

На сретении символа и реальности (еще раз о «Докторе Живаго»)

В.Н. Порус

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики, Москва, Россия»

Аннотация

В статье исследуется проблема художественного метода, примененного Б.Л. Пастернаком в романе «Доктор Живаго». Прослежена связь этого метода с идеями символизма и постсимволизма. Показано, что символистские мотивы приобретают в романе новое звучание. Между героями и событиями, символизирующими «первопричины» происходящих событий и судеб, устанавливается «живая» связь. Они принадлежат сразу двум мирам, не отделенным друг от друга границами сущностных уровней – от низших к высшим. Реальность жизни перестает быть тенью высшей реальности, а пронизывается последней. Символы не *указывают* на «первопричины» и «первосмыслы», но становятся их *живыми носителями*. В пространстве романа происходит *сретение реальности*, являющей себя сквозь и через символы, и реальности жизни, единственной и неповторимой, со всеми ее тайнами и разгадками, счастьем и горем, абсурдом и ясным смыслом. Художественный метод, позволяющий роману осуществить это сретение, можно назвать «символистским реализмом». Сретение не создает гармонии, оно оставляет все противоречия неразрешенными, вопросы – без ответа, ожидания – без надежды. Его герои символизируют высшие реалии и в то же время *живут и умирают*. Это позволяет читателю одновременно быть созерцателем игры высших сил (по замыслу символизма) и сострадающим участником жизненных трагедий героев романа (по заветам реализма). Б.Л. Пастернак создал жанр романа-поэмы, который средствами поэтической прозы ставит и решает глубокие проблемы философии истории и философской антропологии.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, «Доктор Живаго», художественный метод, реализм, символизм, пост-символизм, «символистский реализм», философия истории, философская антропология.

Порус Владимир Натанович – доктор философских наук, научный руководитель Школы философии и культурологии факультета

гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

vporus@rambler.ru

<http://orcid.org/0000-0002-2958-2185>

Для цитирования: Порус В.Н. На сретении символа и реальности (еще раз о «Докторе Живаго») // Философские науки. 2020. Т. 63. № 7. С. 60–80. DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-7-60-80

On the Candlemas of the Symbol and the Reality (Once Again on *Doctor Zhivago*)

V.N. Porus

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia*

Abstract

The article discusses the problem of a literary method that was used by B.L. Pasternak in the novel *Doctor Zhivago*. The author examines the relation of this method with the ideas of symbolism and post-symbolism. In the novel, symbolist motives take new forms. Pasternak establishes a “live” connection between heroes and events, which symbolize “prime causes” of the taking place events and destinies. They belong to two worlds that are not separated from each other by borders between essential levels (from the lowest to the highest). The reality of life stops being a shadow of the highest reality, but the former is penetrated by the latter. Symbols do not indicate “prime causes” and “prime senses,” but become their “live” mediums. In space of the novel there is a “Candlemas” of the reality that shows itself through symbols and the reality of life, with all its secrets and solutions, happiness and grief, absurdity and clear sense. The literary method that make possible such Candlemas can be determined as “symbolist realism.” The Candlemas does not create harmony, it leaves all contradictions not resolved, all questions – without answer, expectation – without hope. His heroes symbolize the highest realities, and at the same time they live and die. It allows the reader simultaneously to be both the contemplator of game of the highest forces (as envisioned by symbolism) and the compassionate participant of vital tragedies of heroes of the novel (as in realism). B.L. Pasternak created a genre of novel-poem that by the means of poetic prose puts and solves deep philosophical problems of the philosophy of history and philosophical anthropology.

Keywords: literary method, realism, symbolism, post-symbolism, symbolic realism, history philosophy, philosophical anthropology.

Vladimir N. Porus – D.Sc. in Philosophy, Academic Head of the School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics.

vporus@rambler.ru

<http://orcid.org/0000-0002-2958-2185>

For citation: Porus V.N. (2020) On the Candlemas of the Symbol and the Reality (Once Again on Doctor Zhivago). *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosoфskie nauki*. Vol. 63, no. 7, pp. 60–80.

DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-7-60-80

Введение. Великий «плохой» роман?

Мое обращение к творчеству великого поэта в год «круглых» дат – 130 лет со дня его рождения и 60-летие его ухода из жизни – не только долг памяти. Б.Л. Пастернак – классик русской словесности – остается в современности ее участником и проводником к таким ее проблемным узлам, какие завязаны на века. В этих узлах сплетены поэзия с философией, язык со временем, история с «бьющимся на своем безвыходном месте» сердцем человека, по слову А.П. Платонова. Здесь – попытка философского осмысления одного из этих узлов, в котором проблема художественного метода «Доктора Живаго» связана воедино с размышлением о любви, спорящей со смертью, о судьбе поэта, разделившего судьбу своей страны.

«Об этом романе написаны горы литературы – ее полная библиография составила бы том потолще самого романа; однако и поныне это сочинение остается одним из самых загадочных в мировой словесности» [Быков 2007, 720]. Это правда. Горы литературы о романе делают его еще загадочней. Они *загораживают* его.

Вроде бы уже сказано все – как возник замысел романа, как он десятилетиями вынашивался поэтом, что он означал для него, как вышло, что роман ускорил гибель автора. Литературоведы подыскивали подходящие рубрики, к которым отнесли его стиль и художественные особенности. «Стихи Юрия Живаго» вживлены в духовную память России, поются в шлягерах, остались в хрипе Высоцкого-Гамлета. И. Бродский написал великое эссе о кровном родстве «Магдалин» Пастернака и Цветаевой. Роман отправился на полку классики и там покрывается соответствующей пылью.

А тайна осталась. «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей», – сказал Пастернак о своем романе почти перед самой смертью. Не часто «высокая» литература заставляла пла-

кать *весь мир*, хотя бывало и так, что мир проливал слезы не над самыми великими творениями. «Хижина дяди Тома» трогала сильнее, чем «Война и мир», дневник Анны Франк вообще не был художественным текстом.

И «Доктору Живаго» отказывали в художественности. Не чета какому-нибудь Владимиру Семичастному – сам Владимир Набоков презрительно отзывался о романе («плохой провинциальный роман» с «церковно-лубочно-блинным духом» [Набоков 1999, 35–37], «неуклюжая и глупая книга, мелодраматическая дрянь, фальшивая исторически, психологически и мистически» [Набоков 2001, 524]), о его картонной эстетике, неправдоподобности жизненных картин, рыхлой композиции. В целом высоко ценивший роман Пастернака В.Т. Шаламов писал поэту: «Ваш язык народа – все равно, рабочий ли это, крестьянин ли или городская прислуга, – Ваш народный язык – это лубок, не больше. Кроме того, у Вас он одинаков для всех этих групп, чего не может быть даже сейчас, а тем более раньше, при большей разобщенности этих групп населения» [Шаламов 2013б, 45]. А.А. Ахматова: «Прочитала до конца роман Бориса Леонидовича. Встречаются страницы совершенно непрофессиональные. <...> У меня <...> никогда не было никаких редакторских поползновений, но тут мне хотелось схватить карандаш и перечеркивать страницу за страницей крест-накрест» [Чуковская 1997, 721].

И что возразить? Если под художественными достоинствами понимать достоверность реализма, точность психологического анализа, глубину типологических обобщений, стройность композиции, то «Доктор Живаго» – не лучший образец таких достоинств, а его мировую славу пришлось бы объяснять внешними по отношению к литературе факторами.

Но разве художественность определяется именно этими качествами и только ими? А.С. Пушкин советовал судить писателя «по законам, им самим над собою признанным» [Пушкин 1962, 134]. Какие законы признал над собою Борис Пастернак?

Д.Л. Быков заметил, что «Доктор Живаго» – «символистский роман, написанный после символизма» [Быков 2007, 721]. О «постсимволизме» Пастернака пишет С.Н. Бройтман: «постсимволистская эстетика Пастернака усваивает опыт символистского универсализма, ни на йоту не снижая духовной проблематики символизма» [Бройтман 2003, 34].

«Ужели слово найдено?»

Символизм против магии реализма

Что такое «символистский универсализм»? Претензия на постижение *высшей* реальности – высшей по отношению к той, какая предстает в словах, образах, формах, красках и звуках, все назначение которых в том, чтобы совершить перенесение внешнего мира в наш внутренний. Почему *высшей*? Что за вертикаль, возносящая *реальность, стоящую за символами, над реальностью, постигаемой в обычных словах и чувствах*?

«Реализм» стоит на том, что верность *реальности как таковой* (философ вспомнит старый термин «*объективная реальность*») есть главная цель и высшая ценность искусства. Природа, человеческий мир, глубинные, скрытые от прямого наблюдения человеческие чувства и переживания, если все это понято как следствия из естественных причин, в том числе из «объективных» свойств социума, получило конкретизацию «здесь и теперь» – подлинная реальность. Человек познает, в том числе и через искусство, эту реальность, учится у нее жить и что-то менять в ней – за это он и ценит искусство, да еще за то, что оно доставляет ему эстетическое наслаждение.

Л.Н. Толстой пишет о чувствах и мыслях князя Андрея, готового встретить смерть на поле Аустерлица. Мы читаем и узнаем *нечто* потрясающе важное, соединяющее нас с тем, что происходит в душе героя, создающее поле понимания и совместного – с самим Толстым! – творения смысла этого *нечто* [Порус 2016].

Но ведь перед нами не *реальность как таковая*, а плод авторского «продуктивного воображения» (приспособим здесь этот кантовский термин), ставший для нас тем, заменой чего он является. Толстой *заставляет* нас видеть («очами души») действительность, какую он создает, видеть его глазами, думать о ней – его мыслями, ценить или проклинать ее по его велению и хотению.

Большие художники создавали картины реальности, магия каковых властвовала над поколениями. Эти картины почитались за более верное постижение реальности, чем любые иные, будь то реальность сквозь призму личного опыта или сквозь оптику науки. Отечественная война 1812 года, сошедшая со страниц «Войны и мира», имела и все еще имеет силу мифа, подавляющего сопротивление противоречащих ему исторических фактов.

Магия «реализма» может создавать и разрушать мифы в определенных социально-культурных условиях. Так «советский» миф, не в последнюю очередь созданный литературой «социали-

стического реализма», разрушал один из крупнейших писателей XX в. В.П. Астафьев. Вот его рассказ «Людочка». Девушка из провинциальной глубинки, измученная и раздавленная нищим беспросветным бытом, изнасилованная бандитом, кончает жизнь самоубийством, чтобы не стать игрушкой уголовной оравы:

Людочка никогда не интересовалась удавленниками и не знала, что у них некрасиво выпяливается язык, непременно происходит мочеиспускание. Она успела лишь почувствовать, как стало горячо и больно в ее недре, она догадалась, где болит, попробовала схватиться за петлю, чтоб освободиться, цапнула по веревочке судорожными пальцами, но только поцарапала шею и успела еще услышать кожей струйку, начавшую течь и тут же иссякшую. Сердце начало увеличиваться, разбухать, ему сделалось тесно в сужающейся груди. Оно должно было проломить ребра, разорвать грудь – такое в нем напряжение получилось, такая рубка началась. Но сердце быстро устало, ослабело, давай свертываться, стихать, уменьшаться и когда сделалось с орешек величиной, покатилося, покатилося вниз, выпало, унеслось без звука и следа куда-то в пустоту. И тут же всякая боль и муки всякие оставили Людочку, отлетели от ее тела. А душа? Да кому она нужна, та простенькая, в простенькой, в обыкновенной плоти ютившаяся душа? [Астафьев 1989, 22].

Реализм насыщается натурализмом, вызывающим ужас, чтобы не осталось и следа от фальшивого мифа «социалистической действительности», чтобы читатель ощутил на своей шее удавку, задушившую Людочку.

А вот последние мгновения Анны Карениной:

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. «Где я? Что я

делаю? Зачем?» Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла [Толстой 1935, 348–349].

Реализм Толстого создает миф о неотвратимости жестокой кары за грех, за своеволие и гордыню, облаченные в покровы романтической любви. И этот миф принимается за реальность более подлинную, чем та, что могла бы предстать в любом индивидуальном или массовом опыте.

Именно эта способность подчинять внутренний мир человека замыслу художника, отображающего «объективную» реальность, была поставлена под сомнение символизмом. Козырная карта реализма – *правдоподобие* искусства – была бита символистами, восставшими против выведения внутреннего мира человека из условий жизни. Реализм был заподозрен в том, что «правдоподобный» вымысел художника волей-неволей угождал тем, кто хотел бы объявить *неизбывной* реальность, из плена которой никто и никогда вырваться не может.

Магия реализма сильна, но его «правдоподобие» может быть обманом. Он создает муляжи, способные ввести в заблуждение своей похожестью на реальность, соблазнить, заставить принять себя за нее. Та реальность, в близости с которой реализм находил свою силу, – ее можно забыть, *забывшись* в гипнотическом сне реализма. Так, «социалистический реализм» более других разновидностей реализма подтверждал подозрения в ангажированности, в роли «заклинателя», оживляющего бесчисленность муляжей, – в услужение тем, кто подчинял искусство политическим и идеологическим целям.

Очнуться от гипноза можно, ощутив себя частью реальности, а не ее сторонним наблюдателем. Если достанет сил вынести это, ибо реальность может быть нестерпимо жестокой, нечеловеческой. Об этом писал В.Т. Шаламов: «Реализм как литературное направление – это сопли, слюнявость, <он> пытался прикрыть покровом благопристойности совсем неблагопристойную жизнь» [Шаламов 1989, 62]. Надо отказаться от изображения реальности с точки зрения «туриста», созерцающего и оценивающего, под-

гоняющего ее под принципы, какие не могут быть поколеблены этой реальностью. «Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть документ, прямое участие автора в событиях жизни <...>. Все выдуманное, все “сочиненное” – люди, характеры – все отвергается» [Шаламов 2013а, 154]. Опыт пережитого писателем «колымского ада» дал ему право на жесткое обвинение: «Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке» [Шаламов 2013а, 160].

Символисты шли по другому пути: не «кровное» – всем существом – *врастание в реальность* (это для них было бы отрицанием самого искусства), а *прозрение*, сбрасывающее гипноз реализма. Цель искусства, заявили они, в том, чтобы помочь человеку вырваться на свободу из гипнотического плена реальности. Для этого само искусство должно быть свободным от этого плена. Тогда оно сможет проникнуть в *высшую реальность*, которая дает о себе знать тем, что *проступает* в вещах, событиях, фактах – ее отблесках, отзвуках. Они становятся *символами*.

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

...Ты спросишь, кто велит?
– Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,

Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, – подробна.

Б.Л. Пастернак. «Всесильный бог любви»

В подробностях жизненной тишины – высшая, божественная реальность любви. Она – первопричина радостей и страданий. Самой жизни, прощающей с летним разгаром и уходящей в «госпитальное увядание» осени. Эту реальность дано *узреть* поэту.

В этом его судьба, его призвание. Он сообщает людям, погруженным в реальность житейских подробностей, что эти подробности – *знаки* подлинности, и только она имеет настоящий смысл и ценность. Оторванные от нее, эти подробности – лишь игра теней. Жизнь в мире теней – суета. В этом мире слезы – не Слезы, радость – не Радость, и даже смерть – не Смерть.

Символистский роман-поэма

Русская революция, представшая в реалистических художественных произведениях, явилась «сочиненным» изображением. В зависимости от политических, идеологических или эстетических предпочтений их авторов, насыщаясь то грезящим романтизмом великих свершений, то натурализмом неслыханных страданий, то идеологическим и политическим пафосом, эти изображения десятилетиями осуществляли свое гипнотическое воздействие. Но они для символиста – обман, они не служат человеку, а обслуживают его плен.

«Приходится признать, – замечает Д.Л. Быков, – что чуть ли не единственный полноценный роман о русской революции написал Пастернак, – поскольку его книга написана не о людях и событиях, а о тех силах, которые управляли и людьми, и событиями, и им самим» [Быков 2007, 721]. Все персонажи, населяющие «Доктора Живаго», все, что происходит с ними, все их слова, поступки, мысли, стихи, выстрелы, смерти, – все это подробности, сквозь которые проступает борьба высших сил, совершающих страшный в своем трагическом величии, сводящий с ума, поход сквозь время в направлении к последнему Суду. И только высшая из высших,

бесконечно близкая и бесконечно далекая от человека Сила может охватить этот поход единым смыслом:

...Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.

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.

Б.Л. Пастернак. «Гефсиманский сад»

Итак, «Доктор Живаго» – символистский роман. Так считал и В.Т. Шаламов: «“Доктор Живаго” – это крушение классического романа, крушение писательских заповедей Толстого. “Д. Ж.” писался по писательским рецептам Толстого, а вышел роман-монолог, без “характеров” и прочих атрибутов романа XIX века. В “Д. Ж.” нравственная философия Толстого одерживает победу и терпит поражение художественный метод Толстого. Те символистские плащи (Евграф, как ангел-хранитель, и др.), в которые Пастернак окутал своих героев, возвращаясь к идеям своей литературной юности, – скорее уменьшают, чем увеличивают силу “Д.Ж.”, повторяю, романа-монолога» [Шаламов 2013а, 145]. Форма романа подчиняет себе сознание читателя, заставляет поверить, что это проза, хотя и отступившая от «рецептов Толстого» в сторону символистских симпатий поэта.

Попробуем отказаться от этой иллюзии и увидеть в творении Пастернака то, чем оно, по сути, является, – символистскую поэму.

Претензии к «плохой композиции» романа, его психологической недостоверности, к почти пародийному языку персонажей, «невероятности» сюжета и тому подобным «недостаткам» – свидетельства непонимания или непринятия этого обстоятельства. Никто не упрекает Пушкина в том, что Татьяна объясняется с Онегиным поэтическими строфами, хотя это совершенно не «правдоподобно». Все помнят, что это «роман в стихах» («дьявольская разница», замечал Пушкин [Пушкин 1926, 58]). Пастернак написал поэму в прозе, назвал ее романом, а почему бы и нет?

Здесь та же «дьявольская разница», и если Пушкин сопоставлял «Евгения Онегина» с байроновским «Дон-Жуаном», то генеалогию «Доктора Живаго» можно было бы возвести к «Мертвым душам» Гоголя, в которых – при желании – можно уловить художественную программу символизма.

Как в романе Пушкина, в «Докторе Живаго» одним из главных действующих лиц является Автор. Но он узнается иначе, чем в «Евгении Онегине», где повествование ведется от первого лица (которое тоже двойится: Автор и участник событий, и сторонний их наблюдатель). В.Т. Шаламову почудилось, что роман – авторский монолог. Но это не так или не совсем так.

В символистской поэме Пастернак, как тому и надо быть, являет себя символически. Дело не только в том, что гениальные стихи Юрия Андреевича мог написать только Борис Леонидович и никто другой. Этот прием – передача герою способностей и полномочий автора – не нов, вспомним «Дневник Печорина», написанный Лермонтовым. Пастернак не *присутствует в романе*, он *живет* в важнейших моментах жизни своего героя.

В 1916 г. Марина Цветаева написала свой ранний шедевр:

Красною кистью
Рябина зажглась.
Падали листья,
Я родилась.

Спорили сотни
Колоколов.
День был субботный:
Иоанн Богослов.

Мне и доныне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.

М. Цветаева. «Красною кистью...»

Из письма Пастернака к Цветаевой: «Наконец-то я с тобой. Так как мне все ясно и я в нее верю, то можно бы молчать, предоставив все судьбе, такой головокружительно-незаслуженной, такой преданной. Но именно в этой мысли столько чувства к тебе, если

не все оно целиком, что с ней не совладать. Я люблю тебя так сильно, так вполне, что становлюсь вещью в этом чувстве, как купающийся в бурю, и мне надо, чтобы оно подмывало меня, клало набок, подвешивало за ноги вниз головой, — я им спеленут, я становлюсь ребенком, первым и единственным мира, явленного тобой и мной» [Пастернак 1990, 51–52].

О чувствах, связывавших двух поэтов, сказано много и не сказано ничего. Пройдем мимо этой темы молча. Нам нужна только рябина с ее красными кистями. Она еще встанет — в 1934 г., на чужбине — перед тоскующей по родине Мариной Цветаевой:

...Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, — особенно рябина...

М. Цветаева. «Тоска по Родине...»

А вот перед нами Юрий Живаго — в ночи перед бегством из партизанского лагеря, от кровавой *колошматины* и *человекоубоины*, «которой не предвиделось конца», когда «изуверства белых и красных соперничали по жестокости, попеременно возрастая одно в ответ на другое, точно их перемножали»: «Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах и 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» [Пастернак 1991, 473, 475–476].

Это Борис Пастернак обнимает Марину Цветаеву спустя почти пятнадцать лет после ее гибели. И рябиновые рассыпавшиеся кисти горят на снегу как кровь из простреленной головы Павла Антипова-Стрельникова, мужа Ларисы Гишар-Антиповой. «Юрий Андреевич развел огонь в плите, взял ведро и пошел к колодцу за водою. В нескольких шагах от крыльца, вкось поперек дорожки, упав и уткнувшись головой в сугроб, лежал застрелившийся Павел Павлович. Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекающей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие

капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины» [Пастернак 1991, 562–563].

Д.С. Лихачев был уверен в том, что «Доктор Живаго» – лирическая автобиография поэта. «Перед нами род автобиографии – автобиографии, в которой удивительным образом отсутствуют внешние факты, совпадающие с реальной жизнью автора. Центральный образ романа – доктор Юрий Андреевич Живаго, воспринимаемый в привычных требованиях, предъявляемых к романам, кажется бледным, невыразительным, а его стихотворения, приложенные к произведению, – неоправданным довеском, как бы не по делу и искусственным. И тем не менее автор (Пастернак) пишет о самом себе, но пишет как о постороннем, он придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть перед читателем свою внутреннюю жизнь. <...> Наибольшей точностью самовыражения обладает лирическая поэзия. Лирический герой, выдуманный и отстраненный, на самом деле оказывается самым адекватным, самым ясным самовыражением поэта» [Лихачев 1990, 171–172].

Но *весь мир* – разве он плачет о судьбе выдуманного и «отстраненного» доктора, в котором самовыразился Пастернак? Или о метаниях и скитаниях его столь же странной и выдуманной возлюбленной Лары?

Пастернак придал своему роману традиционную для реалистической прозы форму. Это, заметил Лихачев, «заставляет нас постоянно сбиваться на проторенную колею, искать в нем то, чего нет, а то, что есть, толковать традиционно: искать прямых оценок событий, видеть прозаическое, а не поэтическое отношение к действительности, находить за описаниями бедствий осуждение чего-то, их породившего» [Лихачев 1990, 170]. Но дело не только в отличиях прозаического и поэтического. Мало заметить, что лирическая поэма Пастернака здесь ходит в масках романной прозы. В поэме каждый ее образ, каждое событие, связь событий и лиц имеют символический смысл. Символы многослойны, их смыслы подвижны, они перетекают друг в друга, оставаясь при этом самими собой. Язык романа следует за этим движением, принимая разные формы, сама неестественность («нереалистичность») которых свидетельствует о их сверхреальных корнях: они «оттуда», а не «отсюда», они относятся к вещам и людям – носителям

символического смысла – как бесконечное к конечному, как тайна к одной из разгадок¹.

Юрий Андреевич в ночь перед отъездом в Варыкино, где пройдут последние на земле дни с любимой, говорит ей: «Только считанные дни в нашем распоряжении. Воспользуемся же ими по-своему. Потратим их на проводы жизни, на последнее свидание перед разлукой. Простимся со всем, что нам было дорого, с нашими привычными понятиями, с тем, как мы мечтали жить и чему нас учила совесть, простимся с надеждами, простимся друг с другом. Скажем еще раз друг другу наши ночные тайные слова, великие и тихие, как название азиатского океана. Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний, ты когда-то под мирным небом детства так же поднялась у ее начала» [Пастернак 1991, 525].

Никакого бытописательского правдоподобия здесь нет и в помине. Так не говорят обреченные на вечную разлуку возлюбленные. Невозможно поверить, что так объясняются мужчина с женщиной, тела и души которых сплетены воедино, нельзя не уловить здесь пафосного брэнчания. Это раздражало читателей романа, среди которых были А. Ахматова, Г. Адамович, В. Шаламов, К. Чуковский, А. Солженицын... Они сбивались на «проторенную колею» понимания, в которую их сталкивал замысел Пастернака, сбивались, даже принимая во внимание то, о чем писал Лихачев, – это стихи, поэма, а не роман в обычном жанровом смысле слова. Но даже если так, фальшь все равно нестерпима.

А *весь мир* плачет. Не из отсутствия эстетического чувства. Не из неспособности отличить правду от ее муляжа.

Мир слышит и видит в словах и поступках Живаго, Лары и других героев поэмы их символический смысл. Об этом уже много сказано [Гаспаров 2013] и будет сказано еще. На то и символы, чтобы содержать в себе бесконечные возможности их понимания.

Д.Л. Быков называет главные символы романа: Живаго – олицетворение русского христианства с его жертвенностью и щедростью, Лара – Россия, «роковая женщина и роковая стра-

¹ Иногда *тайну* понимают как *секрет* – и роман трактуют как криптограмму, в которой зашифрованы подлинные отношения Пастернака к революции и ее вождям, к советской власти, к ее идеологии и политике [Соколов 2000]. Возможно, «понимание» как раз такого рода легло в подоплеку гонений после «несанкционированной» публикации романа, приблизивших смерть поэта.

на, притягивающая к себе мечтателей, авантюристов, поэтов», Антипов – радикал, фанатик, рыцарь революции, страдающий палач, погибающий из-за своей ненужности той идее, которой он посвящает свою жизнь, Комаровский – пошлый и циничный ловкач-приспособленец, олицетворение всепожирающего жизненлюбия. Символы ведут котильон, встречаются и сшибаются друг с другом, втягивают в свой танец историю со всей ее человеческой массивностью. Танцмейстер котильона и его участник – поэт Борис Пастернак, вложивший в этот танец перипетии своей состоявшейся и не состоявшейся биографии. Поэт, через сердце которого прошла трещина мира (Гейне), и создающий историю его разрушения и воссоздания, историю, которая была бы бессмысленно-жестокой, если бы не порождала поэтические шедевры. «Вся русская революция затеялась для того (или, если угодно, потому), что Юрия Живаго надо было свести с Ларой, чтобы осуществилось чудо их уединенной любви в Варыкине, чтобы написаны были «Зимняя ночь», «Свидание» и «Рождественская звезда». Не человек служит эпохе – эпоха разворачивается так, чтобы человек осуществил себя с наибольшей выразительностью и свободой; герой – не жертва обстоятельств, а их хозяин, тем более полновластный, что ничего не знает об этом и действует исключительно по наитию, как инструмент владеющей им силы» [Быков 2007, 735–736].

Символистский реализм

Согласимся, однако, что миру должно быть слишком слезливо-му и сентиментальному, чтобы плакать, взирая на танец символов, но утешаясь и гордясь уже тем, что в этом танце удастся как-то прозреть истину, встретиться в *интеллектуальном пространстве* с действием высших сил, направляющих жизненные траектории людей и народов.

Вот звучат «житейские непраздничные слова»: Лара плачет над гробом Юрочки.

Казалось, именно эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер шелковистой и влажной листвой, спутанной теплым дождем:

– 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. Загадка жизни, загадка

смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дразги вроде перекоройки земного шара – это извините, увольте, это не по нашей части.

Прощай, большой и родной мой, прощай, моя гордость, прощай, моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в твои холодные волны. [Пастернак 1991, 598].

Что это? Стихи, без которых и не бывает поэм. Но плачет не символ – живая душа Лары. Так могла бы плакать Ольга Ивинская, если бы Пастернак был Юрием Живаго. Этим стихам-слезам откликается мир, плачущий над *погибающей красотой России*.

С.Н. Бройтман назвал эстетику раннего Пастернака «пост-символистской», имея в виду, что поэт, по сравнению со своими предшественниками-символистами, изменил свое отношение «к миру, софийному началу и Богу» [Бройтман 2003, 35]. Изменение в том, что реальность жизни, всей ее «подробности», перестает быть тенью высшей реальности, а пронизывается последней. Символы не сигнализируют, не указывают на «первопричины» и «первосмыслы», но становятся их живыми носителями. «Здесь, конечно, мало говорить о простой смене внешней точки зрения на внутреннюю. Речь должна идти о большем – женщина-жизнь становится “близнецом” “я”, его “сестрой” на самом глубинном уровне витальных метаморфоз-перерождений. Позже, в “Докторе Живаго”, поэт вообще откажется от дихотомии внешнее-внутреннее и назовет “ее” – “первообразом”, “душой”, “личностью” “я”, тем в нем, что больше него самого» [Бройтман 2003, 36].

Действительно, в романе-поэме Пастернака его герои и события обладают словно бы двойным бытием. Они принадлежат сразу двум мирам, не отделенным друг от друга границами сущностных уровней – от низших к высшим. Если угодно, можно назвать это постсимволизмом. Я предпочел бы другой термин – *символистский реализм*. Он указывал бы не только на связь поэтики Пастернака с символизмом, но и на ее реалистическую склонность. Конечно, дело не в «измах»-маркерах, а в том, что стоит за ними. Или, скажу иначе, надо понять, над чем и почему плачет весь мир, вбирая в себя тоску героев романа Пастернака.

Их нельзя назвать типами, художественными образами, воплощающими в себе общие, характерные свойства каких-то множеств людей, «репрезентантами» этих множеств, похожими на каждого и на всех сразу. Юрий Живаго и Лариса Гишар-Антипова в своих словах, чувствах, поступках чаще выламываются из «общего»,

выделяются из него своей непохожестью, непредсказуемостью. Мерки обыденности отлетают от них, обнаруживают их *несоизмеримость*.

Вот Юрий Живаго нарушает конвенцию, запрещавшую ему, врачу, «мобилизованному» партизанами, участвовать в боевых действиях: «И дело было не в верности стану, к которому его приковала его неволя, не в его собственной самозащите, а в следовании порядку совершавшегося, в подчинении законам того, что разыгрывалось перед ним и вокруг него. Было против правил оставаться к этому в безучастии. Надо было делать то же, что делали другие. Шел бой. В него и товарищей стреляли. Надо было отстреливаться» [Пастернак 1991, 436].

Но он стреляет не по юным белогвардейцам, которыми любовался и которым сочувствовал, а по обгорелому дереву. Случайно его выстрелы все же попадали в людей. Одного из них он ранил. Чтобы спасти ему жизнь, он после боя переодевает раненого в одежду другого мальчика, убитого рядом партизанского связиста, и выходит, спасая от смерти, а потом отпускает его, чтобы тот вновь вернулся к борьбе с красными.

Если принять это за реалистическое описание, поступок Живаго вряд ли растрогает до слез. Скорее он вызовет другие чувства, и резкие слова в его адрес, сказанные приверженцем «художественной правды», не покажутся преувеличением. Рикошетом такой упрек полетит и в автора романа. В. Набоков увидел в этом эпизоде «пошлейший приемчик» (Живаго обнаруживает у обоих мальчиков, стрелявших друг в друга, один и тот же 90-й псалом, считавшийся воинами талисманом, оберегающим от пуль, что якобы дает доктору осознать бессмысленность братоубийственной гражданской войны), рассчитанный на слишком невзыскательный вкус.

Трудно найти реализм и в путанных поступках Лары, отдающей лощеному прохвосту Комаровскому, чтобы затем стрелять в него, а позже принять его двусмысленную помощь, якобы спасающую от грозящего ей и дочери террора. Но принимать или не принимать всерьез психологические выверты героев романа – все равно они не вызывают сочувственных слез.

Но в то же время Юрий и Лара – не символы, сообщающие о схватках невидимых, но всемогущих сил, до которых можно, наверное, добраться умом, но уж точно не сердцем. Символизм, освобождая человека из «плена» реальности, анестезирует боль и

нивелирует счастье от контакта с нею. Прозрение поэта, если даже оно как-то передано читателю, оставляет последнего в холодном равнодушии и отрешенном созерцании. Живому человеку нечего делать в мире сверхчеловеческой реальности.

И в этом мире Слезы – не слезы, Радость – не радость. Потому что в нем нет смерти, а значит, нет и жизни.

Заключение.

Сретение двух миров

Поэтика «Доктора Живаго» вводит в странный мир. Все, что происходит в нем, обнаруживает себя как *сретение* – реальности, являющей себя сквозь и через символы, и реальности, которую не поворачивается язык назвать «низшей», ибо она есть реальность жизни, единственной и неповторимой, со всеми ее тайнами и загадками, счастьем и горем, абсурдом и ясным смыслом. Эту жизнь Пастернак называл своей *сестрой*, настаивая на своем кровном родстве с нею, как Александр Блок называл родину *женой*, любовь к которой духовна и телесна сразу, и не может быть иной.

Сретение не создает гармонии, оно оставляет все противоречия неразрешенными, вопросы – без ответа, ожидания – без надежды. Его герои символизируют высшие реалии и в то же время *живут и умирают*.

Читатель романа – пока он остается в его пространстве – тоже живет двойственной жизнью. Он тот, о ком сказал тютчевский Цицерон:

...Блажен, кто посетил сей мир

В его минуты роковые!

Его призвали всеблагие

Как собеседника на пир.

Ф.И. Тютчев. «Цицерон»

Как «собеседник всеблагих», читатель, посетивший мир романа «Доктор Живаго», видит перед собой игру высших сил, впечатляется ею, вкушая блаженство от своего, пусть и пассивного, участия. Он может узнать радость понимания этой игры, но не испытает сострадания, не затоскует, у него не заболит душа.

А как «брат жизни», изображенной поэтом, он почувствует на своем теле удары топора, каким партизан Памфил Палых зарубил жену и трех своих детей, чтобы «избавить их от будущих

страданий и сократить свои собственные» [Пастернак 1991, 471], ощутит то «дарственное, беспамятное счастье», каким были наполнены короткие дни любви Юры и Лары, испытает вместе с ними «наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» [Пастернак 1991, 597].

Пастернак поставил перед собой задачу: создать романную вселенную по закону «символического реализма». Выполнима ли эта задача? Кто решится повторить такую попытку, скажет об этом свое слово.

Мы можем только склонить голову перед творческим подвигом поэта.

* * *

Символистский реализм – ключ к пониманию художественного и философского содержания романа «Доктор Живаго». Но сам этот ключ – не что иное, как проблема, которую нельзя решить без совместных усилий литературоведов, филологов и философов. Если статья послужит этим усилиям, автор считал бы свою задачу выполненной.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Астафьев 1989 – *Астафьев В.П.* Людочка // Новый мир. 1989. № 9. С. 3–27.

Бройтман 2003 – *Бройтман С.Н.* Ранний Пастернак и постсимволизм. (К вопросу о критериях дефиниции «постсимволизма») // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. – М.: 2003, РГГУ. С. 32–36.

Быков 2007 – *Быков Д.Л.* Борис Пастернак (4-е изд.) – М.: Молодая гвардия, 2007.

Гаспаров 2013 – *Гаспаров М.Б.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). – М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Лихачев 1990 – *Лихачев Д.С.* Размышления над романом Б.Л. Пастернака // «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М.: Советский писатель, 1990. С. 170–183.

Набоков 1999 – *Набоков В.* Письма к Глебу Струве (3 июня и 14 июля 1959 г.) // Звезда. 1999. № 4. С. 23–49.

Набоков 2001 – *Набоков В.* Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943–1967) // Диаспора: Новые материалы. Вып. I. – Париж; СПб.: Athenaeum – Феникс, 2001. С. 477–556.

Пастернак 1991 – Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Избранные произведения. – М.: Панорама, 1991. С. 117–643.

Порус 2016 – Порус В.Н. Что значит «понять» художественный текст? // Вопросы философии. 2016. № 7. С. 84–96.

Пушкин 1926 – Пушкин А.С. Письмо П.А. Вяземскому (4 ноября 1823 г.) // Пушкин А.С. Письма / под ред. и с примеч. В.Л. Модзалевского. Т. 1 (1815–1825). – М.; Л.: Госиздат, 1926. С. 58.

Пушкин 1962 – Пушкин А.С. Письмо А.А. Бестужеву (конец января 1825 г.) // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 томах. Т. 9. – М.: ГИХЛ, 1962. С. 134.

Соколов 2000 – Соколов Б.В. Расшифрованный Пастернак. Кто вы, доктор Живаго? – М.: Эксмо, 2000.

Толстой 1935 – Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 19. – М.: Художественная литература, 1935.

Чуковская 1997 – Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 2. – М.: Согласие, 1997.

Шаламов 1989 – Шаламов В.Т. «Новая проза». Из черновых записей 70-х годов (публикация И.П. Сиротинской) // Новый мир. 1989. № 12. С. 3–71.

Шаламов 2013а – Шаламов В.Т. О прозе // Шаламов В.Т. Собр. соч. в 6 т. Т. 5. – М.: Книжный Клуб «Книговек», 2013. С. 144–157.

Шаламов 2013б – Шаламов В.Т. Письмо Б.Л. Пастернаку (20.12.1953) // Шаламов В.Т. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. Переписка / сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. – М.: Книжный Клуб «Книговек», 2013. С. 32–48.

REFERENCES

- Astafyev V.P. (1989) Lyudochka. *Novyy mir*. № 9. P. 3–27 (in Russian).
- Broytman S.N. (2003) Early Pasternak and Post-Symbolism (On the Issue of Criteria of *Post-Symbolism* Definition). In: *Post-Symbolism as a Culture. Issue 4* (pp. 32–36). Moscow: Russian State University for the Humanities (in Russian).
- Bykov D.L. (2007) *Boris Pasternak* (4th ed.). Moscow: Molodaya gvardiya (in Russian).
- Gasparov M.B. (2013) *Boris Pasternak: Beyond Poetics (Philosophy. Music. Daily Life)*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye (in Russian).
- Chukovskaya L.K. (1989) *Notes about Anna Akhmatova* (Vol. 1–3; Vol. 2). Moscow: Soglasie (in Russian).
- Likhachev D.S. (1990) Meditations on B.L. Pasternak's Novel. In: Baknov L.V. & Voronin L.B. (Comp.) *Boris Pasternak's Doctor Zhivago* (pp. 170–183). Moscow: Sovetskiy pisatel' (in Russian).
- Nabokov V. (1999) Letters to Gleb Struve (June 3 and July 14, 1959). *Zvezda*. No. 4, pp. 23–49 (in Russian).

Nabokov V. (2001) Friendship, Butterflies, and Monsters. From the Correspondence of Vladimir and Vera Nabokovs with Roman Grinberg (1943–1967). In: Alloy V. (Ed.) *Diaspora: New Materials. Issue 1* (pp. 477–556.). Paris; Saint Petersburg: Athenaeum–Feniks (in Russian).

Pasternak B.L. (1991) Doctor Zhivago. In: Pasternak B.L. *Selected Works* (pp. 117–643). Moscow: Panorama (in Russian).

Porus V.N. (2016) What Does It Mean to “Comprehend” a Literary Text? *Voprosy filosofii*. No. 7, pp. 84–96 (in Russian).

Pushkin A.S. (1962) Letter to A.A. Bestuzhev (Late January 1825). In: Pushkin A.S. *Collected Works in 10 Vols.* (Vol. 9, p. 134). Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russian).

Pushkin A.S. (1926) Letter to P.A. Vyazemsky (November 4, 1823). In: Pushkin A.S. *Letters* (Vol. 1, p. 58). Moscow: Gosizdat. (in Russian).

Sokolov B.V. (2000) *Deciphered Pasternak. Who Are You, Doctor Zhivago?* Moscow: Eksmo. (in Russian).

Shalamov V.T. (1989) “New Prose.” From the Drafts of the 1970s (Published by I.P. Sirotinskaya). *Novyy mir*. No. 12, pp. 3–71 (in Russian).

Shalamov V.T. (2013a) On Prose. In: Shalamov V.T. *Collected Works in 6 Vols.* (Vol. 5, pp. 144–157). Moscow: Knigovek (in Russian).

Shalamov V.T. (2013b) Letter to B.L. Pasternak (20.12.1953). In: Shalamov V.T. *Collected Works in 6 Vols.* (Vol. 6, pp. 32–48). Moscow: Knigovek (in Russian).

Tolstoy L.N. (1935) Anna Karenina. In: Tolstoy L.N. *Complete Works* (Vol. 19). Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russian).