуге далеким воспоминаниям» (94), «Эти сторожевые селения были сразу обозримы...» (113), «Перед рассветом путник с возницей приехали в селение, носившее требуемое название... Скоро выяснилось, что в округе две одноименные деревни, эта и разыскиваемая» (113);

синтаксические конструкции с однородными обособленными причастными группами вместо придаточных определительных:

«Дно разорвавшегося стакана, разворотившего ему лицо, превратившего в кровавую кашу его язык и зубы, но не убившего его, засело у него в раме челюстных костей, на месте вырванной щеки» (120), «Утверждали, будто это глухонемой от рождения, под влиянием вдохновения обретающий дар слова и по истечении озарения его снова теряющий» (135);

скопления субстантивированных и атрибутивных причастий:

«Они (поезда. — Л. Р.) служили крепостями шайкам вооруженных, грабившим по дорогам, пристанищем скрывающимся уголовным и политическим беглецам, невольным бродягам того времени, но более всего братскими могилами... умершим от мороза и сыпняка, свирепствовавшего по линии и выкашивавшего в окрестностях целые деревни» (388), «Вездесущее веяние этого запаха как бы опережало шедший к северу поезд, точно это был какой-то все разъезды, сторожки и полустанки облетевший слух, который едущие везде заставали на месте, распространившимся и подтвержденным» (160).

В зарубежных статьях, посвященных «Доктору Живаго» (правда, написанных не лингвистами), можно встретить утверждение о сходстве поздней прозы Пастернака с прозой Льва Толстого.²⁷ Не вдаваясь в обсуждение обоснованности этого утверждения, воспользуемся все же им для некоторых сопоставлений, которые помогут, быть может, выяснению особенностей пастернаковской повествовательной манеры. Одно из таких возможных сопоставлений касается элементов книжности в языке и стиле обоих писателей. Выборочное сличение тематически близких повествовательных фрагментов из «Доктора Живаго» и «Войны и мира» позволяет, например, предположить, что функционально не обусловленных лексико-фразеологических и синтаксически-стилевых черт книжности (т. е. черт, которые

²⁷ См., например, редакционный комментарий к отрывкам «Уезд в тылу», напечатанным в альманахе «Мосты» 1, Мюнхен 1958, стр. 20.

ощущались книжными в языке художественной литературы 60-х годов прошлого столетия) в романе Толстого меньше, чем элементов книжного, по отношению к современному литературному языку, в романе Пастернака.²⁸

Другое возможное сопоставление касается семантико-стилевой структуры толстовской и пастернаковской повествовательной фразы. О внешнем сходстве некоторых синтаксических фразовых конструкций также доводилось читать в зарубежных разборах романа Пастернака. Указывалось в частности на конструкции сложного предложения с двумя придаточными, замкнутыми в главном и соединенными союзом «и». То есть, если подыскать иллюстрацию, речь шла, повидимому, о такого типа построениях:

«Госпиталь, в котором лежал, а потом служил и который собирался теперь покинуть доктор, помещался в особняке графини Жабринской, с начала войны пожертвованном владелицей в пользу раненых» (135).

Ср. у Толстого:

«В балагане, в который поступил Пьер и в котором он пробыл четыре недели, было 23 человека пленных солдат, три офицера и два чиновника» («Война и мир», ГИХЛ, 1949, т. 3, стр. 440).

Сходные конструкции можно, однако, найти и у других советских писателей.²⁹ В романе же «Доктор Живаго», особенно в отступлениях философского характера (см., например, последний абзац на стр. 12: «Все движения на свете были рассчитанно-трезвы...» и далее), встречаются и более близкие аналогии. Внимательное сопоставление, тем не менее, легко обнаруживает неоднородность самих внутренних семантических структур этих стилей отвлеченного рассуждения у обоих писателей: ровной логической целеустремленности толстовского изложения противостоит порывистая ассоциативно-абстрагирующая манера Пастернака:

«Он (отец Николай. — Л. Р.) жаждал мысли, окрыленно вещественной, которая прочерчивала бы нелицемерно различный путь в своем движении и что-то меняла на свете к лучшему и которая даже ребенку и невежде была бы заметна, как вспышка молнии или след прокатившегося грома. Он жаждал нового» (7).

²⁸ В частности — о скоплении причастных форм: при правке (правда, не окончательной) корректуры «Севастополь в августе 1855 года» Толстой делает следующие сокращения в тексте (вычеркнутое взято в скобки):

«Офицерская повозка должна была остановиться (в густом, неподвижном облаке пыли, поднятом обозом), и офицер, щурясь и морщась от пыли, набивавшейся ему в глаза и уши (и липнувшей на потное лицо), с озлобленным равнодушием смотрел на лица больных и раненых, (двигавшихся мимо него).

— А это с вашей роты солдатик слабый, — сказал денщик, оборачиваясь к барину и указывая на повозку, (наполненную ранеными) в это время поравнявшуюся с ними».

(Взято с фотокопии, помещенной в «Истории русской литературы», Академия наук СССР, Москва—Ленинград 1956, т. IX, ч. 2, стр. 452).

²⁹ См., например, у А. Фадеева: «Во всей той части табора, куда вышли Ваня и Жора и где властвовала жесткая рука директора шахты № 1 бис Валько, был уже порядок...», «Молодая гвардия», ч. I, начало 11-й главы.

Неоднородна и семантико-стилевая структура повествовательной фразы у Л. Толстого и у Пастернака. Структура эта связана с отношением авторского монологического «я» к речевой теме. Стилль как «строй мыслей», как отношение слов к мысли определял в свое время Стендаль: «Style, ordre des idées». «Style. Ces mots, pour un instant, sont un repos pour l'esprit»...³⁰ Природа этого отношения у Пастернака лишена толстовского единства. Пастернаковское монологическое «я» как бы раскалывается: оно то неощутимо вполне, то вдруг выступает из контекста в той или иной форме речевого саморазоблачения; эпически нейтральное «я» сообщения сменяется вдруг «я» субъективного выражения («я» лирическим, «я» личной экспрессии, «я» зашифрованного подтекста), и оба эти «я» по-разному конструируют и переконструируют стилевые формы повествования.

Роман «Доктор Живаго» состоит из шестнадцати (не считая стихотворной) частей, разбитых на главы; общее число глав — 231; поделив на него количество страниц прозаического текста (531), получим в среднем 2,3 страницы (по 43 строки каждая) на главу. Главы различны по величине: самая крупная глава второго тома, в которой описывается прощание с Юрием Живаго в гробу, содержит восемь страниц; но иные главы состоят всего из 40—50, тридцати, двадцати с небольшим и даже двенадцати (гл. 7 пятнадцатой части) строк. Это обстоятельство уже само по себе в какой-то мере определяет преимущественный структурный тип повествовательной фразы в романе: субъективно-предикатная синтагма, простое предложение со скупыми и энергичными формами синтаксического распространения.³¹

Сжатые фразовые конструкции часто «открывают» главу:

«Погода перемогалась» (45); «Отпевание кончилось» (89); «Городок назывался Мелюзеевым. Он стоял на черноземе» (132); «История Васи была иная. Его отца убили на войне» (226); «Бабье лето прошло» (350); «Воспоминания его не обманули» (394); «Комната была обращена на юг» (499) и т. д. (см. стр. 114, 141, 209, 218, 233, 243, 266, 281, 316, 331, 352, 372, 380, 415 и др.).

Также и заканчивают ее:

«Вдруг все разлетелось. Они обеднели» (5); «Народу все прибывало. Железная дорога забастовала» (32); «Все засмеялись. Председатель призывал собрание к порядку. Доктор пошел спать» (145) и т. д. (см. стр. 25, 268, 305, 450, 471, 524 и др.).

Сжатые фразовые конструкции ложатся, как правило, в основу синтаксически-стилевого строя монологического повествования, нейтрального по отношению к «я» субъективного выражения. Его прерывистость, «рубленность», его речевая «сухость» обусловлены смысловыми категориями сообщения. «Рубленность», особенно в зачинах глав, может восприниматься как заданная композиционно-сюжетным целым стремительность повествовательного движения:

³⁰ «Стилль, порядок идей». «Стилль. Слова, на которых в данный момент успокаивается мысль». — Заметки Стендаля на полях. — «Vie de Henri Brulard, Introduction, Paris 1913, p. XXXVI.

³¹ Номинативные предложения редки.

«Война с Россией еще не кончилась. Неожиданно ее заслонили другие события. По России прокатывались волны революции, одна другой выше и невиданней» (21); «Прошел август, кончался сентябрь. Нависало неотвратимое» (186); «Были дни Пресни. Они оказались в полосе восстания. В нескольких шагах от них на Тверской строили баррикаду. Ее было видно из окна гостиной» (50).

Также и — как внутренняя локальная динамика экспозиции:

«Вдруг кругом все задвигалось. По другому пути к поезду подошла дрезина. С нее соскочили следователь в фуражке с кокардой, врач, двое городских. Послышались холодные деловые голоса. Задавали вопросы, что-то записывали. Вверх по насыпи, все время обрываясь и съезжая по песку, кондуктора и городовые волокли тело. Завыла какая-то баба. Публику попросили в вагоны и дали свисток. Поезд тронулся» (16).

Однако во многих случаях эта «рубленность» возникает вне связи с каким-либо внутренним движением речевой темы, ощущаясь как некое формально-стилевое самозадание:

«Было воскресенье. Доктор был свободен. Ему не надо было на службу» (192); «На другой день вечером он увиделся с Антиповой. Он ее нашел в буфетной. Перед Ларисой Федоровной лежала грудка катанного белья. Она гладила» (145); «Дом был последним на улице. За ним начиналось поле. Его пересекала железная дорога. Близ линии стояла сторожка. Через рельсы был проложен переезд» (109) и т. п.

Самозадание это иногда, как кажется, разоблачается самой необычностью форм «сжатия»:

«Юра, Миша Гордон и Тоня весной следующего года должны были кончить университет и Высшие женские курсы. Юра кончал медиком, Тоня — юристкой, а Миша — филологом по философскому отделению» (64); «Лара мечтала через год, когда они сдадут государственный экзамен, обвенчаться с Пашею и уехать учителем мужской и учительницей женской гимназии на службу в какой-нибудь из губернских городов Урала» (75); «Это была вдова и мать двух машинистов, старуха Тиверзина» (15).

По-иному организует синтаксическо-стилевые конструкции образно-поэтическая и эмоционально-экспрессивная речевая сфера монологического «я». Это «я» ощущается как бы вторым «я» от-авторского сообщения: вторгающиеся в эпически-сухую ткань повествования образно-экспрессивные фрагменты содержат иной раз трудно определимый, но отчетливый оттенок субъективной окраски — это внутренне, конструктивно иная форма речевого выражения, как бы заимствованная Пастернаком-повествователем из заветного, на время оставленного инструментария Пастернака-поэта:

«Спустя несколько минут улица была почти пуста. Люди разбежались по переулкам. Снег шел реже. Вечер был сух, как рисунок углем. Вдруг садящееся где-то за домом солнце стало словно пальцем тыкать во все крас-

ное на улице: в красноверхие шапки драгун, в полотнище упавшего красного флага, в следы крови, протянувшиеся по снегу красненькими ниточками и точками» (37).

Экспрессивно-эмоциональные акценты создают концентрированную многочленность выражения признака:

«...эта сила (пошлости. — Л. Р.) находилась теперь перед Юринными глазами, досконально вещественная и смутная и сныщаяся, безжалостно-разрушительная и жалующаяся и зовущая на помощь» (62).

Лирическое «я», с той или иной степенью отчетливости стоящее за некоторыми описаниями, меняет структурный облик речи. Повествование обретает новый ритм; появляются инверсии:

«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, или выгнул их дугой или крюком внезапного поворота. В далеком прошлом, до прокладки железной дороги через Ходатское, проносились по тракту почтовые тройки. Тянулись в одну сторону обозы с чаем, хлебом и железом фабричной выделки, а в другую прогоняли под конвоем по этапу пешие партии арестантов. Шагали в ногу, все разом позвякивали железом наканальников, пропачие, отчаянные головушки, страшные, как молнии небесные. И леса шумели кругом, темные, непроходимые» (316).

Близкие по стилю конструкции могут возникать и в случаях так называемой несобственно-прямой речи, — лиризм, их организующий, принадлежит при этом речевой сфере персонажа. Вот, например, размышления купчихи Галузиной о жизни в доме отца до революции:

«И все, бывало, радовало густотой и стройностью, церковная служба, танцы, люди, манеры, даром что из простых была семья, мещане, из крестьянского и рабочего звания. И Россия тоже была в девушках, и были у нее настоящие поклонники, настоящие защитники, не чета нынешним. А теперь сошел со всего лоск, одна штатская шваль адвокатская, да жидова день и ночь без устали слова жует, словами давится. Власушка со приятели думает замануть назад золотое старое времячко шампанскими и добрыми пожеланиями. Да разве так потерянной любви добиваются? Камни надо ворочать для этого, горы сдвигать, землю рыть» (319—320).

Смежное, уже собственно от-авторское, описание может сближаться с приведенным выше в стилиевом отношении:

«Здесь молодая хозяйка (Галузина же. — Л. Р.) охотно и часто сживала за кассой. Любимый ее цвет был лиловый, фиолетовый, цвет церковного, особо торжественного облачения, цвет нераспустившейся сирени, цвет лучшего бархатного ее платья, цвет ее столового винного стекла. Цвет счастья, цвет воспоминаний, цвет закатившегося дореволюционного девичества России казался ей тоже светлосиреневым. И она любила сидеть в лавке за кассой, потому что благоухавший крахмалом, сахаром и темнолиловой чер-

носмородинной карамелью в стеклянной банке фиолетовый сумрак помещения подходил под ее излюбленный цвет» (321).

Приемом передачи несобственно-прямой речи Пастернак пользуется широко. Раскрытие душевных состояний двух основных персонажей романа совершается наполовину с помощью их «мысленного монолога». Соответствующие стилевые формы весьма своеобразны по эмоционально-экспрессивному напряжению, носящему иной раз несколько риторически-суперлативный характер, и по своему ритмико-синтаксическому строю. Вот, например, конструкции с повторами в размышлениях доктора:

«Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одиочание. Таким новым были ее испытания и житейская мудрость, которой война учила. . . . Таким новым была революция, не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками. Таким новым была сестра Антипова, войной заброшенная Бог знает куда, с совершенно неведомой жизнью, никого ни в чем не укоряющая, и почти жалующаяся своей безгласностью, загадочно немногословная и такая сильная своим молчанием. Таким новым было честное старание Юрия Андреевича изо всех сил не любить ее . . .» (163).

Вот экспрессивно-лирическое видение зимнего пейзажа глазами героя романа:

«А солнце зажигало снежную гладь таким белым блеском, что от белизны снега можно было ослепнуть. Какими правильными кусками взрезала лопата его поверхность! Какими сухими алмазными искрами рассыпался он на срезах! Как напоминало это дни далекого детства, когда в светлом, галуном обшитом башлыке и тулупчике на крючках, туго вшитых в курчавую, черными колечками завивавшуюся овчину, маленький Юра кроил на дворе из такого же ослепительного снега пирамиды и кубы, сливочные торты, крепости и пещерные города! Ах, как вкусно было тогда жить на свете, какое все кругом было загляденье и объяденье!» (235).

Верно ли сказано выше: «глазами героя»? Может быть, одновременно и глазами автора?

Здесь мы подходим к одной из особенностей пользования «мысленным» («внутренним») — по другой терминологии) монологом в романе Пастернака, — слиянию сфер речевого выражения «я» автора и «я» автогенного персонажа. Слияние это, продлеваясь уже как собственно творчески-композиционный прием, находит свое высшее завершение в последней части романа — цикле стихотворений Живаго-Пастернака; но и с внешней, формально-стилистической стороны оно отчетливо выступает в прозаическом тексте. Вот несколько сопоставлений и примеров:

«Теперь она, — как это называется, — теперь она падшая. Она — женщина из французского романа и завтра пойдет в гимназию сидеть за одной партой с этими девочками, которые по сравнению с ней еще грудные дети. Господи, Господи, как это могло случиться!»

Это — размышления Лары (стр. 45). Но вот, несколько ниже, уже от автора:

«О, какой это был заколдованный круг! Если бы вторжение Комаровского в Ларину жизнь возбуждало только ее отвращение, Лара взбунтовалась бы и вырвалась. Но дело было не так просто. Девочке льстило, что . . .» и т. д. (47).

В ряде случаев стилиобразующую экспрессию высказывания так же легко отнести к субъекту повествования, как и к субъекту действия:

«О, как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но 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, какую вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накинутую простыню выкупанного ребенка» (377).

То же иногда и при обобщающих оценках и высказываниях по поводу описываемого. Не так уж ясно, например, автору, герою или обоим принадлежит выделенное разрядкой в следующем отрывке:

«Юрий Андреевич все время порывался встать и уйти. Наивность комиссара конфузила его. Но немногим выше была и лукавая искушенность уездного и его помощника . . . Эта глупость и эта хитрость друг друга стоили. И все это извергалось потоком слов, лишнее, несуществующее, неяркое, без чего сама жизнь так жаждет обойтись» (141).

«Объективные» стили повествования также могут содержать более сложные типы синтаксическо-стилевых конструкций. Последние складываются иной раз под влиянием различного рода аналогий, смысловой и по смежности. Вот, например, описание событий на фронте, напоминающее язык газетных реляций:

«К югу от местности, в которую заехал Гордон, одно из наших соединений удачной атакой отдельных составляющих его частей прорвало укрепленные позиции противника. Развивая свой удар, группа наступающих все глубже врзалась в его расположение. За нею следовали вспомогательные части, расширявшие прорыв. Постепенно отставая, они оторвались от головной группы. Это повело к ее пленению. В этой обстановке взят был в плен прапорщик Антипов, вынужденный к этому сдачею своей полуроты» (114).

Близостью к предположительной речевой сфере персонажа (мальчика Миши Гордона) объясняется, повидимому, такая слегка смещенная к разговорной конструкция:

«Вот и сейчас, никто не решился бы сказать, что его отец поступил неправильно, пустившись за этим сумасшедшим вдогонку, когда он выбежал на площадку, и что не надо было останавливать поезд, когда, с силой оттолкнув Григория Осиповича и распахнувши дверь вагона, он бросился на всем ходу со скорого вниз головой на на-

сыпь, как бросаются с мостков купальни под воду, когда ныряют» (13).

В этих объективно-повествовательных стилях, лишенных образно-поэтических и экспрессивных акцентов, чаще встречаются черты книжной сухости и просто неловкости некоторых фразовых построений, уже отчасти отмечавшиеся в начале этой главы. Вот примеры:

«Кивком головы он подал знак, чтобы Тягунова поднялась немного вверх по улице, к месту, где ее переходили по выступающим из грязи камням, сам достиг этого места, переправился к Тягуновой и поздоровался с ней» (340); «Он обвел взглядом все окна в помещении, одно за другим, и сказал: «Жарко будет сегодня», точно получил этот вывод из обзора всех окон и это не было одинаково ясно из каждого» (251); «В это военное время ходовой их патриотизм, казенный и немного квасной, не соответствовал более сложным формам того же чувства, которое питал Антипов» (108); «Их движения сразу были отличимы от расторопности действительных портних» (394); «Ускоренная подвижность не разогрела его» (456); «Имелся приказ . . . стрелять с коротких дистанций и винтовок, равных числу видимых мишеней» (342); «Было против правил оставаться к этому в безучастии» (343); «Вылезший из-под обрыва водонос оказался молодым подростком» (481).

То же в построениях с деепричастными обособлениями: «Здесь, оглянувшись еще раз, он отворил тяжелую, расшатанную дверь и, с лязгом ее хлопнув, вышел на улицу» (197). И несколькими строками выше: «Чтобы положить конец недоразумению, Юрий Андреевич смерил его взглядом и обдал холодом, обтывающим охоту к сближению», — где фразеологическое сочетание «обдать холодом» неловко разбивается последующим причастным атрибутом.

Отметим также ненормативность иных конструкций:

«Он оказался держателем продовольственной карточки четвертой категории, установленной для нетрудового элемента и по которой никогда ничего не выдавали» (225); «Евграф Живаго вышел в коридор, переполненный незнакомыми сослуживцами доктора, его школьными товарищами, низшими больничными служащими и книжными работниками и где Марина с детьми, охватив их руками и накрыв полами накинутаго пальто (день был холодный и с парадного задувало), сидела на краю скамьи . . .» (507); «Он . . . слышал через полуоткрытую по нечаянности дверь душераздирающие крики Тони, как кричат задавленные с отрезанными конечностями, извлеченные из-под колес вагона» (105); «Развалины станции полюбили, как можно привязаться к кратковременному пристанищу . . .» (235); «После войны хотелось обратно к этим веяниям для их возобновления и продолжения, как тянуло из отлучки назад домой» (163).

Трудно решить, следует ли все эти примеры рассматривать как своего рода небрежение формой,³² ее «самоупрощение» вследствие авторского пе-

³² Кое-какие из них, вероятно, надо отнести просто к случайным погрешностям, неизбежным в столь крупном произведении, корректурные оттиски кото-

рехода к новой стилевой манере и отказа от формально-стилевых акцентов в языке повествования. Можно, однако, предположить, что многие функционально не обусловленные черты книжности словоотбора и конструкций, равно как и сухость некоторых объективно-повествовательных стилей, контрастирующая со стилями субъективной окраски, есть результат этого отказа и, следовательно, в той или иной мере замысел автора.

ГЛАВА IV

ЯЗЫК ПЕРСОНАЖЕЙ. РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

При знакомстве с диалогической речью в романе и приемами речевой характеристики отчетливо обособляется круг персонажей, который, если использовать терминологию одного из советских литературоведов двадцатых годов, удобнее всего было бы назвать автогенным. Это в первую очередь сам герой романа Юрий Живаго, Лара, Николай Николаевич Веденяпин, Сима Тунцева; далее — профессор Александр Громеко, Антонина Александровна, Гордон и Дудоров. Язык персонажей этого круга со стороны лексики, стиливых и структурно-семантических черт содержит много общего и весьма близок стилям собственно авторской, монологической речи.

Значительно более индивидуализирован язык другого, гетерогенного, круга, круга «второго плана» по отношению к идейно-тематическому стержню романа. Сюда относятся такие, более или менее длительной экспозиции, образы, как образ главаря партизан Зауралья Ливерия Микулицына, его отца и мачехи, эсера Костоеда-Амурского, комиссара Гинца, некоторых прочих функционеров периода революции и гражданской войны, толстовца Выволочнова, дельца Самдевятова, купеческой четы Галузиных, дворника Маркела и многих, многих других персонажей, жизненные прототипы которых разнохарактерны, но несомненно хорошо автору знакомы.

Наконец, третий, «дальний», круг составляют уже вполне эпизодические лица жанрового фона романа — городские обыватели, поездные пассажиры, деревенские подростки, партизаны и прочие говорящие, бегло очерченные, речевая характеристика которых, однако, дается, как правило, весьма выпукло, хотя и в плане несколько условной стилизации. Остановимся на первом, основном, круге.

Язык героя романа в основном повторяет стилевые черты монологической речи: здесь те же словарные пласты, те же типы лексико-фразеологического отбора, те же формы синтаксическо-стилевых конструкций. Так же скупое и бережное, иногда с толкованием в самом тексте, используются, на-

рого автор к тому же вряд ли имел возможность править. Есть и в издании, которому даются цитаты, некоторое (правда, незначительное) количество искажающих ошибок набора. Так, например, в фразе: «Юра стоял, закрыв глаза и губы в ладонь с платком и дыша им», стр. 85, вместо «закрыв», надо читать «зарыв», и т. п.

пример, диалектные элементы (см. в записях доктора: «На них ставят капканы, слопцы, как их тут называют», 289), столь же отчетливо выступают и прихотливо чередуются струи разговорной и литературно-книжной лексики с предпочтительным иной раз отбором более архаических синонимических вариантов; встречается и ряд более или менее ярких совпадений словоупотребления (см., например, в языке Юрия Живаго разговорно-экспрессивное содом (126), дважды (на стр. 309 и 403) повторяющееся в от-авторском тексте, и некоторые типы словообразования).

Церковнославянские элементы (словарные, фразеологические и цитаты), встречавшиеся в монологической речи, в языке доктора множатся, сообщая ей местами стилиобразующую архаическую окраску:

«... Господи! (молится мальчик Юра Живаго. — Л. Р.) — учини мамочку в раи, идеже лица святых и праведницы сияют яко светила. Мамочка была такая хорошая, не может быть, чтобы она была грешница, помилуй ее, Господи...» (11—12); «О, как трудно и больно, Господи!.. Вскую отринул мя еси от лица Твоего, Свете незаходимый?» (400); «Это тетка Ливерия, местная притча во языцех и свояченица Микулицына...» (398); «Варыкино ведь это какая-то глушь богоспасаемая?» (398).

Как и в от-авторском тексте, в языке доктора часты смешения разно-родной по стилистической окраске лексики, обычно в функции усиления экспрессии («А тут — нате пожалуйста! Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины», 199); сближение в одном и том же тематическом высказывании разговорных (иной раз с оттенком вульгарной экспрессии) и книжных стилей (см., например, разговор с Ларой, стр. 417—418, или с Ливерием, стр. 348—349); неожиданность вторжения в протокольно-сухую ткань сообщения образных форм выражения («Наша нервная система не пустой звук, не выдумка. Она — состоящее из волокон физическое тело. Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту», 495).

Близка авторскому изложению афористичность живаговского языка и литературно-книжный, отличный от разговорного, строй реплик-рассуждений, даже и эмоциональной окраски, например:

«Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во все остальное на свете, благодаря тебе» (437).

Оттенок книжно-литературной сухости и декларативности носит такое, например, высказывание:

«Я потрясен известием о расстреле Павла Павловича и не могу прийти в себя. Я с трудом слежу за вашими словами...» (460), и дальше: «Сообщенная вами новость ошеломила меня. Я раздавлен страданием, которое отнимает у меня способность думать и рассуждать. Может быть, покоряясь вам, я совершаю роковую, неправую ошибку, которой буду ужасаться всю жизнь, но в тумане обессиливающей меня боли единственное, что я могу сейчас, это машинально поддакивать вам и слепо, безвольно вам повиноваться» (461).

Черты книжности выступают также и в формах живого диалога:

Лара: «Вот уговорю дядю к обеду остаться, выну кашу из духовой и позову тебя».

Доктор: «Спасибо, но вынужден отказаться. У нас вследствие моих наездов в город стали в шесть обедать. Я привык не опаздывать» (308).

Или в разговоре с Самдевятовым, где книжный облик живаговских вопросов особенно отчетлив по контрасту с колоритно-живой речью собеседника:

Доктор: «Здесьние места вы, верно, знаете основательно?»

Самдевятов: «До умопомрачения. На сто верст в округности. Я ведь юрист. Двадцать лет практики. Дела. Разъезды.

— И до настоящего времени?

— А как же.

— Какого порядка дела могут совершаться сейчас?

— А какие пожелаете. Старых незавершенных сделок, операций, невыполненных обязательств — по горло, до ужаса.

— Разве отношения такого рода не аннулированы?

— По имени, разумеется... Особенности переходного периода, когда теория еще не сходится с практикой. Тут и нужны люди сообразительные, оборотистые, с характером, вроде моего. Блажен муж иже не иде, возьму куш, ничего не видя. А часом и по мордасам, как отец говорил...

— Если таковы ожидающие нас вероятия, то зачем нам ехать?» (268—270).

Налет риторичности ощутим иногда в приподнятости некоторых реплик, в обилии восклицаний, в экспрессии внутренних монологов:

«Это ужасно, — начал в виду их собственной деревни Юрий Андреевич. — Ты едва ли представляешь себе, какую чашу страданий испило в ту войну несчастное еврейское население!» (122); «О, как забилось его сердце, о, как забилось его сердце, ноги подкосились у него, он от волнения стал весь мягкий, войлочный, как сползающая с плеч шуба! » «О Боже, Ты, кажется, положил вернуть ее мне? ..» (462); «О Тоня, бедная девочка моя. Жива ли ты? Где ты? Господи...» (350); «О, не думать, не думать! Как путаются мысли!» (400).

В романе можно найти косвенные указания самого автора на некоторые особенности речевой манеры героя. Так, например, на стр. 401, читаем: «И почему Лара должна предпочитать его бесхарактерность и темный, нереальный язык его обожания?» И далее, на стр. 487: «Не вполне понятная, образная речь доктора казалась ему (Васе Брыкину. — Л. Р.) голосом неправоты».

Однако, «образность» и черты «непонятности», «нереальности» (в таких возможных их толкованиях, как «абстрактность», «книжность») принадлежат не только языковой сфере Юрия Живаго, но и сфере монологической речи. Насколько обе эти сферы могут совпадать, например, в стилях образительных, можно проиллюстрировать хотя бы такими отрывками из «Записи Юрия Живаго»:

«Земля, воздух, месяц, звезды скованы вместе, склепаны морозом. В парке поперек аллеи лежат отчетливые тени деревьев, кажущихся выточенными и выпуклыми. Все время кажется, будто какие-то черные фигуры в разных местах без конца переходят через дорогу. Крупные звезды синими слюдяными фонарями висят в лесу между ветвями. Мелкими, как летние луга ромашками, усеяно все небо» (292—293).

Или:

«Первые предвестники весны, оттепель. Воздух пахнет блинами и водкой, как на масляной, когда сам календарь как бы каламбурит. Сонно, масляными глазками жмурится солнце в лесу, сонно, ресницами игл щурится лес, маслянисто блещут в полдень лужи. Природа зевает, потягивается, переворачивается на другой бок и снова засыпает» (295).

Трудно, таким образом, приписать все эти особенности и приметы собственно языку героя романа, составив на основании их некую иллюстративную картотеку. Трудно еще и потому, что черты речевого облика Юрия Живаго в значительной мере повторяются и у прочих персонажей «ближнего» круга. Так, например, церковнославянская струя в языке доктора с полным тождеством семантической и стилевой структуры продлевается в речи Симы Тунцевой (стр. 421—425). В языке ряда других автогенных персонажей дублируется афористичность докторских высказываний. У Ведяпина:

«Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно, верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (9).

У Лары:

«Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всегда только одно и то же!» (308); «По-моему, философия должна быть скупой приправой к искусству и жизни. Заниматься ею одною так же странно, как есть один хрен» (418).

Даже в репликах Антонины Александровны встречаются черты афористичности:

«Мое сердце скрыло бы это от меня, потому что нелюбовь — почти как убийство, и я никому не в силах была бы нанести этого удара» (427).

Язык Лары особенно близок к живаговскому. Вряд ли случайно вложенное автором в ее уста признание: «Может быть, в меня запали твои выражения... Помимо общности наших чувств, я ведь так много от тебя перенимаю!» (412).

В самом деле, и словарь и стили диалогических реплик двух главных персонажей романа содержат очень много общего. Речевой спектр автор — Юрий Живаго — Лара во многом тождественен. В языке Лары те же типы разговорно-просторечной и разговорно-бытовой лексики («О той поре мы уже были ученые, привычные. Не впервой было», 307;

«Наперед можно было сказать, что штука пропащая, отказ», 311), те же вкрапления книжно-архаического характера («Мне показалось, что он отмечен и что это перст обречения», 412; «Юрочка, ты моя крепость и прибежище и утверждение, да простит Господь мое кощунство», 438). Приведем несколько выборочных совпадений:

В от-авторском тексте:

«Он слышал, как искали, кликали его в других комнатах» (17).

«Говорили, что в Швейцарии у него осталась новая молодая пассия» (182).

У Юрия Живаго:

«Мужчина до такой степени не у дел сейчас..., что точно его и в заводе не было...» (29).

У Лары:

«Я не долго протомлю вас, скоро кликну» (304).

«Я была его детской пассией» (412).

У Лары:

«И сам прекрасно знает, что без его участия в поездке Ларисы Федоровны и в заводе нет...» (459).

В языке Лары находим то же, что и у Юрия Живаго, сведение вместе контрастных по стилистическому облику книжных и разговорных лексических элементов («Понимаешь ли ты, о чем просишь, вник ли в то, что он предлагает тебе? Год за годом, сизифовыми трудами строй, возводи, не досыпай, а этот пришел, и ему все равно, что он дунет, плюнет, и все разлетится вдребезги. Да ну тебя к черту. Стреляйся, пожалуйста. Какое мне дело?» 74); те же «письменные» по складу типы речи-рассказа (I), речи-рассуждения (II), речи экспрессивного, вполне живаговского по отвлеченности, высказывания (III):

(I) «Теперь он в Сибири, на одном из сильно продвинувшихся наших участков, наносит поражение своему дворовому дружку и впоследствии фронтовому товарищу, бедняжке Галиуллину, от которого не скрыт секрет его имени и моего супружества и который по неценимой тонкости никогда не давал мне этого почувствовать, хотя при имени Стрельникова рвет и мечет и выходит из себя» (309);

(II) «Люди, когда-то освободившие человечество от ига идолопоклонства и теперь в таком множестве посвятившие себя освобождению его от социального зла, бессильны освободиться от самих себя, от верности отжившему допотопному наименованию, потерявшему значение, не могут подняться над собою и бесследно раствориться среди остальных, религиозные основы которых они сами заложили и которые были бы им так близки, если бы они их лучше знали» (310);

(III) «Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, все доставляет радость, все стало душою. Но в этой дикой ежеминутно подстерегающей нежности есть что-то по-детски неукротенное, недозволенное. Это своевольная, разрушительная стихия, враждебная покою в доме» (445).

Как и у Юрия Живаго, в разговорных репликах Лары находим черты книжной сухости («Мы последние ночи недосыпаем вследствие разных забот», 421; «Я взяла бы на себя труд перезимовать там», 419; «Вече-

ром, когда уберемся и уясним ближайшие виды, все перед сном помоемся» 442); встречаем ту же манеру обозначения состояния, как бы заимствованную из рассказа о третьем лице: «Я лишаюсь рассудка при этой мысли» (419), «Я ведь сказала тебе, я едва сдерживаю слезы» (408); те же формы выражения душевной экспрессии — восклицания, ласкательные обращения, «суперлативность»: «О, как я счастлива!» (438), «О, я не могу! И, Господи, реву и реву!» (514), «О, что я наделала, Юра, что я наделала!» (514), «Спасибо, родной, спасибо. О, как я рада» (436),³³ «Я кровью сердца, каждой жилкою чувствую все повороты его почерка» (511) и т. д.

Взволнованные ритмы темы плача-прощания у обоих главных персонажей сходны вполне:

Юрий Живаго: «Прощай, Лара, до свидания на том свете, прощай, краса моя, прощай, радость моя, бездонная, неисчерпаемая, вечная...» (462—463);

Лара: «Прощай, большой и родной мой, прощай, моя гордость, прощай, моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой...» (514).

Сближает язык персонажей автогенного круга — особенно в части монологического типа рассуждений — его условный, по отношению к живым, разговорным формам, книжно-литературный облик (ср., например, историко-философские высказывания Веденяпина и Симы Тунцевой; приведенные выше суждения о проблеме еврейства у Лары и (на стр. 124—125) у Гордона). Это не произносимый и слышимый, но лишь зрительно воспринимаемый, читаемый язык, — трудно представить себе иные из этих высказываний выговоренными, например, на сцене, в живом диалоге действующих лиц.

Помимо общей стилевой близости, в репликах некоторых персонажей можно обнаружить прямые «кальки» с живаговской речевой манеры. Вот говорит Сима Тунцева:

«Мне всегда кажется, что эти грубые, плоские моления, без присущей другим духовным текстам поэзии, сочиняли толстопузые лоснящиеся монахи» (424),

«Здесь она (Магдалина. — Л. Р.) со страшной осязательностью сокрушается о прошлом» (425).

Или:

«Разреши долг, якоже и аз власы». То есть: «отпусти мою вину, как я распускаю волосы». Как вещественно выражена жажда прощения, раскаяния! Можно руками дотронуться» (424—425).

Говорит Гордон:

«...Как это могло случиться? Этот праздник, это избавление от чертовщины посредственности, этот взлет над скудоумием будней, все это родилось на их земле, говорило на их языке и принадлежало к их племени» (125).

³³ Ср. у доктора: «Знаешь что, моя радость?», 436; «Но давай и безумствовать, сердце мое...»; «Поедем, сердце мое», 436.

Одинаков у большинства персонажей синтаксический строй разговорных реплик — отрывисто-динамический, из коротких, словно бы обрубленных предложений:

У Юрия Живаго:

«Повальная эпидемия. Общее истощение ослабляет сопротивляемость. На тебя и папу страшно смотреть. Надо что-то предпринять. Да, но что именно? Мы недостаточно бережемся. Надо быть осторожнее...» (200); «— Что с тобою, ангел мой? Успокойся. Что ты делаешь? Не бросайся на колени. Встань. Развеселись. Прогони преследующее тебя наваждение. Он на всю жизнь запугал тебя. Я с тобою. Если нужно, если ты мне прикажешь, я убью его» (429—430);

У Лары:

«... Да хорошо, если по шапке, а не под обух, чтобы не оставлять следов. Среди них Паша в первом ряду. Он в большой опасности. Он был на Дальнем Востоке. Я слышала, он бежал, скрывается. Говорят, его разыскивают. Но довольно о нем...» (407);

У Антонины Александровны:

«Странный гонорар предлагают. Ты видел? Ты все-таки прочти. Бутылку германского коньяку или пару дамских чулок за визит. Чем заманивают. Кто это может быть? Какой-то дурной тон и полное неведение о нашей современной жизни. Нувориши какие-нибудь» (202);

У Александра Громеко:

«— Господа! Трио придется приостановить. Выразим сочувствие Фадею Казимировичу. У него огорчение. Он вынужден нас покинуть. В такую минуту мне не хотелось бы оставлять его одного. Мое присутствие может быть будет ему необходимо. Я поеду с ним... Господа, я не прощаюсь. Всех прошу оставаться. Отсутствие мое будет кратковременно» (57);

У Гордона:

«Нужда научит. Нам не повезло. Из штрафных лагерей я попал в самый ужасный. Редкие выживали. Начиная с прибытия. Партию вывели из вагона. Снежная пустыня. Вдалеке лес. Охрана, опущенные дула винтовок, собаки овчарки...» (518).

Этот строй в приложении к отдельному персонажу мог бы являться средством речевой характеристики (ср., например, язык Кириллова в «Бесах»), в данном случае, однако, он этого назначения не имеет; не отражает, как правило, и душевного состояния говорящего. Тот же строй находим у Комаровского и в языке ряда персонажей «второго» и «третьего» круга.³⁴

³⁴ Например, у Шуры Шлезингер, 184: «Что ты выпучил глаза? Я тебя, кажется, удивляю? Разве ты не знаешь, что я старый боевой конь, старая бестужевка, Юрочка. С предварилкой знакомилась, сражалась на баррикадах. Конечно! А ты что думал? О, мы не знаем народа! Я только что оттуда, из их гущи. Я им библиотеку налаживаю»; у Самдевятюва, 267: «Знаю. Мне жена ваша говорила. Все равно. По делам будете в город ездить. Я с первого взгляда догадался, кто она. Глаза. Нос. Лоб. Вылитый Крюгер. Вся в дедушку. В этих

Повидимому, это лишь формальный прием инструментовки живого диалога по контрасту с монологического типа высказываниями персонажей. Как бы то ни было, в отношении говорящих «автогенного круга» он чрезвычайно способствует нивелировке их индивидуального речевого облика.

Эта нивелировка, отсутствие отчетливо-индивидуальных речевых черт в языке, например Веденяпина или Симы Тунцевой, Громеко, Дудорова или Гордона, весьма примечательна. Многие из принадлежащих им высказываний настолько в стилевом отношении близки друг другу и в целом живаговским, что кажется все их можно было бы вложить в уста главного героя, не опасаясь возникновения какого-либо стилистического разнобоя. Некоторые встречающиеся в их речевом обиходе элементы личного словаря («Зачем нетерпячку поднимать...» — говорит, например, возвратившийся из ссылки Дудоров) настолько единичны, что лишь подтверждают наблюдение.

Пастернак не пользуется в отношении персонажей «ближнего» круга и тем приемом речевой характеристики, который состоит в наделении говорящего какими-либо повторяющимися приметам лексико-фразеологического употребления. Исключением является лишь «не правда ли» — в языке Лары — черта, подчеркнутая самим автором: «Чудеса в решете, не правда ли? «Не правда ли» было любимое выражение моей жены, вы наверно заметили», — говорит Стрельников (469).

Это «не правда ли» находим и в языке героя романа; у Лары же оно встречается до страницы 455 всего один раз (стр. 100), на стр. 455 — три раза и затем девять раз на страницах 508—510 в одном и том же разговоре с Евграфом Живаго.

Иную картину представляет собой язык персонажей второго и третьего круга, почти совершенно лишенный условности «письменного звучания» и ярко индивидуализированный. Промежуточное (точнее, переходное) положение занимает речь Антипова—Стрельникова: от ближнего круга в ней — литературная книжность построений и сколки с живаговской речевой манеры. Например:

«... весь этот девятнадцатый век со всеми его революциями в Париже, несколько поколений русской эмиграции, начиная с Герцена, все задуманные царубийства, неисполненные и приведенные в исполнение, все рабочее движение мира, весь марксизм в парламентах и университетах Европы, всю новую систему идей, новизну и быстроту умозаключений, насмешливость, всю, во имя жалости выработанную, вспомогательную безжалостность, все это впитал в себя и обобщенно выразил собою Ленин, чтобы олицетворенным возмездием за все содеянное обрушиться на старое. Рядом с ним поднялся неизгладимый образ России, на глазах у всего мира вдруг запылавшей свечой и скупления за все безделье и невзгоды человечества...» (473); Все темы времени,

краях все Крюгера помнят»; ср. то же в языке Васи Брыкина, 229, прозектора больницы, 190, начальника станции, 232 и многих-многих других.

все его слезы и обиды, все его побуждения, вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее (Лары. — Л. Р.) лице и в ее осанке, в смеси ее девической стыдливости и ее смелой стройности» (472); «Когда она входила в комнату, точно окно распахивалось...» (473).

И уже вполне реалистически-разговорен и личен язык Ливерия Микублицына: смешение семинарского и просторечно-блатного типа лексики, поговорочных вставок, стилей командных и стилей пропагандно-революционного поучения хорошо рисует облик развязного юноши, бывшего гимназиста, убежавшего на фронт и из безусого прапорщика с тремя георгиевскими крестами превратившегося в командующего целой партизанской армией:

«... Погоди, Лидочка (кличка докладчика из центра. — Л. Р.), дуй тебя в хвост, помолчи минуту. Надо выяснить обстановку...» (325); «А что же мне делать, распрекрасная моя Лидочка, когда, дуй тебя в хвост, силы мои в составе трех полков, в том числе артиллерии и конницы, давно на походе и великолепно бьют противника» (330); «Дела наши в наивеликолепнейшем состоянии» (381); «Хотел бы я знать, что теперь подельывает мой доstopочтенный родитель, уважаемый фатер-папахен мой» (346); «Опять вы не были на вчерашних занятиях. У вас атрофия общественной жилки, как у неграмотных баб и у заматерелого косного обывателя» (347).

В живых, реалистически точных тонах выдержаны речевые стили других революционеров — ораторская скороговорка докладчика из центра, Костоеда-Амурского («Существующая в Сибири буржуазно-военная власть политикой грабежа, насилия, расстрелов и пыток должна открыть глаза заблуждающимся. Она враждебна не только рабочему классу, но по сути вещей и всему трудовому крестьянству. Сибирское и уральское трудовое крестьянство должно понять...» и т. д., стр. 325—326), митингово-газетная патетика комиссара Гинца: «В то время как родина, истекая кровью, последним усилием старается сбросить с себя гидрою обвившегося вокруг нее врага, вы дали одурманить себя шайке безвестных проходимцев и превратились в несознательный сброд, в скопище разнузданных негодяев...» (140—141); высказывания анархиста Вдовиченко-Черное знамя (330, 365), язык лесного охотника партизана Свирида («... Теперь наше дело воевать да переть напролом. Кряхти да гнись. А то что же это будет, размахались да и на попят? Сам сварил, сам и кушай. Сам полез в воду, не кричи — утоп», 330) и других.

Свой, «портретный» язык у Самдевятова (см. приведенный выше его разговор с Живаго), свой (не без налета пародирования) у толстовца Выволочнова (41—42), мастера Худолеева, четы Тиверзиных и многих, многих других. Выступление купца Галузина перед «белыми» новобранцами содержит нечастые в романе штрихи юмористической инструментовки:

«— Этот стакан народного самогона я заместо шампанского опустошаю за вас, ребятушки. Исполать вам и многоя лета! Господа новобранцы! Я желаю поздравить вас еще во многих других моментах и отношениях. Прошу внимания. Крестный путь, который рассти-

лается перед вами дальнею дорогой, грудью стать за защиту родины от насильников, заливших поля родины братоубийственной кровью. Народ лелеял бескровно обсудить завоевания революции, но как партия большевиков будучи слуги иностранного капитала, его заветная мечта, Учредительное собрание, разогнано грубою силою штыка, и кровь льется беззащитною рекою...» и т. д. (332).

В языке эпизодических персонажей с небольшой речевой нагрузкой элементы речевой характеристики даже в самых коротких репликах тщательно отбираются в целях создания зрительно-речевого образа. Вот, например, описание рабочей забастовки:

«Выбегали, спрашивали: — Куда народ свищут? — Из темноты отвечали: — Небось и сам не глухой. Слышишь — тревога. Пожар тушить. — А где горит? — Стало быть, горит, коли свищут.

Хлопали двери, выходили новые. Раздавались другие голоса. — Толкуй тоже, — пожар! Деревня! Не слушайте дурака. Это называется зашабашили, понял? Вот хомут, вот дуга, я те больше не слуга. По домам, ребята!» (32).

Вот язык кучера Вакха:

«— Эй, Федор Нефедьч!.. Инно жара како анафемска! Яко во пещи авраамсти отроци персидстей! Но, чорт напасеный! Тебе говорят, мазопа...»

«— Эй, кобыла, Бога забыла! Поглядите, люди, како падаль, бестия! Ты ее хлесь, а она тебе: слезь! Но, Федя-Нефедя, когда поедя? Энтот лес, прозвище ему тайга, ему конца нет. Тама сила народу крестьянского, у, у! Тама лесная братия. Эй, Федя-Нефедя, опять стала, чорт, шиликун... Анделы в Китаях, тебе говорят аль нет? ... Про лесного товарища не слыжали? Анделы в Китаях, тады на что Москве уши?» (277—278).

Большой концентрации речевая характеристика достигает в сказочных стилях речи персонажей (см., например, рассказ Васи Брыкина, стр. 482—484, или бельевщицы Тани, стр. 524—529), где элементам просторечья, диалектным и поговорочным вставкам отчасти сопутствует и ритмико-синтаксический разговорно-сказочный строй. Зримость речевого облика в этих случаях, однако, не всегда создается — мешает ощущение некоторой литературной искусственности реконструкции (см. хотя бы такие построения в рассказе Васи Брыкина: «Обрадовались злодейству на хуторе деревенские кулаки-заводилы. Давай деревню мутить...» 483). Стилизация как литературный прием, противопоставляемый художественной точности и непосредственности воплощения (ср., например, язык казаков-станичников у Шолохова), в пастернаковской инструментовке речи второстепенных персонажей довольно ощутима. «Локальная» речевая окраска может иной раз представляться несколько нарочитой: «Кабы сейчас не эта гидра гражданская, мировая контра, нешто я стал бы в такую пору на чужой стороне пропадать? Черной кошкой классовою она промеж нас пробежала, и вишь, что делает!» — говорит, например, часовой из отряда Стрельникова (стр. 264). Иногда в эту локальную окраску высказывания проникают фразеологические черты иной социальной принадлежности, как бы нарушая единство индивидуализирующего отбора. В мыслен-

ном монологе купчихи Галузиной читаем: «Воспитанница Ксюша не в счет. Да и кто она? Чужая душа потемки... Перешла она в наследство от первого мужнина брака. Власушкина приемная дочь. А может, и вовсе не дочь, а совсем из другой оперы!» (319).³⁵

Подчеркнуто-чуждаковатый язык дворника Маркела («Терпеть не могу его дурацкого тона», — говорит Антонина Александровна, стр. 171) также отчасти обнаруживает смешение стилистически разнородных фразеологических черт. Частота этих черт делает иной раз локальный колорит речи чрезмерно сгущенным (см. стр. 171, 489—490). В языке же еще более эпизодических лиц — партизан, железнодорожников, поездных пассажиров, жильцов коммунальных квартир и т. д. — «нейтральная» лексика наполовину вытесняется приметам экспрессивно-просторечного и полублатного употребления. Вот, например, отрывки из разговора деревенских подростков:

«— Я, мать твою, в анархисты запишусь. Сила, говорит, внутри нас. Пол, говорит, и характер это пробуждение животного электричества. А? Такой вундеркинд. Но я здорово наклюкался... Терешка, замолчи. Я говорю, сушь вымя, маменькин передник, заткнись... — Тыше ори, сука, всех погубишь, чорт сопливый. Слышишь, Штрезенские рыщут-шастают. С околицы свернули, идут по ряду, скоро тут будут. Вот они. Замри, не дхни, удавлю! — Ну, твое счастье, — далеко. Прошли мимо. Кой чорт тебя сюда понес? И он, балда, туда же прятаться. Кто бы тебя пальцем тронул? — Слышу я, Гошка орет, — хоронись, лахудра. Я и залез. ... — Как, Коська, все это подеялось? С чего началось?» (333—335).

В некоторых диалогах стилизация выступает иной раз в виде частых элементов бранной экспрессии, обозначений и кличек, производящих впечатление надуманности. Этот характер их подчеркивает однажды и сам автор:

«— Высели! Посмотрим, как ты меня выселишь, продавленная кушетка! Десять должностей! — выкрикивала Храпугина бессмысленные прозвища, которые она давала делегатке в разгаре спора. — Какая змея! Какая шайтанка! Стыда в тебе нет! — возмущалась дворничиха...»³⁶ (207).

Те же типы речевой характеристики встречаются, однако, и в ряде других мест. Вот разговор двух пассажирок поезда, в котором доктор с семьей едут на Урал:

³⁵ Еще пример случайной стилизации: размышления гувернантки-француженки мадемуазель Флери на стр. 150 облечены в такие просторечно-разговорные формы: «Куда, интересно знать, провалились санитары?... И чертовка Устинья ушла куда-то в гости. Видит, дура, что гроза собирается, нет понесла нелегкая...» Но мадемуазель Флери по-русски знает плохо, и вряд ли для нее типичен этот речевой колорит. На следующей странице читаем: «Живаго! Живаго! Стучат в наружную дверь, я боюсь отпереть одна, — кричала она по-французски и по-русски добавила: Вы увийт, это Лар или поручик Гайуль».

³⁶ Татарка по национальности. Ср. сходное образование в пьесе Горького «На дне» в языке Татарина: «Зачем посуда бить, болванка!»

«— Ах ты шлюха, ах ты задрёпа, — кричала Тягунова. — Шагу ступить некуда, тут как тут она, юбкой пол метет, г л а з о л у п н и ч а е т! Мало тебе, суке, колпака моего, раззевалась на детскую душеньку, распустила хвост, малолетнего ей надо испортить.

— А ты, знать, и Васеньке законная?

— Я те покажу законную, хайло, зараза! Ты живой от меня не уйдешь, не доводи меня до греха!

— Но, но, размахалась! Убери руки-то, бешеная! Чего тебе от меня надо?

— А надо, чтобы сдохла ты, г н и д а - ш е л а м у р а, кошка шелудивая, бесстыжие глаза!

— Обо мне какой разговор. Я, конечно, сука и кошка, дело известное. Ты вот у нас титулованная. Из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысой забрюхатила, ежом разродилась... Караул, караул, люди добрые! Ай, убьет меня до смерти лиходейка-пагуба...» (237).

То же — в языке Марфы Гавриловны Тиверзиной:

«— Злые аспиды! Что им, оглашенным, надо? Только бы лаяться да вздорить. А этот, речистый, как ты его, Пашенька? Покажи, милый, покажи... Ах ты зуда-жужелица, конская строка» (38).

Как видим, структура диалогической речи со стороны ее организационно-творческих принципов и прежде всего индивидуализации речевого облика говорящего различна для ближнего круга и персонажей второстепенного характера. Выраженность речевой характеристики как бы обратно пропорциональна степени близости персонажа центральному, автогенному, образу, центральной сюжетно-композиционной теме. Налицо, таким образом, известная двойственность творческого выражения, о природе которой — в следующей главе.

ГЛАВА V

ЧЕРТЫ СТИЛЕВОГО ДУАЛИЗМА В РОМАНЕ

(Портрет, пейзаж, стили эмоционально-экспрессивного выражения)

Выше, при разборе типов синтаксическо-стилевых конструкций повествования, отмечалась уже некоторая неоднородность структуры монологической речи в романе, обусловленная чередованием «я» объективного сообщения и «я» субъективной окраски. Это своеобразное расщепление монологического «я» проходит, как увидим далее, через всю ткань произведения, определяя творческие формы его компонентов и композицию в целом. Образуются как бы две сферы творческого выражения: сфера центростремительная, автогенная, и сфера центробежная, выступающая по отношению к первой как фон. В главе о языке персонажей мы видели, на-

сколько по-разному организуют эти две сферы черты речевого облика персонажей ближнего и дальнего круга.

То же наблюдение можно сделать и относительно стилей и поэтики портретной экспозиции в романе.

Портретна, собственно говоря, в «Докторе Живаго» лишь обширная галерея персонажей дальнего круга. Приемы и формы портретной характеристики здесь чаще всего традиционны:

«Эта (кухарка в доме Жабринских. — Л. Р.) была женщина с нескладно суживающейся кверху фигурой, которая придавала ей сходство с наездкой» (136); «Шура Шлезингер была высокая худощавая женщина с правильными чертами немного мужского лица, которым она несколько напоминала государя, особенно в своей серой каракулевой шапке набекрень, в которой она оставалась в гостях, лишь слегка приподнимая приколотую к ней вуальку» (55); «Памфил Палых был здоровенный мужик с черными всклокоченными волосами и бородой и шишковатым лбом, производившим впечатление двойного, вследствие утолщения лобной кости, подобием кольца или медного обруча, обжимавшего его виски. Это придавало Памфилу недобрый и зловещий вид человека, всегда косящегося и глядящего исподлобья» (359);

Или:

«Седая и румяная старуха мадемуазель Флери, шаркая туфлями, в просторной поношенной кофте, неряхой и растрепой расхаживала по всему госпиталю, с которым была теперь на короткой ноге, как когда-то с семейством Жабринских, и ломаным языком что-нибудь рассказывала, проглатывая окончания русских слов на французский лад...» (136); «Тягунова, полнотелая осанистая мещанка с красивыми руками и толстой косой, которую она с глубокими вздохами перебрасывала то через одно, то через другое плечо себе на грудь, сопровождала по доброй воле Притульева в эшелоне» (226).³⁷

Портретная характеристика может содержать некоторые, различно выраженные, оттенки авторского отношения и оценки («Амалия Карловна была полная женщина лет тридцати, у которой сердечные припадки сменялись припадками глупости...», стр. 22; «Он (толстовец Выволочнов. — Л. Р.) производил впечатление добряка, витающего в облаках. На носу у него злобно подпрыгивало маленькое пенсне на широкой черной ленте», стр. 41; «Он (мещанин Притульев. — Л. Р.) был молчалив, как истукан, и, часами о чем-то раздумывая, расковыривал до крови бородавки на своих веснушчатых руках, так что они начинали гноиться», стр. 225), черты отличительно пастернаковской изобразительно-стилевой манеры — «накладывающиеся» сравнения, абстрагирующе-образные сближения и др., например:

«... тоненький и стройный, совсем еще неоперившийся юноша, который, как свечечка, горел самыми высшими идеалами... он запускнул руки в карманы галифе и подымал углами плечи в новых

³⁷ См. также близкие по творческим приемам портреты Воскобойникова, 9, закрыщицы Фаины, 23, Храпугиной, 206, Притульева, 225, Вдовиченко-Черное знамя, 327, Костоеда-Амурского, 326, и другие.

негнущихся погонах, отчего его фигура становилась действительно по-кавалерийски упрощенной, так что от плеч к ногам ее можно было вычертить с помощью двух книзу сходящихся линий» (139); «За перегородкой... громко плача и свесив над тазом голову с прядями слипшихся волос, лежала мокрая от воды, слез и пота женщина... Юру успело поразить, как в некоторых неудобных, вздыбленных позах, под влиянием напряжения и усилий, женщина перестает быть тем, чем ее изображает скульптура, и становится похожа на обнаженного борца с шарообразными мускулами в коротких штанах для состязания» (60).

Однако в целом поэтические приемы создания портрета второстепенных персонажей разнообразятся мало, оставаясь, как уже было отмечено, вполне реалистически-традиционными.

Они становятся иными по мере приближения персонажа (по принадлежности) к авторскому центру повествования. Здесь характер портретности меняется — объективно-живописующий подбор и многообразие черт уступает место подбору локально акцентированному. Зримость портретного облика суживается за счет экспрессии экспозиции.

Вот, в виде иллюстрации, два портрета Антипова: Антипова-Патули, школьника, и Антипова-Стрельникова («Расстрельникова»), к которому частые приводят Юрия Живаго:

«Это был чистоплотный мальчик с правильными чертами лица и русыми волосами, расчесанными на прямой пробор. Он их поминутно приглаживал щеткою и поминутно оправлял куртку и кушак с форменной пряжкой реального училища» (35);

«Неизвестно почему, сразу становилось ясно, что этот человек представляет законченное явление воли. Он до такой степени был тем, чем хотел быть, что и все на нем и в нем неизбежно казалось образцовым. И его соразмерно построенная и красиво поставленная голова, и стремительность его шага, и его длинные ноги в высоких сапогах, может быть грязных, но казавшихся начищенными, и его гимнастерка серого сукна, может быть мятая, но производившая впечатление глаженной, полотняной» (254).

Акцентируются, повторяясь, некоторые черты в портрете Комаровского:

«Над ним (телом Андрея Живаго. — Л. Р.) хмуро, без выражения стоял его приятель и сосед по купэ, плотный и высокомерный адвокат, породистое животное в вымокшей от пота рубашке» (14); «Это был тот плотный, наглый, гладко выбритый и щеголеватый адвокат, который стоял теперь над телом, ничему на свете не удивляясь» (16); «Это был плотный, бритый, осанистый и уверенный в себе человек» (61).

Отметим также иные формы подчеркивания тех же черт в различных местах от-авторского текста и диалогической речи: «Его (Комаровского. — Л. Р.) присутствие томило, как давил вид тяжелого дубового буфета и как угнетала ледяная декабрьская темнота за окном» (434); «Из-за вмешательства в мою начинавшуюся жизнь одной безнравственной самоуслаждавшейся заурядности не сладился мой последующий брак с большим и замеча-

тельным человеком...» (410); «И только остался жив тот, кого следовало убить... это чужое, ненужное ничтожество... И это чудище за урядности мотается и мечется по мифическим закоулкам Азии... Ах, да ведь это на Рождество, перед задуманным выстрелом в это страшное лицо пошлости был разговор в темноте с Пашей мальчиком в этой комнате...» (511).

Облик Марины, третьей жены Юрия Живаго, дан на странице 490 в таком, отличном от предшествующих, изобразительном ключе:

«У нее был певучий чистый голос большой высоты и силы. Марина говорила негромко, но голосом, который был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее. Казалось, он доносился из другой комнаты и находился за ее спиной. Этот голос был ее защитой, ее ангелом-хранителем. Женщину с таким голосом не хотелось оскорбить или опечалить» (490).

Антонина Александровна зримо очерчена лишь в подвижном ракурсе танцев на балу у Свентицих:

«Проплывая мимо Юры, Тоня движением ноги откидывала небольшой трен слишком длинного атласного платья и, плеснув им, как рыбка, скрывалась в толпе танцующих. Она была очень разгорячена... Она поминутно вынимала из-за кушака или из рукавчика батистовый платок, крошечный, как цветы фруктового дерева, и утирала им струйки пота по краям губ и между липкими пальчиками. Смеясь и не прерывая оживленного разговора, она машинально совала платок назад за кушак или за оборку лифа» (85).

Портретная характеристика Симы Тунцевой передована репликам Лары и декларативна:

«Где у мужчин глаза? На твоём месте я непременно бы в нее влюбилась. Такая прелесть! Какая внешность! Рост. Стройность. Ум. Начитанность. Доброта. Ясность суждения» (420).

Лишены портретного облика Веденяпин, Александр Громеко, взрослые Гордон и Дудоров и, наконец и прежде всего, сам Юрий Андреевич Живаго, — кроме указания на его курносость,³⁸ мы не находим в романе каких-либо других портретных черт. Портрет исчезает из живописующей мозаики целого, когда повествуется о персонажах ближнего круга.

Исключение составляет лишь облик Лары. Творческая природа его портретности, однако, образует еще больший контраст с традиционной портретностью второстепенных персонажей, чем беспортретность главных; стилиевой дуализм выступает здесь отчетливо.

Законченно-целостной портретной экспозиции Лары по существу нет в романе, хотя дважды (в сцене первой встречи ее с Юрием Живаго в го-

³⁸ Это указание весьма настойчиво проведено через весь роман. См. на стр. 3 описание мальчика, стоящего на материнской могиле: «Его курносое лицо искажилось. Шея его вытянулась»; далее, на стр. 129: «За что он на меня обиделся? — подумала Лара и удивленно взглянула на этого курносого, ничем не замечательного незнакомца»; и, наконец, на стр. 521, в реплике Дудорова о бельевщице Тане: «У этой Тани манера улыбаться во все лицо, как была у Юрия, ты заметил? На минуту пропадает курносость, угловатость скул, лицо становится привлекательным, миловидным».

стинице, у постели травившейся матери, и последней — у гроба) она, ее наружность, ее движения оказываются в фокусе сюжетного мотива. Во втором случае (встреча у гроба) изобразительная функция как бы передоверена средствам выражения душевной экспрессии; в первом перед нами — только фабульная завязка отношений, значительность которых подчеркивается лишь несколькими строчками авторского комментария:

«Свет разбудил девушку. Она улыбнулась вошедшему, прищурилась и потянулась. . . . между девушкой и мужчиной происходила немая сцена. Они не сказали друг другу ни слова и только обменивались взглядами. Но взаимное понимание их было пугающе волшебное, словно он был кукольником, а она послушною движением его руки марионеткою . . . Юра пожирал обоих глазами . . . Зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно и беззастенчиво откровенно» (61—62).

Несколько зримых черт находим еще раньше в описании, носящем местами характер некоторой поспешной декларативности:

«Ей было немногим больше шестнадцати, но она была вполне сложившейся девушкой. Ей давали восемнадцать лет и больше. У нее был ясный ум и легкий характер. Она была очень хороша собой. . . . Лара была самым чистым существом на свете. . . . Она двигалась бесшумно и плавно, и все в ней, — незаметная быстрота движений, рост, голос, серые глаза и белокурый цвет волос были под стать друг другу» (24—25).

Но уже несколькими строками ниже конкретность рисунка заменяется словно бы пунктиром и, как в беспредметной живописи, сливается с абстрагирующим целым характеристики:

«Свой рост и положение в постели Лара ощущала сейчас двумя точками, — выступом левого плеча и большим пальцем правой ноги. Это были плечо и нога, а все остальное — более или менее она сама, ее душа или сущность, стройно сложенная в очертаниях и отзывчиво рвущаяся в будущее» (25).

Так останется и дальше, поскольку автор на протяжении всего романа непрестанно возвращается к облику Лары, как бы ища реалистически-зримых красок и форм, и, не найдя, выводит изображение в некий внереалистический «аут», который и определяет поэтику образа в целом:

«О, как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но 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, какую вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накинутую простыню выкупанного ребенка» (377).

Образ Лары весь из этих штрихов и деталей, освещенных и согретых видением самого автора и героя, их экспрессией и эмоциями: волосы («Шапка ее волос, разметанная по подушке, дымом своей красоты ела Ко-

маровскому глаза и проникала в душу», 46); голос — «влажный, грудной, тихий от тяжести»; руки:

«Она была бесподобна прелестью одухотворения. Ее руки поражали, как может удивлять высокий образ мыслей» (46); «Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые...» (385); «В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всюю ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч женские руки протягивались к нему» (405); «Как хорошо было перестать действовать, добиваться, думать, и на время предоставить этот труд природе, самому стать вещью, замыслом, произведением в ее милостивых, восхитительных, красоту расточающих руках!» (405); «Она замерла и несколько мгновений не говорила, не думала и не плакала, покрыв середину гроба, цветов и тела собою, головою, грудью, душою и своими руками, большими, как душа» (512).

Некоторая абстрактность темы красоты в образной характеристике Лары остается до конца романа, до заключительной сцены у гроба Живаго («И было два человека в людском наплыве, мужчина и женщина, из всех выделявшиеся... высота их духа бросалась всем в глаза и производила странное впечатление... когда этот человек... и эта без старания красивая женщина входили в комнату, где находился гроб, все, кто сидел, стоял или двигался в ней, не исключая Марины, без возражения, как по уговору, очищали помещение...», стр. 506); пластичность изображения в связи с этим словно бы уступает место средствам экспрессивно-выразительным, пластический эпитет — эпитету интимно-задушевной окраски:

«Его выкармливала, выхаживала Лара своими заботами, своей лебедино-белой прелестью, влажно-дышащим горловым шопотом своих вопросов и ответов» (405); «Он клял на чем свет стоит бесталанную свою судьбу и молил Бога сохранить и уберечь жизнь красоты этой писаной,³⁹ грустной, покорной, простодушной» (456); «Там он опять получит в дар из рук Творца эту Богом созданную белую прелесть» (314).

Или вот — в видении-мираже доктора во время скитаний его в тайге:

«Как перекинутый над городской улицей от дома к дому плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее» (378).

И как заключительное звено, венчающее композицию образа в целом и его замысел, — развернутая ассоциация-символ: Природа—Россия—Лара—Жизнь:

«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

³⁹ См. «красота моя писаная» у Юрия Живаго, 385.

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 началам существования» (401—402).

В отличие от портрета, поэтико-стилевая структура пейзажа в романе связана почти исключительно с автогенными «я» повествования; поэтическое видение природы органично именно для них и лишь случайно и попутно «третьим лицам» действия. «Попутность» может, как кажется, создавать иногда некую сухость стиливых черт. Например:

«Она (Антонина Александровна. — Л. Р.) не заметила, как ушел поезд, и обнаружила его исчезновение только после того, как обратила внимание на открывшиеся после его отбытия вторые пути с зеленым полем и синим небом по ту сторону» (273).

И далее:

«Птичий свист в роце соответствовал ее свежести» (274).

В пейзаже «авторизованного» видения шире и полнее, чем в каком-либо другом из компонентов романа, выступают знакомые черты поэтики Пастернака-лирика. Какие именно? «Этим стихам, — читаем на стр. 66 романа, — Юра прощал грех их возникновения за их энергию и оригинальность. Эти два качества, энергии и оригинальности, Юра считал представителями реальности в искусствах, во всем остальном беспредметных, праздных и ненужных».

Цитата приведена здесь, чтобы из самого текста романа заимствовать два признака-определения, так хорошо приложимые и к живописи природы у Пастернака-прозаика. «Оригинальность», т. е. своеобразие и самобытность образного отбора, смелость и неожиданность ракурсов, образно-ассоциативных сближений и акцентов, превращающих зримое в переживаемое. «Энергия» — то есть экспозиционная динамика, экспрессивная напряженность и внутреннее «движение» образа. Все это перекочевало в романную поэтику пейзажа из стихотворных сборников автора.

Энергия пейзажа — в сжатости и «стремительности» фразово-стилевого строя:

«Была ледяная стужа. Улицы покрывал лед, толстый, как стеклянные доньшки битых пивных бутылок. Было больно дышать. Воздух забит был серым инеем, и казалось, что он щекочет и покалывает свою косматую щетиной точно так же, как шерстил и лез Ларе в рот седой мех ее обледенелой горжетки» (78); «Давно настала зима. Стояли трескучие морозы. Разорванные звуки и формы без видимой связи появлялись в морозном тумане, стояли, двигались, исчезали» (380—381).

Энергия — в концентрированности признаков, вводящих в целое, составляющих целое, в особой экспрессии речевого выражения, обуславливающей его ритмический склад. Эта экспрессия — существенный элемент поэти-

ки пастернаковского пейзажа, столь приближающегося к пластичности бунинского и вместе с тем столь отличного от него: ⁴⁰

«Веяло чем-то новым, чего не было прежде. Чем-то волшебным, чем-то весенним, черняво-белым, редким, неплотным, таким, как налет снежной бури в мае, когда мокрые, тающие хлопья, упав на землю, не убеляют ее, а делают еще чернее. Чем-то прозрачным, черняво-белым, пахучим. «Черемуха!» — угадал Юрий Андреевич во сне» (241); «Эти, цветом пламени без огня горевшие, эти, криком о помощи без звука вопиявшие поля холодным спокойствием окаймляло с края большое, уже к зиме повернувшееся небо, по которому, как тени по лицу, безостановочно плыли длинные слоистые снеговые облака с черной середкой и белыми боками» (479).

Энергичен эпитет, вдруг включающий в экспозицию целого — света, тени, красок, звуков и тишины — нюанс яркой и точной находки: «потная рыжеволосая кукуруза» (363); «мокрое небо в грязно-гороховых тучах» (186); «тафтяная ночная тьма» (323); «чернолиловый жар надвинувшейся весны» (323); «молодой, невыстоявшийся свет ранней весны» (393); «скупые, как бы от мороженые слова» (181); «кружевная, рукописная тонкость берез» (463) и др.

И целое:

«Снег желтел под лучами полдня, и в его медовую желтизну сладким осадком вливалась апельсиновая гуща рано наступавшего вечера» (450); «Темнопунцовое солнце все еще круглилось над синей линией сугробов. Снег жадно всасывал ананасную сладость, которую оно его заливало» (462); «Выдавались тихие зимние вечера, светлосерые, темнорозовые. По светлой заре вычерчивались черные верхушки берез, тонкие, как письмена. Текли черные ручьи под серой дымкой легкого обледенения, в берегах из белого, горами лежащего, снизу подмоченного темною речной водою снега. И вот такой вечер, морозный, прозрачно-серый, сердобольный, как пушинки вербы, через час-другой обещал наступить против дома с фигурами в Юртыне» (389).

Сравнения — наиболее интенсивный троп Пастернака. Энергия и своеобразие их — в широте и непринужденности отбора, неожиданности и точности образно-ассоциативных параллелей: ⁴¹

⁴⁰ Ср. у Бунина, «Жизнь Арсеньева», Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк 1952, стр. 72: «Мягко тянуло с поля сушью, зноем, светлый лес трепетал, струился, слышался его дремотный, как будто куда-то бегущий шум. Этот шум иногда возрастал, усиливался, и тогда сетчатая тень пестрела, двигалась, солнечные пятна вспыхивали, сверкали на земле и в деревьях, ветви которых гнулись и светло раскрывались, показывая небо». Или, там же, стр. 104: «... зловеще блистало два тусклых солнца, и в тугой и звонкой недвижности жгучего воздуха весь город медленно и дико дымился алыми дымами из труб и весь скрипел и визжал от шагов прохожих и санных полозьев».

⁴¹ Формы сравнения с «как» преобладают над прочими; творительный падеж редок. Выборочный подсчет показывает такие соотношения: из ста последовательно зарегистрированных в тексте сравнений 55 присоединяются союзом «как», 28 начинаются с «словно», «будто», «как будто», «точно», 11 даны в форме

«В разрывах заросли проступала вода пруда, как сок арбуза в треугольнике разреза» (18); «Тень была не черного, а темносерого цвета, как промокший войлок» (17); «Одуряющее благоухание утра, казалось, исходило именно от этой отсыревшей тени на земле с продолговатыми просветами, похожими на пальцы девочки» (17); «... бледные худощавые мальвы, похожие на хуторянок в рубахах, которых жара выгнала из душевных хат подышать свежим воздухом» (143—144); «... пшеница ... высилась в крестцах далеко от дороги, где при долгом вглядывании принимала вид движущихся фигур, словно это ходили по краю горизонта землемеры и что-то записывали» (6); «Прокатился гром, будто плугом провели борозду через все небо, и все стихло. А потом раздались четыре гулких, запоздалых удара, как осенью вываливаются большие картофелины из рыхлой, лопатой сдвинутой гряды» (186); «... свет рано садящегося осеннего солнца, сочный, стеклянный и водянистый, как спелое яблоко белый налив» (188).

Образная мозаика пейзажа и образы в пейзаже — небо, солнце, лес, воздух — обретают временами более или менее различимый второй план; творчески пережитый образ как бы переливается «через край» своих вещественно-реальных очертаний в некое «аутное» продление. Отметим хотя бы при этом сближения субъекта и объекта видимого — «ручное» небо, например, в описании представлений о мире и Боге маленького Юры Живаго или зимний вечер, «сочувствующий свидетель» одиночества доктора в Варыкине:

«Это недоступно-высокое небо наклонялось низко-низко к ним в детскую макушкой в нянюшкин подол, когда няня рассказывала что-нибудь божественное, и становилось близким и ручным, как верхушки орешника, когда его ветки нагибают в оврагах и обирают орехи. Оно как бы окуналось у них в детской в таз с позолотой и, искупавшись в огне и золоте, превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке, куда няня его водила. Там звезды небесные становились лампадками, Боженька — батюшкой и все размещалось на должности более или менее по способностям» (88); «Окружающее приобретало черты редкой единственности, даже самый воздух. Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так до сих пор, а за вечерело в первый раз только сегодня в утешение осиротевшему, впадшему в одиночество человеку. Точно не просто поясною панорамой стояли, спинами к горизонту, окружные леса по буграм, но как бы только что разместились на них, выйдя из-под земли для изъявления сочувствия» (463).

Или такое, например, олицетворение в одной из заключительных сцен романа (у гроба Живаго), отчетливо выводящее изображение во внереалистический «аут»:

творительного падежа; остальные — в конструкциях типа «похожий на», «напоминающий» и пр. Подсчет может представлять интерес в том смысле, что, как оказывается, то же соотношение встречаем и в стихотворном цикле романа. В последнем стихотворении цикла, «Гефсиманский сад», находим даже такое нарушение фразеологического «лежать пластом» в пользу сравнения с «как»:

«Вас Господь сподобил

Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт», 565.

«Они (цветы. — Л. Р.) не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах и, оделяя всех своей душистою силой, как бы что-то совершали. Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника (Она же, мняще, яко вертоградарь есть...)», (505).

«Аутны» отвлеченно-ассоциативные стили некоторых описаний:

«Станцию обступил стеклянный сумрак белой ночи. Эту светлую тьму пропитывало что-то тонкое и могущественное. Оно было свидетелем шири и открытости места...» (239); «Гром прочистил емкость пыльной протабаченной комнаты. Вдруг, как электрические элементы, стали ощутимы составные части существования, вода и воздух, желание радости, земля и небо» (186); «Эти картины и зрелища производили впечатление чего-то нездешнего, трансцендентного. Они представлялись частицами каких-то неведомых инопланетных существований, по ошибке занесенных на землю» (388).

То же — в сравнениях:

«Озаренная месяцем ночь была поразительна, как милосердие или дар ясновиденья...» (144).

В эпитетах:

«... усыпленный неведомой упругостью здешнего воздуха, доктор снова заснул» (420).

«Аутное» продление образа как бы сообщает ему второй язык, язык второго осмысления. Вот, например, рябина в тайге:

«Она росла на горке над низким кочкарником и протягивала ввысь, к самому небу, в темный свинец предзимнего ненастья плоско расширяющиеся щитки своих твердых разордевшихся ягод. Зимние пичужки с ярким, как морозные зори, оперением, снигири и синицы, садились на рябину, медленно, с выбором клевали крупные ягоды и, закинув кверху головки и вытянув шейки, с трудом их проглатывали.

Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом. Точно рябина все это видела, долго упрямылась, а потом сдавалась и, сжалившись над птичками, уступала, расстегивалась и давала им грудь, как мамка младенцу. «Что, мол, с вами поделаешь. Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь». И усмежалась» (363).

Отрывок принадлежит 12-й части книги, — части, озаглавленной «Рябина в сахаре». Рассказывается в ней о последних днях пребывания Юрия

Живаго среди партизан, тоске его по своим и по Ларе в обстановке сурового и жестокого (описывается расстрел одиннадцати партизан-заговорщиков) быта мятущихся по тайге людей. Перечитав эти несколько главок, легко убедиться в том, что и приведенный выше образ рябины, и многие иные образно-повествовательные фрагменты двуязычны, как и само заглавие части, сдвинуты в «аут» некоторого второго параллельного толкования.

Таков, например, весь эпизод о солдатке-Кубарихе, ворожее и «скотьей лекарке». Уже самый портрет ее дан в стилизованном отношении иначе, чем портреты других эпизодических лиц:

«Она была в неизменной английской своей пилотке и гороховой интервентской шинели с небрежно отогнутыми отворотами. Впрочем, высокомерными чертами глухой страстности, молодо вычернившей глаза и брови этой немолодой женщины, на лице ее было ясно написано, до чего ей все равно, в чем и без чего ей быть» (374).

Вот Кубариха поет какую-то старинную русскую песню.

«Всеми способами, повторениями, параллелизмами, она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и разом поражает вас. Сдерживающая себя, властвующая над собой тоскующая сила выражает себя так. Это безумная попытка словами остановить время» (372).

Далее (на стр. 375—377) приводится заговор Кубарихи, перерастающий постепенно из собственно заговора в своеобразный трактат о колдовстве, сказовая стилизация которого заставляет отчасти вспомнить Ремизова:⁴²

«Тетка Моргосья, приди к нам в гости. Овторник середу, сыми порчу вереду. Сойди восца с коровья сосца. Стой смирно, Красавка, не переверни лавку. Стой горой, дой рекой. Страфила, страшила, слупи наскрозь струп шелудивый в крапиве брось. Крепко, что царско, слово знахарско. Все надо знать, Агафьюшка, отказы, наказы, слово обежное, слово обережное. Ты вот, смотришь и думаешь, лес. А это нечистая сила с ангельским воинством сошлась, рубятся, вот что ваши с басалыжскими. . . Или опять это ваше знамя красное. Ты что думаешь? Думаешь, это флак? Ан вот видишь совсем оно не флак, а это девки моровухи манкóй малиновый платок, манкóй, говорю, а отчего манкóй? Молодым ребятам платком махать, подмигивать, молодых ребят манить на убой, на смерть, посылать мор. А вы поверили, — флак сходись ко мне всех стран пролетá и беднота.

. . . Придет зима, пойдет метелица в поле вихри толпить, кружить столбунки. И я тебе в тот столб снеговой, в тот снеговорот нож залукну, вгнюю нож в снег по самый черенок, и весь красный в крови из снега выну.

. . . Или тоже, например, теперь камни с неба падают, падают яко дождь. Выйдет человек за порог из дому, а на него камни. Или иные видеху конники проезжали верхом по небу, кони копытами задевали за крыши. Или какие кудечники в старину открывали:

⁴² См. книги: «Весноватые», изд-во «Оплешник», Париж 1951; «Мелюзина», Париж 1952.

сия жена в себе заключает зерно или мед или куний мех. И латники тем заногощали плечо, яко отмыкают скрынницу, и вынимали мечом из лопатки у какой пшеницы меру, у какой белку, у какой пчелиный сот».

Затем — реакция Живаго-слушателя, его видение-мираж:

«Отчего же тирания предания так захватила его? Отчего к невразумительному вздору, к бессмыслице небылицы отнесся он так, точно это были положения реальные? Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны. Чужие посеченные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися свертками лент наружу. О, как он любил ее! Как она была хороша!» (377).

И, наконец, в завершение главы, — замыкающий целое повтор: тот же образ рябины, которая

«... простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно 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» (385).

Две последние строчки цитаты подводят нас к разбору форм экспрессивного и экспрессивно-эмоционального выражения в романе. «Энергия» и «своеобразие», расшифровываемые как экспрессия, — неизменный и яркий поэтический компонент пастернаковской прозы. Экспрессивного наполнения формальные и лексические суперлативы, конструкции, ритмы и интонации широко представлены в монологической речи романа:

«Это было серьезнейшее поражение в ее жизни. Лучшие, светлейшие ее надежды рухнули» (111); «Он (Юра Живаго. — Л. Р.) был беспримерно впечатлителен, новизна его восприятий не поддавалась описанию» (64); «Тупо блуждающая улыбка нечеловеческого, никакими силами не победимого страдания не сходила с его (Памфила Палых. — Л. Р.) лица» (380);⁴³ «Он (Ника Дудоров. — Л. Р.)... в безумном превышении своих сил... не шепнул, но всем существом своим, всей своей плотью и кровью пожелал и задумал: «замри!» (17); «Пахло всеми цветами на свете сразу, словно земля днем лежала без памяти, а теперь этими запахами приходила в сознание» (142); «Повышается видимость и слышимость всего на свете, чего бы то

⁴³ Ср. в «Детстве Люверс», 44: «Они были упоительно ужасны, эти царства; совершенно сатанински восхитительны».

ни было...» (188); «О, какой это был заколдованный круг!» (47).⁴⁴

Концентрируются эти формы преимущественно вокруг автогенного «триединства»: автор — Юрий Живаго — Лара:

«При допущении, что он еще раз увидит Антипову, Юрий Андреевич обезумел от радости» (314). «Страшная, ранящая боль примешалась к его безумной радости» (390); «Безумное возбуждение и необузданная суетливость сменили его предшествующий упадок сил» (393); «Но душа его была истерзана вся кругом, и одна боль вытесняла другую» (400); «У Юрия Андреевича разрывалось сердце. Всем существом своим он хотел схватить мальчика на руки...» (403); «Сердце у нее (Лары. — Л. Р.) разрывалось...» (511); «...приступ туманящей, непобедимой нежности обезоруживал их» (450).

Ср. аналогичные ряды в речи персонажей, например — у доктора, где они часто формируют весь стилевой строй высказывания с образно-гиперболическими акцентами огромного внутреннего напряжения:

«Когда ты тенью в ученическом платье выступила из тьмы номерного углубления, я, мальчик, ничего о тебе не знавший, всей мукой отозвавшейся тебе силы понял: эта щупленькая, худенькая девочка заряжена, как электричеством, до предела, всей мыслимой женственностью на свете. Если подойти к ней близко или дотронуться до нее пальцем, искра озарит комнату и либо убьет на месте, либо на всю жизнь наэлектризует магнетически влекущейся, жалующейся тягой и печалью. Я весь наполнился блуждающими слезами, весь внутренне сверкал и плакал» (437).

У Лары:

«Я кровью сердца, каждой жилкою чувствую все повороты его черка» (509).

Иной раз представляется, что экспрессия как форма творческого выражения как бы вытесняет собою другие, семантически и функционально адекватные, повествовательные ряды. Вот, например, характеристика Лары (см. разрядку), несколько декларативная, несколько неожиданная в окружающем повествовательном контексте:

«Она и Родя понимали, что всего в жизни им придется добиваться своими боками. В противоположность праздным и обеспеченным, им некогда было предаваться преждевременному пронырству и теоретически разнохивать вещи, практически их еще не касавшиеся. Грязно только лишнее. Лара была самым чистым существом на свете» (24).

⁴⁴ Ср. в «Повести», 66: «О, как радовало его, что не устояли и сдвинулись, наконец, и поехали все эти Сокольники и Тверские-Ямские, и дни и ночи двух последних недель!».

Или такой, например, экспрессивный нажим, передающий как бы взамен чего-то другого, описательно-аналитического, душевное состояние диктора:

«Юрий Андреевич обманывал Тоню и скрывал от нее вещи, все более серьезные и непозволительные. Это было неслыханно. Он любил ее до обожания. Мир ее души, ее спокойствие были ему дороже всего на свете. Он стоял горой за ее честь, больше чем ее родной отец и чем она сама... Он изнемогал под тяжестью нечистой совести» (312).

Некоторые экспрессивные формы и стили, особенно в диалогической речи, могут иногда ощущаться риторическими. Надо заметить, однако, что «пафос» — один из данных нам элементов языка главного персонажа («Как бы мне хотелось говорить с тобой без этого дурацкого пафоса!» — признается Юрий Живаго Ларе на стр. 437), прослеживаемый рефлексивно и в языке Лары, и, что особенно существенно, в языке автора. Наблюдение это позволяет, как кажется, установить некую особую поэтическую функцию форм эмоционально-экспрессивного выражения в романе. Функция эта состоит в типизации, в раскрытии индивидуальной особенности, «на других непохожести» центрального образа романа, речевая сфера которого временами столь явно сливается с образом повествовательного «я». Следы ее можно, повидимому, обнаружить еще в некоторых общих языке автора и языку героя особенностях словоотбора — его «домашности», его подчеркнута личной окраске. Далее — опять-таки в личной, интимной окрашенности строя несобственно прямой речи, передающей размышления и переживания Юрия Живаго и Лары, в индивидуализированности речевого их обихода (см., например, ласкательные обращения типа «ангел мой», «сердце мое» и др.).

В своей кульминации функция эта служит созданию тех стилей передачи душевных движений и состояний, которые можно было бы назвать стилями душевной экспрессии. Свообразие их поэтико-речевой структуры как бы уже подготовлено типизацией речевого выражения, «подъемность» их не ощущается более как патетика, они суверенны и убедительны. Будь это уже приводившийся выше мираж и размышления Юрия Живаго в тайге перед уходом от партизан или большой бред его, или описание последнего пребывания в Варыкине,⁴⁵ все здесь — синтаксис, ритмы и образы — предельно вздыблено, взвихрено напором глубинных переживаний, и все столь же предельно подлинно:

«Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со своей плакавшей душой плакал он сам» (404); «Он идет к ней. Сейчас, в Новосвалочном, пустыри и деревянная часть города кончится, начнется каменная. Домишки пригорода мелькают, проносятся мимо, как страницы быстро перелистываемой книги, не так, как когда их переворачиваешь указательным пальцем, а как когда мякишем большого по их обрезу с треском прогоняешь

⁴⁵ См., например, вдруг врывающуюся в повествование фразовую инверсию: «Опять день прошел в помешательстве тихом», 450.

их все. Дух захватывает! Вот там живет она, в том конце. Под белым просветом к вечеру прояснившегося дождливого неба. Как он любит эти знакомые домики по пути к ней! Так и подхватил бы их с земли на руки и расцеловал! Эти поперек крыш нахлобученные одноглазые мезонины! Ягодки отраженных в лужах огоньков и лампад! Под той белой полосой дождливого уличного неба. Там он опять получит в дар из рук Творца эту Богом созданную белую прелесть. Дверь отворит в темное закутанная фигура. И обещание ее близости, сдержанной, холодной, как светлая ночь севера, ничьей, никому не принадлежащей, подкатит навстречу, как первая волна моря, к которому подбегаешь в темноте по песку берега» (314).

В композиционном облике этих стилей опять-таки ощущается некоторое смещение в «аут», в сторону от реалистической традиции. Особенно — в диалогической речи, где внутренняя экспрессия еще горячее и взволнованнее и, тем не менее, так полно сливается с формой выражения, так впечатляющая и так художественно правдива:

«И вот она (Лара. — Л. Р.) стала прощаться с ним простыми, общедоступными словами бодрого бесцеремонного разговора, разламывающего рамки реальности и не имеющего смысла, как не имеют смысла хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка, и прочие условности, оправдываемые одной только условностью волнения . . .

— Вот и снова мы вместе, Юрочка. Как опять Бог привел свидеться. Какой ужас, подумай! О, я не могу! И Господи! Реву и реву! Подумай! Вот опять что-то в нашем роде, из нашего арсенала. Твой уход, мой конец. Опять что-то крупное, неотменимое . . . Прощай, большой и родной мой, прощай моя гордость, моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в твои холодные волны . . .» (513—514).

Или в последнем, обращенном к уехавшей Ларе, монологе Юрия Живаго:

«Прелесть моя незабвенная! Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока еще ты на руках и губах моих, я побуду с тобой. Я выплачу слезы о тебе в чем-нибудь достойном, остающемся. Я запишу память о тебе в нежном, нежном, щемяще печальном изображении . . . Вот как я изображу тебя. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя». ⁴⁶

⁴⁶ Небезынтересно, быть может, со стороны внешней, формальной аналогии, сопоставить с приведенными выше отрывками монолога Соломона к своей возлюбленной из повести А. Куприна «Суламифь», в которых так отчетливо выступают черты литературной стилизации, например:

ГЛАВА VI

ТАЙНОПИСЬ КАК ФОРМА ТВОРЧЕСКОГО САМОРАСКРЫТИЯ

Стилевой дуализм в свете приведенных выше наблюдений раскрывается собственно как дуализм авторской поэтики: традиционно-реалистическим ее элементам противостоит смещение системы образного выражения в некий внереалистический «аут». Какова творческая природа этого «аута»?

Ответ на вопрос можно отчасти найти в некоторых отдельных разбросанных по тексту романа высказываниях, в той или иной степени касающихся проблемы зримого и сущего в ее эстетическом или, точнее, эстетико-философском опосредствовании. Так, например, на стр. 500—501 романа в «записи», найденной среди бумаг Юрия Живаго, читаем:

«Беспорядочное перечисление вещей и понятий, с виду несовместимых и поставленных рядом, как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмана, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры... Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же тесно связана с современною душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом. Беспреданно и без умолку шевелящийся и рокошующий за дверьми город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас».

В этом, внутренне может быть полемическом, высказывании лежит утверждение того расширенного видения мира, которое и ставит наряду с воспринимаемым угадываемое. «Новый строй впечатлений» — строй угадываемого сущего. Он, этот строй, требует и новых форм творческого выражения. Форма, однако, — не оболочка: «Мне искусство никогда не казалось

«Ты похожа на царскую ладью в стране Офир, о моя возлюбленная, на золотую легкую ладью, которая плывет, качаясь по священной реке, среди белых ароматных цветов...», А. Куприн, Сочинения в 3-х томах, Москва 1953, т. 3, стр. 79—80; и далее: «Я нашел тебя, подобно тому, как водолаз в Персидском заливе наполняет множество корзинок пустыми раковинами и малоценными жемчужинами, прежде чем достанет с морского дна перл, достойный царской короны. Дитя мое, тысячи раз может любить человек, но только один раз он любит. Тьмы-тем людей думают, что они любят, но только двум из них посылает Бог любовь...» (82); «Проходят тьмы и тьмы-тем веков, все в мире повторяется, — повторяются люди, звери, камни, растения. В многообразном круговороте времени и вещества повторяемся и мы с тобою, моя возлюбленная. Это так же верно, как и то, что если мы с тобою наполним большой мешок доверху морским гравием и бросим в него лишь один драгоценный сапфир, то, вытаскивая много раз из мешка, ты все-таки рано или поздно извлечешь и драгоценность. Мы с тобою встретимся, Суламифь, и мы не узнаем друг друга, но с тоской и восторгом будут стремиться наши сердца навстречу, потому что мы уже встречались с тобою, моя кроткая, моя прекрасная Суламифь, но мы не помним этого» (96).

предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания», — читаем в размышлениях Живаго об искусстве (стр. 290—291).

Форма — само «сущее»: «Красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно обладать все живущее, чтобы существовать, и, таким образом, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования» (466).

Форма — одновременно и сущее, и его выражение. Но сущее не совпадает со зримым, оно многозначнее. Оно таинственно в этой своей многозначности. «Жизнь символична, потому что она значительна», — говорит Веденяпин (42). Поэтическим выражением этой значительности становится символ, иносказание.⁴⁷

Символичность природы аутных стилей в романе Пастернака очевидна. Анализ ее, однако, задача собственно литературоведческого исследования. Ограничимся поэтому лишь немногими иллюстрациями. Вот, сверх уже приведенных выше, еще одна: центральный и «сквозной» образ-символ романа — образ горячей свечи:

«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало.

«Свеча горела на столе. Свеча горела...» — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило» (81—82).

Оно пришло к герою повествования в один из творческих его порывов, описываемых в романе; для читателя же — лишь в самом конце романа, в стихотворении «Зимняя ночь», образуя как бы своего рода композиционный эллипс мотива. На кривой этого эллипса, словами и ощущениями Лары, вписаны еще два повтора:

«— А ты все горишь и теплишься, свечечка моя яркая! — влажным, заложенным от спанья шопотом тихо сказала она. — На минуту сядь поближе, рядышком. Я расскажу тебе, какой я сон видела» (450).

И второй:

«Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок (протаявший на стекле. — Л. Р.) проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, — «Свеча горела на столе, свеча горела» — пошло в его жизни его предназначение?» (511).

От этого эллипса тянутся нити к Блоку. Именно о Блоке, проезжая по Камергерскому мимо окна со свечой, вспоминает Юра Живаго:

⁴⁷ См. в «Охранной грамоте», 11: «Прямая речь чувства иносказательна, и ее нечем заменить...», «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт...», «...не поддающееся цитированию слово искусства состоит в иносказании и символически говорит о силе».

«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» (81).

Переключкой зачина «Двенадцати» с начальными строчками стихотворения замыкается эллипс:

Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе... (550).

«Тень» Блока не только в прямых о нем упоминаниях (см. также высказывание Гордона на стр. 530 о временном переосмысливании символики блоковского «Мы, дети страшных лет России»); она — в тех безотчетно ведущих к Блоку ассоциациях, которые возникают там и здесь при чтении романа. Это может быть вполне обычное и все же ассоциируемое словцоопределение вроде: «Небо... превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке...» (88), либо отдельный, блоковского же дыхания, образ-сравнение: «Святой Боже, святой крепкий, святой бессмертный» — тихим веянием проволакивается по переулку и остает-ся в нем, как будто провели мягким страусовым пером по воздуху...» (89); или взволнованное, почти захлебывающееся напряжение эпитетов: «Господи! Господи!.. Как подпустил ты меня к себе, как дал забрести на эту бесценную твою землю, под эти твои звезды, к ногам этой безрассудной, безропотной, незадачливой, ненаглядной?» (449; ср. в блоковском «Перед судом»: «Страстная, безбожная, пустая, / Незабвенная, прости меня!»). Это могут быть некоторые образно-стилевые черты пейзажа, заставляющие вспомнить кое-что из блоковской прозы. Ассоциации возникают, наконец, и при чтении стихотворного цикла романа, который ведь и открывается блоковской темой «Гамлета», заканчивается же темой Христа.

Как ни объяснить эту последнюю аналогию в смысле принятия или отрицания ее органичности и преднамеренности, — она есть данность: переключка с «Двенадцатью» не ограничивается началом стихотворения «Зимняя ночь», — пятьсот пятьдесят страниц романной композиции Пастернака венчаются образом Христа с той же неожиданностью и той же озабоченностью тайной и внутренним оптимизмом экспрессивных акцентов, что и блоковская поэма.

«Блоковские» эти ассоциации не самодовлеющи, но лишь наводящи, то есть помогают в какой-то мере уяснить природу «ауга» 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.

Утверждение это подводит нас к проблеме «образа автора», на которой и остановимся, прежде чем перейти к дальнейшему разбору.

В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» Лев Толстой писал:

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое потому, что в нем действуют одни и те же лица, потому, что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев — мы ищем и видим только душу самого художника». ⁴⁸

Приводя это высказывание в своей — уже упоминавшейся выше — книге «О языке художественной литературы», академик В. Виноградов продолжает:

«То, что говорит Л. Толстой, одинаково относится и к идеологической позиции писателя и к стилистическим формам его литературного образа. В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения». ⁴⁹

Образ автора находит выражение уже в самом явлении стилевого дуализма в романе. Внешне этот дуализм, казалось бы, отражает неоднородность авторского поэтического инструментария; со стороны же творческо-композиционной наличие реалистических стилей объективного повествования и стилей субъективных, аутных, есть как бы выражение основного конфликта романа — конфликта между внутренним миром одной, необычайного богатства, человеческой души и миром ее окружения.

Черты авторского образа отчетливо выступают в этом конфликте за тем «я» монолога, которое выше было названо «я» субъективного выражения». В части собственно мировоззренческой выступают они и в некоторых авторских «я» диалогической речи.

Таково, например, утверждение суверенности личности по отношению к окружающей общественной и общественно-революционной стихии в разговоре доктора с партизанским вождем Ливерием:

«— Поймите, поймите, наконец, что все это не для меня. «Юпитер», «не поддаваться панике», «кто сказал а, должен сказать бе», «Мавр

⁴⁸ Л. Н. Толстой о литературе, Гослитиздат, Москва 1955, стр. 286.

⁴⁹ В. Виноградов, О языке художественной литературы, ГИХЛ, Москва 1959, стр. 155.

сделал свое дело, мавр может уйти», — все эти пошлости, все эти выражения не для меня. Я скажу а, а бе не скажу, хоть разорвитесь и лопните. Я допускаю, что вы светочи и освободители России, что без вас она пропала бы, погрязши в нищете и невежестве, и тем не менее мне не до вас и наплевать на вас, я не люблю вас и ну вас всех к чорту» (348).

Ср. обобщение той же темы у Веденяпина:

«Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно, верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (9).

Таковы взгляды, касающиеся истории, понимания ее существа и места в ней человека, данные в высказывании главного персонажа (465—466), Веденяпина («... человек живет не в природе, а в истории, и... в нынешнем понимании она основана Христом...», 10), Симы Тунцевой (423); таковы мысли о душе и бессмертии, излагаемые Юрием Живаго у постели больной Анны Ивановны Громеко (67—69); его же суждения об искусстве (290—291) и прочие многочисленные разбросанные по роману анализы и оценки процессов исторического прошлого и революционного сегодня, вложенные в уста Живаго, Лары (см., например, стр. 413), Гордона (124—126) и Дудорова (519—520).

Этот хор автогенных голосов не полифоничен — персонажи не ведут дискуссии, они дополняют друг друга; иной раз и 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. Именно потому стили многих их реплик и монологов так близки друг другу, а в целом — авторскому, и язык часто лишен черт индивидуальной характеристики. В том же лежит и причина их непоптертности в отличие от зримости облика многих второстепенных лиц: функциональная их несамостоятельность как толкователей авторских взглядов делала излишним портретное воплощение; у автора не было и, вероятно, не могло быть для них «характерных» костюмов. Авторское самораскрытие в образе главного персонажа затрудняло также и портретную конкретизацию последнего.

Термин самораскрытие, пожалуй, наиболее подходит для определения внутреннего взаимоотношения «авторского образа» с образом героя романа. Речь идет не об автобиографичности в стандартном ее толковании (вряд ли не для предупреждения упрощенных аналогий наделен Юрий Живаго единственной и многожды подчеркнутой автором портретной чертой — курносостью) — речь идет об угадываемом читателем тождестве раскрываемого перед нами мира героя с душевным миром самого автора.

В самом деле: черты «авторского образа» и прежде всего его языковые черты, черты речевой структуры как некоего речевого единства, повторяются, как мы видели, в речевой сфере героя, как бы переключиваются к нему от автора. Близость наблюдали мы в стилях изобразительных (см. пейзаж в «записях доктора»), в стилях несобственно-прямой речи и, наконец, — в стихотворном цикле романа, где столь неоспоримо пастернаковские, позднего поэтического почерка, стихи названы «Стихотворениями Юрия Живаго».

Нетрудно установить тождество стиливых примет и особенностей этой стихотворной части со всей семантико-речевой и образной структурой предшествующего прозаического повествования. В «Стихотворениях Юрия Живаго» структура эта концентрируется и продлевается: продлевается в особой поэтической функции употребление церковнославянизмов, продлеваются типы поэтических тропов, формы экспрессии. Продлеваются как черты образно-поэтического выражения одновременно и автора, и его героя.

Вот несколько сопоставлений:

Прозаический текст романа:

«Юрий Андреевич возвращался верхом из города в Варыкино... Вдруг вдали, где застрял закат, зацелкал соловей. «Очнись! Очнись!» — звал и убеждал он, и это звучало почти, как перед Пасхой: Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!..» (311—314).

«Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всех доплескивавшейся волны.

Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли... Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя» (464).

«Когда он вошел в комнату, которую Лара убрала утром так хорошо и старательно и в которой все наново было разворошено спешным отъездом, когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи, раскиданные на полу и на стульях, он, как маленький, опустился на колени перед постелью, всей грудью прижался к твердому краю кровати и, уронив лицо в свесившийся конец перины, заплакал по-детски легко и горько» (464).

Налицо, следовательно, основания считать стихотворную часть романа продлением, точнее, углублением авторского монолога, где «авторское» и «живаговское» сливается уже до нерасчленимости, до конца. Внутренний мир монологического субъекта — мир эстетических преломлений и оценок, идей и чувствований — раскрывается здесь с особой энергией образного и экспрессивного насыщения, «аут» поэтического выражения обретает особую

«Стихотворения Юрия Живаго»:

Огни заката догорали.
Распутицей в бору глухом
В далекий хутор на Урале
Тащился человек верхом.
А на пожарище заката,
В далекой прочьбы ветвей,
Как гулкий колокол набата,
Неистовствовал соловей (536—537).

Она была так дорога
Ему чертой любовью,
Как морю близки берега
Всей линией приболя.

В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита (551—552).

И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящичков комода.
Он бродит, и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные лоскуты
И выкройки образчик.
И наклонившись об шитье
С невыпнутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку (552).

структуру и характер. В «аутных» стилях прозаического повествования символ — еще не иносказание, но лишь сдвинутость образа в некое параллельное осмысливание, особый почерк, освещение, светотень. Символ, который надо разгадывать, как разгадывают сон, в прозаической части романа встречается лишь один единственный раз. Это и есть, собственно, сон большого Юрия Живаго, сон или бред, в котором, чудится ему, он пишет поэму «Смятение» (211).

В части стихотворной иносказание — не спорадический, но постоянный компонент поэтического «аута». В «Стихотворениях Юрия Живаго» образ-символ становится образом-шифром. Форма творческого самораскрытия образует род тайнописи.

К прочтению ее и перейдем.

Стихотворный цикл романа открывается стихотворением «Гамлет», уже упоминавшимся выше при перечне «блоковских» ассоциаций. На странице 501 романа, приведя запись Юрия Живаго о языке урбанизма в поэтике Блока, Верхарна и Уитмена, городе, как «необозримо огромном вступлении к жизни каждого из нас», и желании Живаго «как раз в таких чертах» о нем написать, Пастернак замечает: «В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение «Гамлет» относилось к этому разряду?»

Нарочитость замечания настораживает. Для чего оно? Обратить на это стихотворение внимание читателя? Подсказать намеренно-упрощенное его толкование как варианта навеянного Блоком урбанистического мотива? Как бы то ни было, «Гамлет» — действительно ключевое стихотворение цикла. Приведем его полностью:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, авва отче,
Чашу эту мимо пронеси.
Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти (532).

Для сопоставления приведем и блоковское:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,

И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.
Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

Тема урбанизма, как видим, ни в одном из этих стихотворений ощути-мо не выражена. Тема же бытийной катастрофы героя совпадает: беспощадная враждебность окружения («... все тонет в фарисействе» — у Пастернака; «Когда плетет коварство сети» — у Блока), трагедия обреченности (Пастернак: «... неотвратим конец пути»; Блок: «И гибну, принц, в родном краю, Клинком отравленным заколот»). Совпадает лишь в основном, потому что блоковский мотив Офелии у Пастернака отсутствует, мотив же обреченности осложнен и расширен дополнительным, новым мотивом, мотивом «моления о чаше». Мотив этот повторяется и в стихотворении «Гефсиманский сад», заключительном стихотворении цикла, как бы замыкая по кругу композиционно-тематическую кривую последнего. Его стиливая структура, однако, в обоих случаях различна. В стихотворении «Гефсиманский сад» моление передается косвенной речью Христа как третьего лица поэтического повествования:

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца (565).

В «Гамлете» моление принадлежит самому лирическому субъекту и почти дословно воспроизводит евангельские слова Христа:

Если только можно, авва отче,
Чашу эту мимо пронеси (532).⁵⁰

Образ Христа присутствует или ощущим в семи стихотворениях цикла, и тема этого образа обычно несет с собой различной концентрации торжественную архаичность словаря и стиля.⁵¹ Возникает образ Христа и за приведенными выше двумя строчками в стихотворении «Гамлет». Но здесь, и по ситуационно-смысловому моменту, и по форме выражения, образ этот совпадает с субъектом поэтического сообщения, сливается с ним, образуя единство.

Это, конечно, не случайность. Перед нами — одна из самых смелых, страстных и взвихренных поэтических ассоциаций Пастернака, обращающая образную символику в язык шифра.

Тема Христа, неизбежно сопутствующая самораскрытию автогенного «я», — по существу «сквозная» тема всей прозаической части романа. Впервые

⁵⁰ Ср.: «Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня» (От Марка, 14, 34).

⁵¹ Например: «И видят свет у царских врат, /И черный плат, и свечек ряд» («На страстной»); «Я жажду и алчу, а ты — пустоцвет» («Чудо»); «Он разбудил их: «Вас Господь сподобил /Жить в дни мои, вы ж разлеглись как пласт. /Час сына человеческого пробил. /Он в руки грешников себя предаст» («Гефсиманский сад») и т. д.

упоминание о Христе встречаем на стр. 10, где автор, устами Веденяпина, излагает свое понимание истории: «...можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что евангелие есть ее обоснование». В том же плане толкования истории, опять-таки устами Веденяпина, рисуется образ Христа: «И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира» (44). Строки о Христе находим в высказываниях Гордона о еврействе (125), в «записях» Живаго (290), наконец, в монологах Симы Тунцевой, где автор продолжает свою концепцию христианской эры истории и близости человеческого и божьего как ее основного эзотерического признака:

«Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью... Как говорится в одном песнопении на Благовещение, Адам хотел стать Богом и ошибся, не стал им, а теперь Бог становится человеком, чтобы сделать Адама Богом» (423).

Чувство близости неба постоянно у Юрия Живаго; в метафорических стилях авторских описаний небо само спускается к нему, мальчику или взрослому, только что вырвавшемуся из партизанского лагеря:

«Это недоступно-высокое небо наклонялось низко-низко к ним в детскую макушкой в нянюшкин подол... Оно как бы окуналось у них в детской в таз с позолотой и, искупавшись в огне и золоте, превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке...» (88); «В недавнем бреде он укорял небо в безучастии, а небо всею ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч женские руки протягивались к нему» (405).

Чувство близости неба — в обращенности к нему внутреннего мира героя, душевных его движений и состояний, — созерцания или творческого порыва, восторга или отчаяния. В последнем случае призывы и жалобы, обращенные к небу, как бы переключаются с мотивом м о л е н и я в «Гамлете»:

«О, как трудно и больно, Господи! О, не думать, не думать! Как путаются мысли!.. Вскую отринул мя еси от лица Твоего, Свете незаходимый?» (400);

И через несколько страниц:

«В слезах от жалости к себе он беззвучным шепотом роптал на небо, зачем оно отвернулось от него и оставило его. «Вскую отринул мя еси от лица Твоего, Свете незаходимый, и покрыла мя есть чуждая тьма окаянного!» (405).

Ощущение Юрием Живаго мира в целом и своего места в нем а у т н о (если использовать и здесь этот термин взамен привычных иных), как аут-

ны и его эстетические оценки творчества,⁵² природы и любви. Существо этого мироощущения точнее всего, пожалуй, определено в следующих (см. разрядку) строчках, описывающих раздумья Юрия Живаго во время панихиды по Анне Ивановне Громеко:

«... он слушал заупокойную службу как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся. Он вслушивался в эти слова и требовал от них смысла, понятно выраженного, как это требуется от всякого дела, и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как великим предшественникам» (88—89).

«Чувство преемственности по отношению к высшим силам земли и неба» лежит и в основе исключительности героя,⁵³ раскрывающейся в языковом, образно-поэтическом и реальном выражении его облика в романе. Также и в самосознании этой исключительности:

«... не мог же он сказать им (Гордону и Дудорову. — Л. Р.): «Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов! Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» (493).

Выше, на стр. 312, в размышлениях Живаго находим: «В жизни он... не причислял себя к полубогам и сверхчеловекам, не требовал для себя особых льгот и преимуществ». Это замечание вскользь вряд ли может ослабить ощущение гиперболичности приведенного выше утверждения, на которое, хоть оно и не было высказано вслух, Гордон отвечает: «Тебе надо... воспрянуть, разобраться без неоправданного высокомерия, да, да, без этой непозволительной надменности к окружающему, поступить на службу, заняться практикой» (495).

Возвращаясь теперь к стихотворному циклу, трудно, как кажется, не сопоставить этого живаговского: «О, как ординарны вы и круг, который вы представляете» с обращением (в стихотворении «Чудо») Христа к бесплодной смоковнице:

Я жажду и алчу, а ты — пустоцвет,
И встреча с тобой безотрадной грани.
О, как ты обидна и недаровита! (558).

Прослеживаемые здесь «взвихренные» ассоциации нельзя, разумеется, рассматривать как биографически персонифицированные. Их взвихрен-

⁵² См., например, описание творческого процесса на стр. 448 и 452; затем на стр. 499—501, где рассказывается о последнем, незадолго до смерти, приливе творческого вдохновения, в комнате, которая была «пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений» (и далее — о символизме).

⁵³ За которую так обвиняли Пастернака критики из редакции «Нового мира». Слово «исключительность», между прочим, находим в романе в одной из самохарактеристик, касающихся любви Юрия Живаго и Лары: «Их любовь была велика. Но любят все, не замечая небывалости чувства. Для них же, — и в этом была их исключительность, — мгновения, когда, подобно веянию вечности, в их обреченное существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе в жизни», 406.

ность, их неожиданность только отчасти объяснима сознанием высоты творческого служения и подвига — вечной для русской поэзии темы пушкинского «Пророка». Взвихренность их — существо поэтического «аута», тайнописи как формы, в которой автор, повидимому, только и мог завершить начатый в прозе внутренний свой монолог. Взвихренность здесь — новый ракурс экспозиции, в которой образно-реалистические эталоны поэтического выражения заменяются эталонами аутными. На только что рассказанную земную повесть об одной человеческой душе как бы накладывается повесть другая, евангельская, и рождественская звезда, волхвы, Магдалина, Иисус, трагическая тема Гефсимании и Голгофы заслоняют собой образы героя и героини романа, тему их жизни, гибели и любви.

Но не вытесняют: множество больших и малых композиционных параллелей, сюжетных и образных продлений и аналогий связывают эти два ракурса авторской экспозиции. Связывают тем теснее, чем тщательнее мы в них вчитываемся и сопоставляем; связывают почти графически отчетливо, как изотермические линии на метеорологической карте связывают места с одинаковой температурой.

Центральную композиционно-сюжетную параллель образует тема с м я т е н и я. «Фокусом» ее можно считать уже упоминавшийся выше единственный в прозаической части фрагмент-шифр, где эта тема названа самим автором:

«Он (Юрий Живаго. — Л. Р.) пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму «Смятение»... И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться

и

Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и однако вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (211).

Многочисленные расходящиеся от этого фокуса линии соединяют его со стихотворным циклом. Подсказанное выше автором толкование расширяет тему новыми мотивами — мотивом ожидания гибели, мотивом чаемого воскресения — и как бы отсылает нас к их поэтическим продлениям в «Стихотворениях Юрия Живаго», иногда фрагментарным, разбросанным по строфам и строчкам, но всегда отчетливым.

«Аутное» продление темы смятения — не просто ее новое поэтическое воплощение, но ее новое раскрытие. Семантика и образы «Гефсиманского сада» и «Гамлета» рождают в свою очередь тематические сближения между двумя ракурсами творческого выражения в романе, требуют его второго прочтения. Например, четырнадцатой его части, одной из самых замечательных по внутренней образно-эмоциональной напряженности и узловым в смысле отражения главного сюжетно-композиционного конфликта. Именно при таком новом прочтении становится внятен скрытый язык повествования, и отдельные эпизоды, рисующие судьбы героев, бытийные и душевные их коллизии, контрасты восторгов и отчаяния, смятение, безнадежность и гибель, обретают глубину обобщающего иносказания.

Таков, например, эпизод зимней ночи в Варыкине, с волками, вой которых слышит Юрий Живаго:

«Белый огонь, которым был объят и полыхал незатененный снег на свету месяца, ослепил его. Вначале он не мог ни во что взглянуться и ничего не увидел. Но через минуту расслышал ослабленное расстоянием протяжное, утробно-скулящее завывание и тогда заметил на краю поляны за оврагом четыре вытянутых тени, размером не более маленькой черточки. Волки стояли рядом, мордами по направлению к дому, и, подняв головы, выли на луну или на отсвечивающие серебряным отливом окна Микулицыного дома. Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что это волки, они по-собачьи, опустив зады, затрусили прочь от поляны, точно мысль доктора дошла до них... Волки, о которых он вспоминал весь день, уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров, сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон»⁵⁴ (449—451).

Таковы страницы, рассказывающие об одиночестве Живаго после отъезда Лары с Комаровским из Варыкина (461—468), о гибели Стрельникова, и в описании самоубийцы, заключающем эту 14-ю часть, — почти не приметный образный повтор той же темы смятения в части 12-й («Рябина в сахаре»):

«Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекшей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины» (476).

И следующая ассоциация: Лара — Магдалина, точнее Жизнь, Любовь, Лара — Магдалина. Ассоциация богатого и сложного по своей структуре выражения: авторское восприятие красоты природы, женской красоты, их чародейной силы и обаяния, любви, страсти, жертвенности, милосердия — комплексно, пантеистично по складу и исключительно. Тема Лары уже и в прозаической части поднята в «аут» этой исключительностью внутренней своей инструментовки:

«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,

⁵⁴ Ср. в «Сказке»:

Туловище змея,
Как концом бича,
Поводило шеей
У ее плеча.

Той страны обычай
Пленницу-красу
Отдавал в добычу
Чудищу в лесу... (546).

их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования» (401—402). «Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья» (513).

Эта экспрессия, подъемность эстетических оценок продлевается в «Стихотворениях Юрия Живаго». Сопоставим:

«Все мое существо удивлялось и спрашивало: если так больно любить и поглощать электричество, как, вероятно, еще больнее быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь. Вот, наконец, я это высказал. От этого можно с ума сойти. И я весь в этом» (437—438).

Быть женщиной — великий шаг,
Сводить с ума — героизм.

А я пред чудом женских рук,
Спины, и плеч, и шеи
И так с привязанностью слуг
Весь век благоговею (539).

Или:

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему (553).⁵⁵

И далее — в самой параллели («Чуть ночь, мой демон тут как тут, /За прошлое моя расплата», 562), взволнованность и подъемность которой тем ярче, чем отчетливее в тему «Магдалина—Иисус» просачивается тема «Лары—Живаго». Так, например, строфа четвертая первого стихотворения, выделенная из контекста, могла бы быть вложена в уста и Магдалины, и Лары, — последней даже и скорее по сходству семантико-стилевого строя:

Но объясни, что значит грех
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С тобой, как с деревом побег,
Срослась в тоске своей безмерной.⁵⁶

Также и во втором стихотворении отдельные строфы, отрываясь от внешне-сюжетной линии, как бы смыкаются с мотивами надгробного монумента Лары, ее любви, горя, преданности и восторга:

Брошусь на землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

⁵⁵ См. также: «Ты так же сбрасываешь платье, /Как роца сбрасывает листья» («Осень»), «Мы охвачены тою же самою /Оробелою верностью тайне, /Как раскинувшийся панорамой /Петербург за Невую бескрайной» («Белая ночь»).

⁵⁶ Ср. у Лары: «Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, все доставляет радость, все стало душою», 445; «Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях улетать за облака, а мне, женщине, чтобы прижиматься к земле и крыльями прикрывать пенца от опасности», 446.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощ (563—564).

Все эти взвихренные ассоциации стихотворного цикла (во главе с основной, открывшейся нам в «Гамлете») в их сложном композиционно-тематическом и стилевом переплетении с аутно-сюжетными линиями романа в целом открывают нам глубинное и тайное самого авторского облика. Представление о «преемственности по отношению к высшим силам земли и неба» — представление самого автора. Оно — в обращенности к тайной значимости сущего за образами зримого, оно — в обращенности к небу, в сознании исключительности этой обращенности как предназначения, то есть, значит, не только «поклонения» этим высшим силам «как великим предшественникам», но и следования им, то есть горения, саморасточения и крестного подвига. Так прочитываются: символ свечи в стихотворении «Зимняя ночь», строфа из «Свадьбы» («Жизнь ведь тоже только миг, /Только растворенье /Нас самих во всех других /Как бы им в даренье»), последние строчки стихотворения «Рассвет»:

Со мною люди без имен,
Деревья, дети, домоседы,
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа (558).

Как непосредственное и страстное признание христианской сущности истории (ср. у Веденяпина «... человек живет не в природе, а в истории», которая «в нынешнем понимании основана Христом») прочитываются следующие строфы стихотворения «Рождественская звезда»:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.
Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепии цветной мишуры...
... Все злей и свирепей дул ветер из степи...
... Все яблоки, все золотые шары (555).

Как не менее страстная вера в грядущее возрождение, в «усилье воскресенья», единственно могущее вывести из «страшного промежутка», то есть в необходимость возвращения себе неба и «верности Христу», прочитывается все авторское решение темы «смятения» в стихотворном цикле и последняя, заключающая его и весь роман строфа:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

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.

ГЛАВА VII

РОМАН «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ПРИТЧА. ПАСТЕРАК И А. БЛОК. ПАСТЕРНАК И Р. М. РИЛЬКЕ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

«Шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра. Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго»...

Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взмошел десятилетний мальчик... 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 завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетьюми холдного ливня» (3).

Только при первом чтении пастернаковского романа (то есть таком, при котором он не прочитывается) можно пытаться отнести это начало к стилям реалистического повествования. При чтении повторном сделать это немислимо. При повторном чтении в первых же строчках начинает звучать внутренняя тема романа, а за образом мальчика, одиноко под хлещущим ливнем стоящего на могиле матери и напоминающего готового завывать волчонок, встает скрытая экспозиция основного конфликта.⁵⁷

Того же типа экспозицию, вводящую читателя не только во внешнюю реальность сюжетной мизансцены, но и во второй, скрытый план ее толкования, находим и в описании первой встречи Юрия Живаго с Ларой:

«Из полутьмы, в которой никто не мог его видеть, он смотрел, не отрываясь, в освещенный лампою круг. Зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно и беззастенчиво откровенно. Противоречивые чувства теснились в груди у него. У Юры сжималось сердце от их неиспытанной силы» (62).

Иными словами, двуплановость семантико-стилевой структуры повествования, как бы подсказывающая скрытую значительность, таинственную

⁵⁷ Небезынтересно, быть может, сопоставить приведенный выше отрывок с толстовским описанием переживаний мальчика, потерявшего мать, оканчивающимся такими строками: «Дверь скрипнула, и в комнату вошел дьячок на смену. Этот шум разбудил меня, и первая мысль, которая пришла мне, была та, что, так как я не плачу и стою на стуле в позе, не имеющей ничего трогательного, дьячок может принять меня за бесчувственного мальчика, который из жалости или любопытства забрался на стул: я перекрестился, поклонился и заплакал», *Детство, Собрание сочинений, ГИХЛ, 1958, т. I, стр. 95.*

ведóмость совершающегося — возникающих на пути героев положений, «судьбы скрещений» и неожиданностей, — открывается достаточно отчетливо и в прозаической части. Открывается как ретроспекция своего аутного завершения в «Стихотворениях Юрия Живаго», как код к прочтению целого, при котором «тайнописным» становится уже весь роман, и история жизни и гибели его героя выступает в виде нехитрой, как песенная мелодия, но сложно и причудливо оркестрованной притчи.

С этим словом, повидимому, связана последняя в романе «взвихренная» ассоциация, или, как говорилось выше, последний пример следования «великим предшественникам». Устами Веденяпина автор говорит:

«... для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (42).

И то же, устами Симы Тунцевой:

«Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью...» (423).

«Божью повесть» одной человеческой жизни Пастернак и рассказывает как притчу. Притчу о человеческой душе.

В притче — два раскрытия, два средоточия замысла и воплощения.

Средоточие первое — апология. В конце романа, на стр. 495, дано ее лапидарно-обобщенное изложение:

«Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту. Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно».

Изложение это в контексте ситуационно и как «ситуационное» было неоднократно использовано в зарубежных статьях о романе, хотя именно публицистической ситуационности роман Пастернака лишен более, чем какой-либо другой. Ее и не требуется — все шестнадцать прозаических частей романа представляют собой апологию души. Души, живой своей близостью к высшему, таинственному и непостижимому, но всюду разлитому, как солнечный свет, и звуки, и благоухание, и красота, и милосердие. Души огромного богатства и даров, ищущих выражения в творческом порыве, творческом созидании и саморасточении, и, через это расточение, сопричастной любви, всепрощению и крестному подвигу. Души, выразительный потенциал которой шире ее образного наполнения в романе, то есть как бы и не отдельной чьей-либо души, а души вообще, души общечеловеческой.

Средоточие второе — призыв к верности небу (которая одновременно есть и верность жизни), верности христианству как пути преодоления духовной опустошенности, смятения и тупика, — призыв, смысл которого сам Пастернак в интервью с одним из шведских литературоведов расшифрует позднее следующим образом:

«Мы должны искать уверенности в самих себе. За то короткое время, которое живем мы на земле, нам нужно уяснить себе свое отношение к существованию, свое место во вселенной. Иначе ведь жизнь немыслима. Это, как я понимаю, означает отказ от материалистического мировоззрения XIX века, означает возрождение духовного мира, возрождение нашей внутренней жизни, возрожде-

дение религии — не как церковно-религиозной догмы, но как жизнеощущения». ⁵⁸

Апология человеческой души, ее первородной ценности, не переходящей по отношению к кривде господствующих догм, апология христианства — все это выражено в романе Пастернака со страстностью и дерзанием, беспримерными в русской литературе последнего полувека; да и не только последнего; попытку воплощения в литературном образе самосознания верности Христу можно сопоставить разве лишь с попыткой Достоевского воплотить в образе князя Мышкина самосознание христианского Добра. Сопоставление касается, разумеется, лишь «дерзания», не самих образов, творческая природа которых совершенно различна: груз внутренней темы в романе Пастернака не ограничивается, как мы видели, одним героем в качестве своего носителя, но возложен на весь круг автогенных персонажей, т. е. на некоторый синтетический образ, выступающий как образ авторского самораскрытия. Природа возникновения романа-притчи как этого самораскрытия двуедина: ситуационный и эстетический элементы ее взаимообусловлены.

Элемент ситуационный — невозможность в условиях, когда от писателя, фигурально выражаясь, требовалось отдавать «кесарю» не только кесарево же, но и «божье», дебютировать с ничем не прикрытой поведенью христианского понимания мира и открыто «предоставить трибуну» (как это принято изъяснять в газетных шаблонах) отрицателям материалистической догмы. ⁵⁹ Без криптографии здесь было мудрено обойтись, и, в свете нашего понимания романа, почти криптографическим умолчанием звучит приведенное в 1954 г. в «Знамени» № 4, стр. 92, вместе с несколькими стихотворениями из романа «Доктор Живаго», авторское сообщение:

«Роман предположительно будет дописан летом. Он охватывает время от 1903 до 1929 года, с эпилогом, относящимся к Великой Отечественной войне. Герой — Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 году. После него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы, отделанные стихи, часть которых здесь предлагается и которые во всей совокупности составят последнюю, заключительную главу романа».

Криптографические тенденции можно, повидимому, обнаружить и у более раннего Пастернака. Они сказываются иной раз в своеобразной «авторизации» высказываний некоторых лиро-эпических персонажей. Так, вряд ли не является авторизацией такая, например, строфа из монолога лейтенанта Шмидта в поэме того же названия (1925—1927 гг.):

Наверно вы не дрогнете,
Сметая человека.

⁵⁸ N. Åke Nilsson, Hos Boris Pasternak, „Bonniers Litterära Magasin“, Stockholm 1958, S. 621.

⁵⁹ Именно на этом делался упор в различных постановлениях и декларациях, клеймивших автора романа как «предателя»: «Прогрессивной мысли и преобразующему деянию Б. Пастернак пытается противопоставить цинично индивидуалистическую психологию героя романа», Постановление президиума правления Союза писателей СССР, «Литературная газета», 28. 10. 1958.

Что ж, мученики догмата,
Вы тоже — жертвы века.
Я тридцать лет вынашивал
Любовь к родному краю,
И снисхожденья вашего
Не жду и не желаю. ^{59а}

Зарубежный литературовед Вл. Марков в статье «Советский Гамлет» ⁶⁰ отмечает эту тенденцию также и у Пастернака-переводчика. Он приводит среди других примеров пастернаковский перевод следующих строк из монолога «Быть или не быть»:

For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes . .

Перевод Пастернака:

А то кто снес бы ложное величье
Правителей, невежество вельмож,
Всеобщее притворство, невозможность
Излить себя, несчастную любовь
И призрачность заслуг в глазах ничтожеств.

«Поражает, — пишет В. Марков, — несовпадение с подлинником чуть ли не во всем, кроме «несчастной любви». Пастернак-переводчик не имеет привычки гнаться за буквальной точностью, но здесь это переходит все границы. Присмотревшись, открываешь, что это вовсе и не перевод. В этих строках точно изображено положение самого Пастернака в те годы, и вряд ли нужно комментировать, что следует понимать под «ложным величием правителей» и т. п.» ⁶¹

Эстетические основы возникновения притчи — в органичности иносказания для Пастернака, при которой оно могло бы проникнуть в любые формы художественного выражения, в каких бы реалистических тонах они ни были задуманы.

^{59а} В вышедшем в 1961 г. сборнике В. Пастернак, «Стихотворения и поэмы», Москва, ГИХЛ, эта последняя строчка читается так: «Не жду и не теряю» (стр. 366).

⁶⁰ «Грани», 45, 1960, стр. 119—124.

⁶¹ Приведенный выше перевод, как сообщает В. Марков, был опубликован в журнале «Молодая гвардия» в 1940 году. Пишущему эти строки не случилось встретить его, ни установить времени, когда он был заменен новым. В издании 1956 г., Ш е к с п и р, Гамлет, Детгиз, Москва, перевод Б. Пастернака, находим уже измененный вариант:

А то кто снес бы унижение века,
Неправду угнетателей, вельмож
Заносчивость, отринутое чувство,
Нескорый суд и более всего
Насмешки недостойных над достойным.

Как бы то ни было, самый факт наличия этого второго варианта достаточно иллюстративен и убедителен.

В связи с этой органичностью уместно снова вернуться к «блоковским» аналогиям и прежде всего — к аналогии с поэмой «Двенадцать».

В какой-то — и не малой — мере поэма эта также содержит признаки притчи. Возникают они из того композиционно-стилевого контраста, который образуют одиннадцать с половиной главок поэмы — с семью строчками заключения:

Вперед — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредем,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Вперед — Иисус Христос.

Этот отчетливо ощутимый контраст, чрезвычайно напоминающий контраст между прозаическими и стихотворной частями пастернаковского романа, выступает в той же, что и у Пастернака, поэтической функции — криптографического острания⁶² образа Христа как средоточия и раскрытия притчи.

Одной из самых досадных недомолвок нашей критики о Блоке является замалчивание притчевого характера этого образа. Вслед за отзывом Гумилева, считавшим конец поэмы «искусственно приклеенным», а появление Христа «литературным эффектом», возник, как известно, целый ряд сходных отзывов, в том числе (и это всего удивительнее) и в зарубежной печати, где иные авторы, утверждая случайность Христа в поэме, принимались даже «защищать» Христа от Блока со всей наивностью обывательско-сектантского догматизма.

Между тем «слепое» прочтение поэмы как своего рода поэтического репортажа о революции естественно, казалось бы, лишь для той критики, которая раз навсегда условилась считать поэму «Двенадцать» фактом «страстного и безоглядного» принятия Блоком Октября.⁶³ Бестенденциозное знакомство с жизнью и творчеством Блока приводит, однако, к выводу, что в основе так называемого принятия Блоком Октябрьской революции лежало нечто, для самой этой революции вполне неприемлемое и чуждое, — вера в преходящий характер бездуховности совершившейся катастрофы и в ее конечное, далекое, но обязательное, христианское разрешение. Говоря языком социологических стандартов, Блок, как и некоторые другие, в том числе и Пастернак, принял не столько революцию, сколько диалектику революции в ее огню не материалистическом понимании.

Современникам, вульгаризаторски толковавшим его поэму, Блок ответил следующими словами, сохраняющими остроту приложимости и к литературным событиям наших дней:

⁶² Если с некоторым особым акцентом использовать этот термин, от которого автор его, В. Шкловский, счел нужным недавно отказаться, см. В. Шкловский, Художественная проза, «Советский писатель», Москва 1959, стр. 449—450.

⁶³ См., например, редакционную заметку «Александр Блок», помещенную в связи с восьмидесятилетием со дня рождения поэта в «Литературной газете» от 29. 11. 1960 г. и начинающуюся словами: «Когда Александр Блок по-своему, страстно и безоглядно принял Октябрьскую революцию, когда он написал «Двенадцать» и «Скифы»...» и т. д.

«...те, кто видит в «Двенадцати» политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой — будь они враги или друзья моей поэмы. — Было бы неправдой, вместе с тем, отрицать всякое отношение «Двенадцати» к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронсящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой; и в этом стакане воды тоже происходила тогда буря... Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугой над нами. Я смотрел на радугу, когда писал «Двенадцать»; оттого в поэме осталась капля политики... Может быть, всякая политика так грязна, что одна капля ее замутит и разложит все остальное; может быть, она не убьет смысла моей поэмы; может быть, наконец, — кто знает! — она окажется бродилом, благодаря которому «Двенадцать» прочтут когда-нибудь в не наши времена...»⁶⁴

А вот ответ Гумилеву по поводу замечания последнего об «искусственности» образа Христа:

«Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее видел Христа».⁶⁵

Сравним это со строчками письма к Ю. П. Анненкову, иллюстрировавшему поэму и интересовавшемуся, как сам Блок понимает образ Христа:

«О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и уходит. «Христос с флагом» это ведь — «и так и не так». Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и главное — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще, это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в «Двенадцати» (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики). Если бы из левого верхнего угла «убийства Катьки» дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом — это была бы исчерпывающая обложка. Еще так могу сказать».⁶⁶

Это последнее «Если бы...» и весь абзац, это бессилие (совершенно ведь неизвестно, в какой мере подлинное бессилие!) объяснить образ — какое это решительное подчеркивание ключевой его значимости, значимости всей композиционно-аутной антитезы настоящего и «провидимого». Не будь этой антитезы, вряд ли были бы обоснованы опасения поэта, что политика или какое-либо другое явление анти-искусства могут «убить смысл

⁶⁴ А. Блок, Сочинения в одном томе, Москва—Ленинград 1946, стр. 583.

⁶⁵ К. Чуковский, Александр Блок как человек и поэт, Петроград 1924, стр. 27.

⁶⁶ Александр Блок, Сочинения в двух томах, ГИХЛ, Москва 1955, т. 2, стр. 730.

поэмы», притчевое раскрытие которой дано именно в последних семи строках, совершенно так же, как притчевое раскрытие пастернаковского романа — в его стихотворной части.

Тема Блок—Пастернак — интереснейшая тема для литературоведов; в частности: Блок — «Стихотворения Юрия Живаго», — так примечательна близость поэтики позднего Пастернака, с ее поисками «простоты» поэтического выражения,⁶⁷ блоковскому поэтическому словарю, блоковскому видению Христа и Родины,⁶⁸ блоковским эстетическим оценкам и ощущениям.⁶⁹

Не менее интересна для исследователя параллель: Пастернак—Райнер Мария Рильке, обнаруживающая сходства и совпадения, которые не оставляют сомнения в значительности впечатления, оказанного творчеством Рильке на автора «Доктора Живаго». Речь, разумеется, идет не только о поэтическом цикле романа в сопоставлении с религиозно-мифологической тематикой и образной структурой некоторых произведений Рильке,⁷⁰ но обо всем целостном эстетическом существе творческого самовыражения в романе Пастернака.

Тема второго рождения мира, его нового открытия, нового видения, проникающего в тайную природу сущего, стоящего за зримым, — обычная тема Рильке. Мозаика и углубления этой темы в творчестве обоих художников рождают обширный ряд аналогий: тишина, одиночество, обращенность в себя как условие созерцания природы, вещей, мироздания в целом; как условие приближения к Непостижимому, ощущения его; наконец, само это ощущение Высшего и Непостижимого в себе как преемственности, как дара, требующего в свою очередь обратного дарения, в творческом слове, в саморасточении.

⁶⁷ См. об этом на стр. 451—452 романа.

⁶⁸ Ср., например:

Ты отошла, и я в пустыне
К песку горячему прики.
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.
О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.
И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу.

А. Блок, Сочинения в двух томах, ГИХЛ, Москва 1955, т. I, стр. 239.

⁶⁹ См. мысли в статьях и дневниковых записях. Например: «...мы произнесли клятвы демонам — не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире — рабы, т. е. те, кто отдается, а не берет)...», там же, т. II, стр. 155.

⁷⁰ См., например, *Das Marienleben*, B. I, S. 665—681; *Christus*, B. III, S. 125—159; см. также *Vollendetes*, B. II, *Himmelfahrt Mariae*, 46; *Auferweckung des Lazarus*, 49; *Christi Höllenfahrt*, S. 57 и др. Страницы указаны здесь и дальше по изданию *Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke*, Insel Verlag, 1955.

И формальное воплощение этих эстетических оценок и представлений — смещение поэтического образа в его внереалистический аут, во второе видение и осмысливание.

Вот несколько примеров из сборника „Das Stunden-Buch“ Рильке, особенно важного для интересующего нас сличения:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiss noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein grosser Gesang. ⁷¹

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Munds —
und sie bricht ein
ganz ohne Lärm und Laut. ⁷²

Или:

Wenn es nur einmal so ganz stille wäre,
wenn das Zufällige und Ungefähre
verstummt und das nachbarliche Lachen,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen, —
Dann könnte ich in einem tausendfachen
Gedanken bis an deinen Rand dich denken
und dich besitzen (nur ein Lächeln lang)
um dich an alles Leben zu verschenken
wie einen Dank. ⁷³

Близки пастернаковским и некоторые отдельные черты образного выражения у Рильке, например введение отвлеченного в конкретно-образные сравнения. Вот, если перевести на русский:

⁷¹ Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Das Buch vom mönchischen Leben, B. I, S. 253.
В русском, по возможности близком, переводе:

Я парю вокруг Бога, как вокруг вечной башни,
Тысячелетья уже; и все же не знаю,
Сокол я или буря, иль вдохновенный напев.

⁷² Там же, стр. 225:

Лишь утлая нас разделяет стена, — случайность!
Потому что, быть может:
зов один — уст твоих иль моих —
и стена эта рухнет. Без шума. Без звука.

⁷³ Там же, стр. 256:

О, если бы хоть раз настала тишина,
И все случайное, нестройное, замолкло,
И смех соседский замер,
И шелест чувств моих
Мне б не мешал внимать, —
Тогда б до тысячной, быть может, дольки мысли
Тебя я смог домыслить и понять,
И обладать Тобой (на миг улыбки),
И раздарить Тебя всему живому
Как благодарность.

Христиане с жестами магометан —
вокруг колодца. И ладони держат
ковшом, как плоские сосуды,
куда струя вбегает, как душа.⁷⁴

Или:

...пейзаж, как строчка из псалтыри,
серьезен, вечен и весом.⁷⁵

Перейдем к заключению, к итогам этой небольшой попытки исследования того значительного и большого, что представлено нам в романе Пастернака. «Небольшой попытки» сказано здесь не только в сознании неполноты предлагаемого анализа (например, в части собственно поэтической стилистики), но и в уверенности, что роман «Доктор Живаго» непременно станет в дальнейшем предметом исчерпывающего литературоведческого изучения.

Ответим на некоторые вопросы, поставленные в конце первой, вводной, главы.

Не является ли смешение реалистического и аутного в романе своего рода творческой «издержкой» формы в результате столкновения двух различных инструментариев — лирического поэта и романиста-прозаика? Из проведенных выше наблюдений можно, повидимому, заключить, что смешение это не случайность, но замысел, т. е., следовательно, не «издержка» формы, но сама форма вполне своеобразного в истории литературных жанров романа-притчи. Контраст «реалистического» и «аутного» закономерен и отчетливо отражает основной тематический конфликт, т. е. вполне органичен для композиционного целого, не только не рушит, но подчеркивает его единство. Роман, как уже говорилось, не прочитывается одним чтением; при чтении же повторном недоуменные восклицательные и вопросительные знаки на полях, отмечавшие впечатление стилизованных контрастов, исчезают сами собой — контрасты проясняются как два голоса одного и того же «я», рассказывающего о трагическом конфликте человеческой души в обстановке тяжкого исторического катаклизма. Личное, субстратное «я» этого конфликта требует иной стилизованной формы для самораскрытия, чем для сообщения о совершающемся ввне, другой стилизованной тональности, другого тембра для выражения сущего, чем для экспозиции зримого.

Несколько иначе обстоит дело с теми видами стилизованного дуализма, в основе которых лежит различие творческой завершенности формы. Так, например, если внешнюю безликость, одноголосость ряда персонажей ближнего круга можно объяснить «собирательностью» внутреннего образа самовыражения, т. е. отнести к авторскому замыслу, — труднее объяснить замыслом же вялость некоторых их высказываний и диалогов. Может быть, это — следствие самоцензуры, вынужденного приглушения экспрессивной

⁷⁴ Ein Pilgermorgen, B. I, S. 333.

⁷⁵ Der Schauende, Das Buch der Bilder, S. 459.

убедительности утверждаемого, — фактор, которого никоим образом нельзя сбрасывать со счета при разборе пастернаковского романа.

Не объясняются замыслом и те контрасты отдельных повествовательных звеньев и описаний, которые можно было бы определить как контрасты «поэтической прозы» и «стилистических прозаизмов», когда вслед за «крылатыми» по образно-экспрессивному оснащению, ритму и мелодике фрагментами следуют конструкции тяжелые, стилистически несоборные. «Я» субъективного выражения в них, как правило, неощутимо вполне, «я» сообщения как бы с трудом преодолевает свою речевую задачу (см. примеры, отмеченные в 3-й главе). Весьма вероятно, что явление стилевого разнобоя такого порядка следует отнести именно к творческим издержкам перехода от поэтико-семантической структуры лирического выражения к стилевой структуре романной прозы, отнести к трудностям «попутного», в ходе монологического повествования, переключения. А. Блок, например, в письме к П. Е. Щеголеву делает однажды такое признание:

«... сегодня я вам послал листок с моим мнением о лучших романах этого года и, уже после того как опустил в ящик, сообразил, что все это написано каким-то суконным нерусским языком. Объясняется это тем, что я весь день сегодня писал стихами, а потому в прозе окончательно охромел». ⁷⁶

С переходом к «большой форме», с замыслом романа-притчи органически связана и проблема простоты, как коротко можно определить отказ Пастернака от стилевой манеры прошлого, доживаговского, периода, которая в последних, незадолго до смерти, высказываниях подвергается беспощадному осуждению:

«Везде бросились переводить и издавать все, что я успел пролепетать и нацарапать именно в эти годы дурацкого одичания, когда я не только не умел еще писать и говорить, но из чувства товарищества и в угоду царившим вкусам старался ничему не научиться. Как это все пусто и многословно, какое отсутствие чего бы то ни было, кроме чистой и совершенно ненужной белиберды... среди огорчений едва ли не первое место занимают ужас и отчаяние по поводу того, что везде выволакивают на свет и дают одобрение тому, что я рад был однажды забыть и что думал обречь на забвение». ⁷⁷

Не вдаваясь в разбор природы этого осуждения (заставляющего вспомнить толстовское отталкивание от собственных произведений, созданных до проповеднического периода творчества великого писателя), отметим лишь его наиболее вероятную и прямую устремленность к простоте как к доступности, по-разному, в смысле конструктивной целостности поэтико-речевого выражения, осуществленной Пастернаком-поэтом и Пастернаком-автором «Доктора Живаго».

Доступность притчи неизбежно предполагает обязательный пересмотр всего экспозиционного строя повествования и прежде всего языка. «Обязательность» во всяком творческом акте угрожает коллизиями. В какой

⁷⁶ А. Блок, Сочинения, т. 2, стр. 695—696.

⁷⁷ Из частного письма. Цитируется по тексту статьи Б. К. Зайцева «Дни», «Русская мысль», Париж, 1. 12. 1960.

мере стремление к простоте в процессе создания романа могло вступить в противоречие с традиционной авторской стилиевой манерой и, следовательно, опять-таки приводить к издержкам формы, названным выше «стилистическими прозаизмами»?

Следов коллизии не носят повествовательные стили романа, непосредственно связанные с «я» субъективного выражения; поэтико-стилевая структура их в основном та же, что и у раннего Пастернака. Сопоставим для иллюстрации отрывок из романа с тематически близким отрывком из «Повести» (формально-поэтическая тема обоих отрывков — характерная для Пастернака тема «растворения» образа в образе):

«Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа был не одинок, и знал это. И правда, с кем до него этого не бывало! Однако чувство было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром, то есть во что обходится ей сверхчеловеческое достоинство природы. И, помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, точно ледяными полотнами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои коричневые готические башни...»⁷⁸

«Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны. Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися свертками лент наружу. О, как он любил ее! Как она была хороша! . . . И опять у Юрия Андреевича стало мутиться в глазах и голове. Все поплыло перед ним. В это время вместо ожидаемого снега начал накрапывать дождь. Как перекинутый над городской улицей от дома к дому плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее» (377—378).

Как видим, различна в обоих отрывках лишь степень образной «аутности», но не речевая структура, не язык. Иначе — в стилях, нейтральных по отношению к субъективному «я», — стилях композиционно-сюжетного движения, собственно сообщения о событиях, мизансценах, перемещении действующих лиц и т. п. Здесь, уже в самом их традиционно-реалистическом облике, ощутим вышеупомянутый отказ от стилиевой манеры прошлого; ощутим как самозадание, ощутим в контрасте с иными, более близкими автору стилиевыми формами; ощутим, наконец, в как бы непреодоленных трудностях стилового переклочения.

Двойственна в этом отношении и природа книжных и книжно-архаических элементов в языке и стиле романа. Частично творческая их функция

⁷⁸ Повесть, Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 91.

— как в монологической, так и в диалогической речи — самоочевидна и органически включается в общий композиционно-речевой строй романа-притчи. Однако, как мы видели, в ряде случаев книжность лексики и синтаксическо-стилевых конструкций какой-либо специальной творческой нагрузки не несет и ощущается опять-таки как следствие некоего «упростительного» по отношению к более ранней речевой манере отбора. Как компонент художественного целого книжность, пожалуй, наиболее спорное в романе Пастернака.

И последний в плане подведения итогов вопрос — вопрос о значимости романа «Доктор Живаго», художественной, познавательной, философско-идейной.

Великолепие живописи русской природы отмечают в романе даже беспощадные критики из редакции «Нового мира». ⁷⁹ Заданность отзыва не дала им возможности прибавить, что «Россия... несравненная, за морями шумевшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродная, шалай, боготворимая...», т. е. иными словами чувство родины и страстной, неудержимой к ней любви всюду стоит за пейзажем в романе как неотделимый от целого поэтический компонент.

Предвзятость помешала отметить и то новое в мастерстве художественной прозы, что представлено в «Докторе Живаго» в виде самой формы романа-притчи и, прежде всего, — тех особых стилей поэтического раскрытия центрального образа, которые названы были выше стилями душевной экспрессии и которые составляют наиболее яркую и обаятельную черту Пастернака-прозаика.

Искренность и страстность, лежащие в основе этих стилей, сила и бесстрашие авторского самовыражения во внутреннем монологе не являются, как полагают иные критики по обе стороны отечественного рубежа, некоей «идеей в себе», «надстройкой» над художественным целым, но его содержанием и эстетическим существом. В этом — художественная исключительность романа.

Отбросим возможные, но вряд ли нужные в этой работе полемические толкования так называемой «общественной» значимости романа (они всегда окажутся полярны у воинствующих материалистов и у их идейных противников), тем более — его ситуационные, неизбежно преходящие, оценки (немного больше четверти века понадобилось для того, чтобы «законность» Нобелевской премии Ивану Бунину была официально признана на родине этого писателя). Остановимся на бесстрашии авторского творческого самораскрытия в «Докторе Живаго». Это бесстрашие — само по себе одна из самых важных общественных значимостей художественного произведения, потому что продлевает исконную традицию русской литературы — «священной», по выражению Томаса Манна, литературы христианского гуманизма и не ограниченного догмой искания правды, гармонии и красоты.

Отклики на эту значимость, тоску по этой ныне заглушаемой традиции можно обнаружить в ряде творческих голосов на «той стороне», как бы ни были они робки и закамуфлированы. Ометим хотя бы сборник «День поз-

⁷⁹ См. письмо редакционной коллегии журнала, опубликованное в «Литературной газете», 25. 10. 1958.

зии» (1956), где эти голоса успели прозвучать более или менее отчетливо.⁸⁰ Приведем, например, уже (предположительно, как предположительно все в условиях творческой несвободы) непосредственный отклик на роман Пастернака, заключенный в стихотворении Маргариты Алигер «Пиши», опубликованном в 7-й книжке журнала «Октябрь» за 1959 год, стр. 109—110:

Ты хочешь написать в поэме
историю своей души,
в которой отразится время,
как в чистой капле... Что ж, пиши!

Пиши скорей, не мешкай, слышишь,
весь мир, весь путь, весь опыт свой!
Пойми, ведь то, что ты напишешь,
не может написать другой.

Пиши скорей, пиши не мешкай,
не разрешая никому
сказать с недоброю усмешкой:
«Не напечатают... К чему?!»
Согласьем нытиков не радуй
и с ними вместе не спеши
за этой липовой оградой
скрываться... Прежде напиши.
А если ты поверишь этим
лукавым трезвым голосам,
тебя никто на белом свете
не упрекнет, но ты-то сам?
Но ты-то сам, в своей дороге,
в сосредоточенной тиши,
закон твой честный, суд твой строгий...
Вот то-то и оно! Пиши!
Да, будет горько, будет худо
до лютой муки, до седин.
Да, будет страшно: ведь куда
ты пишешь, ты совсем один.
Но если ты свое допишешь,
вдохнешь и дух переведешь,
ты столько добрых слов услышишь
и столько жарких рук пожмешь!
Пиши скорей! Хмелей в отваге,
мужай, как юноша в бою,
доверь чернилам и бумаге
единственную жизнь твою.
Без колебаний! Пусть их судят!

⁸⁰ См., например, строчки из стихотворения Марка Максимова «О молчании», 62:

Когда немой молчит, — слышна
его мольба.
Когда труба молчит, она

еще труба...
И лишь когда молчит поэт, —
поэта нет.

Ты слов на ветер не бросал.
Жил,
думал,
верил...
Будь что будет!⁸¹
Ты сделал все, ты написал!

Роман «Доктор Живаго» не свободен от некоторых неровностей и огрехов творческой формы и языка, характер и природа которых отчасти отмечены в приведенном выше разборе. Снижают ли они достоинства целого? Лев Толстой говорил:

«Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Ценность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определенности того отношения автора к жизни, которое пропитывает все произведение. В известные годы писатель может даже до некоторой степени жертвовать отделкой формы, и если только его отношение к тому, что он описывает, ясно и сильно проведено, то произведение может достичь своей цели».⁸²

В романе-притче Бориса Пастернака «отношение автора к тому, что он описывает», — это защита человеческой души, ее права на идеальную обращенность к высшим источникам духовного богатства, права чувствовать в себе Бога. Проведена эта защита, равно как и «отношение к жизни» — природе, любви, искусству, — «ясно и сильно», вдохновенно и убедительно.

Поэтому в непредвзятых оценках значительности таких, как «Доктор Живаго», произведений вряд ли возможны особенно крупные разногласия: они значительны уже потому, что возникли.

⁸¹ Ср. строчки из пастернаковского стихотворения «Нобелевская премия» (январь 1959):

Путь отрезан отовсюду.
Будь что будет, все равно.

⁸² Слова Л. Толстого, записанные В. Г. Чертковым. Цит. по книге: В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 136.

ЛИТЕРАТУРА

(упомянутая в тексте или так или иначе использованная или учтенная при разработке темы).

- Б. Пастернак, Рассказы, Изд-во «Круг», Москва—Ленинград 1925; Повесть, Изд-во писателей в Ленинграде, 1934; Охранная грамота, «Опальные повести», Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк 1955; Уезд в тылу, Альманах «Мосты» 1, Мюнхен 1958; Безлюдье (отрывок), «Новый Журнал» 62, Нью-Йорк 1960; Поэзия, Изд-во «Посев», Франкфурт/М. 1960; Стихотворения и поэмы, ГИХЛ, Москва 1961; Автобиографический очерк (копия с манускрипта, 1958); Переводы: «Фауст», ГИХЛ, Москва 1960; «Гамлет», Детгиз, Москва 1956; Предисловие к стихотворениям из «Доктора Живаго», напечатанным в журнале «Знамя» 4, 1954.
- Л. Леонов, Вор, ГИХЛ, 1959.
- М. Пришвин, Журавлиная родина, «Новый мир» 4, 1929.
- А. Фадеев, Молодая гвардия, Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия», 1956.
- И. Бунин, Жизнь Арсеньева, Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк 1952.
- М. Горький, На дне, ГИХЛ, Москва—Ленинград 1932, т. 2.
- А. Куприн, Суламифь, Сочинения в 3 томах, т. 3, ГИХЛ, 1953.
- А. Ремизов, Бесноватые, Изд-во «Оплешник», Париж 1951; Мелюзина, Париж 1952.
- Л. Н. Толстой, Детство, Собрание сочинений в 12 т., т. 1, ГИХЛ, 1958.
- А. Блок, Сочинения в одном томе, Москва—Ленинград 1946; Сочинения в 2 т., т. 2, ГИХЛ, 1955.
- К. Чуковский, Александр Блок как человек и поэт, Петроград 1924.
- Б. Зайцев, Жуковский, УМКА-PRESS, Париж 1951; Дни, «Русская мысль», Париж, 1. 12. 1960.
- «День поэзии» 1956, Изд-во «Московский рабочий».
- М. Алигер, Пиши, «Октябрь» 4, 1959.
- Александр Блок, «Литературная газета», 29. 11. 1960, Единодушное осуждение, там же, 28. 10. 1958; Письмо членов редколлегии «Нового мира» автору романа «Доктор Живаго», там же, 25. 10. 1958.
- В. Виноградов, О языке художественной литературы, ГИХЛ, 1959.

- Л. Булаховский, Русский литературный язык первой половины XIX века (морфология), Москва 1954.
- В. Шкловский, Художественная проза, Изд-во «Советский писатель», Москва 1959.
- История русской литературы, Академия наук СССР, т. 9, ч. 2, Москва—Ленинград 1956.
- Л. Н. Толстой о литературе, Гослитиздат, Москва 1955.
- В. Марков, Советский Гамлет, «Грани» 45, Франкфурт/М. 1960.
- Стендаль, Заметки на полях, Vie de Henri Brulard, Introduction, р. XXXVI, Paris 1913.
- Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Insel Verlag, 1955.
- N. Å. Nilsson, Hos Boris Pasternak, „Bonniers Litterära Magasin“, Stockholm 1958.
- Г. Струве, Из заметок о мастерстве Б. Пастернака, Альманах «Воздушные пути», Нью-Йорк 1958.
- В. Вейдле, Пастернак и модернизм, «Мосты» 6, Мюнхен 1961.
- Ф. Степун, Б. Л. Пастернак, «Новый Журнал» 56, Нью-Йорк 1959.
- С. Левицкий, Свобода и бессмертие, «Мосты» 2, Мюнхен 1959.
- В. Завалишин, Борис Пастернак и русская литература, «Грани» 45, Франкфурт/М. 1960.
- Р. Гуль, Победа Пастернака, «Новый Журнал» 55, Нью-Йорк 1958.
- Н. Анатольева, Пастернак и мировая общественность, «Грани» 40, 1958.
- Gerd Ruge, Pasternak, Eine Bildbiographie, München 1958.
- Edmund Wilson, Legend and Symbol in the Novel "Doctor Zhivago", "Encounter", London, April 1959.
- Stewart Hampshire, Doctor Zhivago, the Voice of a Lost Culture, Ibid., November 1958.
- Victor S. Frank, A Russian Hamlet: Boris Pasternak's Novel, "Dublin Review", Autumn 1958; A Matter of Conscience: Boris Pasternak and the Russian Tradition, Ibid., Autumn 1960.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА I

Роман «Доктор Живаго» в общей поэтико-речевой системе прозы Б. Л. Пастернака и профиль предлагаемой работы	5
---	---

ГЛАВА II

Язык автора: некоторые особенности словаря и лексико-фразеологического отбора	9
---	---

ГЛАВА III

Язык автора: черты книжности, типы синтаксическо-стилевых конструкций	15
---	----

ГЛАВА IV

Язык персонажей. Речевая характеристика	26
---	----

ГЛАВА V

Черты стилового дуализма в романе	37
---	----

ГЛАВА VI

Тайнопись как форма творческого самораскрытия	52
---	----

ГЛАВА VII

Роман «Доктор Живаго» как притча. Пастернак и А. Блок. Пастернак и Р. М. Рильке. Заключение	66
---	----

Цена:
в Германии — НМ 4,00;
в США — Долл. 1,00.