

Преодоление неизбежности: интерпретация истории и искусства в романе «Доктор Живаго»

Е.П. Аристова

Институт философии РАН, Москва, Россия

Аннотация

Культура XX в. работала с восприятием масс. В Советском Союзе с первых лет его существования эксперименты с новыми формами и стилями искусства направлялись государством для формирования и распространения идеологии. Вторая мировая война стала катастрофой, после которой европейские интеллектуалы стали разоблачать характер мышления, способный привести к возникновению фашизма. В Советском Союзе, где культура по-прежнему была тесно взаимосвязана с идеологией, подобный анализ был затруднен. Он стал уделом талантливых литераторов, обращавшихся к темам истории и взаимосвязанной с ней судьбы личности, к мотиву ценности субъективного мышления в противовес массовому. За эту задачу взялся и Б.Л. Пастернак, создавший роман «Доктор Живаго» в период 1945–1955 гг., а также опубликовавший его в Европе, невзирая на угрозу травли, к сожалению, осуществившуюся. Роман, с одной стороны, лиричен и полон символов и отсылок к религиозным и мифологическим образам, с другой, предлагает своеобразный анализ философии истории устами героев, отвечая на этический вызов времени: как жить и действовать в ситуации бессилия единичного человека перед лицом событий? Мощнейший из присутствующих мотивов – евангельский – оказывается в рамках основной линии сюжета незавершенным, поскольку в романе жизненный путь главного героя заканчивается скорее угасанием, а не воскресением. Победа над смертью раскрывается в «Докторе Живаго», прежде всего, как победа над неизбежностью. Развивается мотив истории как евангельского пространства, в котором возможно нечто «избыточное» по отношению к миру, нечто новое, а значит, возможны и изменения как таковые. Искусство же с его способностью обращаться к другому является естественным проводником особой «душевности», чистой близости душ, неподвластной гибели, свойственной даже самым прекрасным формам, а потому всегда противоположной смерти.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, свобода, неизбежность, искусство, советская литература, история, философия литературы.

Аристова Екатерина Павловна – кандидат философских наук, научный сотрудник сектора Философии культуры Института философии РАН.
ekaterina.ftwr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5340-2642>

Для цитирования: *Аристова Е.П.* Преодоление неизбежности: интерпретация истории и искусства в романе «Доктор Живаго» // *Философские науки*. 2020. Т. 63. № 7. С. 81–95.
DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-7-81-95

Overcoming the Inevitability: An Interpretation of History and Art in *Doctor Zhivago*

E.P. Aristova

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract

Culture of the 20th century worked with the opinion of masses. In the Soviet Union, experiments with new forms and styles of art were directed by the state policy in order to spread ideology. After the catastrophe of the Second World War, European intellectuals exposed the way of thinking that inspires fascism. In the Soviet Union, where culture was still closely related to ideology, this critique was maintained by talented writers who turned to the themes of history and the fate of a personality, to the motive of the value of subjective thinking as opposed to mass thinking. Boris Pasternak created *Doctor Zhivago* between 1945 and 1955 and published it in Europe, despite the threat of persecution, which, unfortunately, came true. On the one hand, the novel is lyrical and full of symbols, on the other hand, it offers a peculiar analysis of the philosophy of history, responding to the ethical question of the time: how to live and act in the situation of impotence of an individual in the face of historical events? The evangelic motive is incomplete, since the life of the protagonist ends with fading rather than resurrection. Victory over death is revealed in *Doctor Zhivago* as victory over inevitability. The evangelic history is a special space where something “redundant” in relation to the world, something new and therefore changes *per se* are possible. Art is a natural channel of special “soulfulness,” of the pure closeness of souls that is free of destruction (which anticipates even the most superb forms) and therefore always the opposite of death.

Keywords: Boris Pasternak, freedom, inevitability, art, Soviet literature, history, philosophy of literature.

Ekaterina P. Aristova – Ph.D. in Philosophy, Research Fellow, Department of Philosophy of Culture, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

For citation: Aristova E.P. (2020) Overcoming the Inevitability: An Interpretation of History and Art in *Doctor Zhivago*. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. Vol. 63, no. 7, pp. 81–95.
DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-7-81-95

Роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» поэтичен и полон символов – настолько, что велик соблазн прочесть его как уход от реальности в особое одухотворенное пространство творчества. Но мог ли талантливый автор, работавший над произведением после 1945 г., игнорировать окружавшую его действительность, в которой реальность и утопия, мечты и война, подвиг и убийство сливались воедино? Увиденные писателем исторические события во имя великих идей смели с лица земли множество хрупких человеческих единиц, а выживших столкнули с опытом бессилия личности перед ужасом катастроф. На этот опыт естественно было реагировать. В «Докторе Живаго» обстоятельства часто переводят жизни героев, вынуждая их и читателя обращаться к таинственным законам, спрашивать, как возможно нечто несогласное с неизбежностью. Интерпретация истории и искусства в романе отражает поиск ответа на вопрос о самой природе свободы, возможно, основополагающий для западной культуры XX в.

Произведение искусства и способ коммуникации

Вопреки судьбе множества произведений русской литературы первой половины прошлого столетия, роман Б.Л. Пастернака читатели видят не в 80-е или 90-е гг., а гораздо раньше. В 1957 г. он выходит в Италии, привлекает внимание критиков и не только получает Нобелевскую премию, но и начинает использоваться спецслужбами США в целях антисоветской пропаганды – печатается отдельным тиражом в дешевом переплете для распространения среди граждан СССР. Травля, закономерно устроенная автору внутри Советского Союза на фоне этих событий, становится эталонной в своем роде. В отличие от классики XIX в., произведения XX в. существуют в среде массовых коммуникаций, политических режимов, внимания масс – это в высшей степени применимо к судьбе «Доктора Живаго». Новая коммуникативная ситуация меняет суть произведения искусства, делая непосредственной ча-

стью шедевра тот жест, которым он подан публике. Исследователи неоднократно подчеркивали, что Пастернак идет на запретную публикацию осознанно, понимая тяжелые последствия (см., например: [Мельничук 2016, 48]). Это был поступок, обращенный к эпохе, по-видимому, хорошо им прочувствованной.

В первой половине XX в. в государствах, развивающихся на основе жестких принципов единой идеологии, понимание искусства как способа коммуникации было особенно выражено и направлялось правительственной политикой. Представители творческих профессий в СССР экспериментировали, вдохновляясь новой идеологией и потребностью ее массового распространения. Красноречив пример начинавшего футуристом В.В. Маяковского, чьи слова превращались в лозунги, в том числе буквально в виде тиражируемых плакатов РОСТА: «Размножались “окна” трафаретным способом, от руки. В первую очередь трафареты посылались в самые отдаленные пункты страны. Следующие – в более близкие. Оригинал висел в Москве на следующий день после события, к которому относилась тема. Через две недели “окна” висели по всему Союзу. Быстрота, тогда неслыханная даже для литографии» [Брик 2003, 55]. В 1933 г. долго занимавший должность наркома просвещения А.В. Луначарский в одном из докладов рассуждает о становлении, в том числе в литературе, нового «официального» стиля – социалистического реализма, призванного влиять на аудиторию: «Дело не только в том, чтобы художник показал всему своему классу, каков мир сейчас, но и в том, чтобы он помог разобраться в действительности, помог воспитанию нового человека» [Луначарский 1938, 18]; он также оценивает значимость искусства в зависимости от способности объединять в единое целое многочисленные массы: «Театр нагляден, в высшей степени нагляден и поэтому чрезвычайно эмоционален, сильно затрагивает чувства людей. Кроме того, он прямо и непосредственно действует на большие коллективы, сливается в одинаковом впечатлении, в одинаковых чувствах тысячи людей. Все это заставляет нас, считаясь с тем, что мы должны всячески повышать воздействие социалистического искусства на массы, – обратить особое внимание на театр» и т.д. [Луначарский 1938, 21].

Катастрофа Второй мировой войны, закончившаяся крушением фашизма, ставит под сомнение вышеописанный культурный процесс, навсегда лишая его наивной вдохновенности. Х. Арендт в конце 1940-х гг. говорит о способности общаться с народны-

ми массами как о залоге становления тоталитарного режима [Арендт 1996, 466]. К. Поппер уже в конце 1930-х гг. обращается к критике самого Платона, впервые в европейской культуре высказавшего мысль о существовании единой для всех значимой истины, противоположной всякой множественности. В Европе и Америке культура развивается в русле плюрализма и внимания к субъективному. Во второй половине столетия формируется стиль постмодерн – открытый, множественный, ироничный и не способный породить никакие общезначимые идеалы. В СССР этого не происходит, более того, типы коммуникации, способствовавшие когда-то становлению тоталитаризма, продолжают активно и «официально» использоваться. Государственная политика в сфере культуры поддерживает идеологический образ империи-победительницы, величественной, превалирующей над личностью, нуждающейся в труде, подвиге и жертвах своих лучших сынов и дочерей для достижения всеобщей грандиозной цели. Однако поставленный войной, да и другими кровавыми событиями российской истории, вопрос ценности единичной человеческой жизни, важности субъективного в противовес общезначимому и массовому, не мог просто исчезнуть. Вытесненный из «официального» дискурса, он осмысливался в творчестве отдельных авторов, причем в условиях государственного контроля над средствами информации и институтами культуры, это было фактически единственное пространство подобной рефлексии. Сосредоточенность на переживании личности, символическая зашифрованность, подчеркнуто субъективное отражение событий истории вкупе с демонстративным жестом публикации «Доктора Живаго» – все это можно рассматривать вовсе не как уход от реальности, а скорее напротив, как серьезный и осознанный ответ Б.Л. Пастернака на вызов времени.

Способность слова менять мир

Исследователи традиционно уделяют много внимания художественному своеобразию «Доктора Живаго», а также скрытым в нем символам, мифологическим мотивам. Б.М. Гаспаров, концентрируясь на литературной форме, сравнивает написанный поэтом роман с полифоническим музыкальным произведением, причем трагизм революции, по мнению исследователя, у Б.Л. Пастернака связан с нарушением спонтанности полифонической музыкальности мира, с насильственной «расчисткой» места великим со-

бытиям, вмешательством в ход вещей [Гаспаров 1993, 251–252]. Отметим и обстоятельное исследование Д.З. Йожи: соглашаясь с оценкой романа как произведения символического, он выделяет множество реминисценций и архетипических образов: болезни, ада Данте, смерти, врачевателя Асклепия, отраженного в главном герое, Лары как юнгианской Anima и как возвышенной возлюбленной поэта, закольцованной змеи уробороса, отражающей повторяющиеся мировые изменения [Йожа 2013, 9, 13, 16, 20] и др.

Оба вышеупомянутых исследователя обсуждают не только мастерство литератора, но и особую роль поэзии, да и в целом литературного слова – способность трансформировать мир. Б.М. Гаспаров так характеризует задачу всей человеческой деятельности, включая искусство: «преодолеть течение времени и тем самым одержать победу над смертью» [Гаспаров 1993, 252]. Он отмечает влияние на «Доктора Живаго» идей Н. Федорова и А. Бергсона [Гаспаров 1993, 263–264], а также фольклорной темы заговора, таинственного превращения реальности в языке народной песни [Гаспаров 1993, 266]. Д.З. Йожа высказывает мысль о способности поэта к преображению действительности, опираясь на исследование Эванс-Ромэн [Йожа 2013, 10], которая пишет о вероятном влиянии на Пастернака некоторых романтических образов Новалиса. Впрочем, она замечает, что не все аспекты романтического представления о силе поэта были Пастернаку близки – ни постоянное сомнение во власти поэта, ни ее преувеличение, характерные для позднего романтизма и неоромантизма, для его произведений не характерны. В поздний период творчества, в особенности в «Докторе Живаго», Пастернак, по оценке исследовательницы, видит поэта существом по отношению к миру, прежде всего, трансцендентным [Evans-Romaine 1997, 154].

С. Витт в статье, посвященной упомянутому в романе мотиву мимикрии в природе, показывает поэта не столько активным автором изменений, сколько человеком, следующим за естественными, даже биологическими, законами этих изменений: «... шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания...» [Пастернак 2018, 367; Витт 2000, 88–92]. Исследовательница связывает мимикрию как «удивительный переход внутреннего во внешнее» с онтологией искусства [Витт 2000, 110], ее же интерпретирует как «фактор *modus operandi* эволюции», проясняющий социальную тематику в романе [Витт 2000, 112].

Уже на приведенных выше примерах ясна тенденция воспринимать «Доктора Живаго» как произведение чрезвычайно возвышенное, обращенное к самым общим трансцендентным вопросам, вечным процессам, природным законам. Служитель такой поэзии причастен скорее славе античных сочинителей гимнов, таинственной мифологии и космогоний, описывающих рождение и гибель всех вещей. Но роман создан после 1945 г., его автор пережил и показал две революции, 1905 г. и 1917 г., Первую мировую войну, Гражданскую войну, Вторую мировую войну – слишком много конкретных событий, чтобы говорить лишь об абстрактном. В те же послевоенные годы Ж.П. Сартр в работе «Что такое литература» (1948 г.), говоря о роли писателя, так характеризует свое поколение: «Историчность вдруг охватила нас. Буквально во всем, с чем мы соприкасались, в воздухе, который вдыхали, в прочитанной странице, в написанной странице, даже в любви, мы чувствовали какой-то привкус истории. Терпкую смесь абсолютного и преходящего» [Сартр 1999, 184]. Под «абсолютным» Сартр понимал зло, обретшее среди ужасов войны слишком конкретное, физическое и психическое, воплощение: «Зло не противостоит Добру как туманная идея идее ясной. Оно не результат страстей, которые можно искоренить, страха, который можно преодолеть, временных ошибок, которые можно было бы извинить, незнания, которое устраняется просвещением. Зло невозможно перевернуть, вобрать, свести, слить с идеалистическим гуманизмом, как та тьма, о которой говорил Лейбниц, необходимая для рождения света» [Сартр 1999, 187]. Конечно, Сартр рассуждает о других, французских по большей части авторах, но он прекрасно формулирует закономерную мысль: литература переживших опыт истории XX в. уже не может быть только возвышенным храмом. Именно вовлеченность в происходящие события заставляет автора сопереживать аудитории: «Чтение стало средством информации, а письмо средством связи» [Сартр 1999, 78], а также влиять на ее восприятие, трансформируя окружающую действительность: «Назвать значит показать, а показать значит изменить» [Сартр 1999, 73]. У Б.Л. Пастернака, конечно же, в «багаже» был опыт Серебряного века с его символизмом. Естественно, его книга сохранила многие ценности и приемы начала XX в. Но самым моментом и самым жестом своего появления она уже была высказыванием не только об отвлеченном

и вечном, но и о конкретном, актуальном. В уста одного из героев «Доктора Живаго» вложены такие слова, сказанные им будто в 1943 г.: «Война – особое звено в цепи революционных десятилетий. Кончилось действие причин, прямо лежавших в природе переворота. Стали сказываться итоги косвенные, плоды плодов, последствия последствий. Извлеченная из бедствий закалка характеров, неизбалованность, героизм, готовность к крупному, отчаянному, небывалому. Это качества сказочные, ошеломляющие, и они составляют нравственный цвет поколения» [Пастернак, 2018, 654].

Преодоление неизбежности

Многочисленные философские рассуждения устами героев можно рассматривать как решения поставленной послевоенным временем серьезной этической задачи – научиться жить и действовать в продиктованной событиями ситуации. Многие символические мотивы, отсылки и реминисценции будут с этой задачей согласованы.

Евангельский мотив звучит в произведении постоянно. Прежде всего, конечно, в непрестанном обсуждении преодоления смерти. Действие начинается со сцены похорон, где главный герой, еще ребенок, не может смириться с уходом из жизни матери; позже студент медицинского факультета, он учится спасать жизни в мрачной прозекторской и как «естественник» рассуждает со своей тяжелобольной покровительницей о бессмертии через связь сознания личности с тем восприятием, которым нарисована эта личность в сознаниях других [Пастернак, 2018, 86]; далее, по ходу развития сюжета, герой постоянно оказывается между жизнью и гибелью: становится свидетелем военных действий, убийств, разрушений, сам подвергается опасности. К религиозному предвкушению торжества жизни над гибелью отсылает своим звучанием даже сама фамилия «Живаго». Проблема смерти, все время присутствуя, впрочем, так и не находит своего однозначного евангельского разрешения – воскресения. Правда, есть момент, когда Юрий Живаго встает после тифа («Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» [Пастернак 2018, 265]), кроме того, он переживает, чаще рядом с возлюбленной, минуты вдохновения, необыкновенно живые и возвышенные, противопоставленные крушению окружающего мира. Но в целом история жизненного пути героя – это история постепенного угасания. Финал романа

ведет его, изможденного и лишенного надежд, по сюрреалистическим ужасающим пейзажам бескрайнего пустынного леса с людьми-волками, по брошенным полям с копошащимися мышами, мимо обезлюдивших сожженных деревень. Перенесший собственный тяжкий «век», он изуродован, обессилен, замкнут и равнодушен, превращен в опустившееся подобие человека. Любовь к Ларе над этим состоянием не властна – героиня находит в конце истории лишь бездыханное тело возлюбленного, и сама она, как пишет автор, «пропала неизвестно где, забытая под каким-нибудь безымянным номером из впоследствии запропастившихся списков, в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера» [Пастернак 2018, 648]. Вместо ожидания вечной жизни подчеркнута случайность человеческого существования.

Стерт и образ воскресения через покаяние. В этом роман отчасти порывает с классической русской литературной традицией Толстого и Достоевского, с их глубоким исследованием развития внутренних психологических и этических мотивов в душе грешника. Множество предательств, зверств и убийств в «Докторе Живаго» показаны проходя, отстраненно, часто буквально как путевые наблюдения. Поведение убийц иногда не имеет объяснения и выглядит случайным, порой они подчеркнута равнодушны. Две женщины дерутся насмерть из-за случайного любовника. Родные сбегает, бросая сироту Васю, насильно увозимого к рубежам гражданской войны. Сочувствующий большевикам командир Стрельников уничтожает огнем орудий целые непокорные деревни, просто проезжая мимо на бронепоезде. Убийство сопряжено не столько с напряженной внутренней борьбой, сколько с бессилием. Думается, вершиной этого бессилия можно назвать момент убийства собственной семьи сошедшим с ума партизаном Памфилом Палых. Доведенный до отчаяния тревогой из-за насилия, которое учинят над его родными вражеские бойцы, вспоминая собственные равнодушные зверства, он забивает своих же детей тем же топором, которым строгал им деревянные игрушки. Совершив преступление, Памфил исчезает в тайге, и его не ищут, не ожидают ни раскаяния, ни изменения, напротив, избегают, словно он опасное животное и уже не воскреснет для новой человеческой жизни [Пастернак, 2018, 477].

Евангельский мотив в романе видоизменен и, может быть, даже вторичен, потому что смерть сама по себе здесь не событие, а лишь отражение чего-то другого. Она олицетворяет какую-то

глубокую, фундаментальную неизбежность вообще, противоположную свободе как развитию, способности сдвинуть то, что кажется неизбежным. Вероятно, именно поэтому Пастернак сразу же объединяет Евангелие и развитие истории. Уже в начале повествования находим такое рассуждение:

...Человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново. Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, оспую изрытых Калигул, не подозревавших, как бездарен всякий поработитель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно [Пастернак 2018, 56].

Христианство было «избытком» энергии, принципиальной возможностью иного, разрушающей устоявшуюся вечность. Его составляющая – свободная личность, действующая уже не в условиях неизбежности, способная на борьбу или поступок.

Захваченных движениями истории героев «Доктора Живаго» бессилие, возможно, пугает больше, чем смерть. Несмотря на множество описаний значительных исторических событий, нет ни одного яркого героического образа, ни одного примера серьезного личного влияния на обстоятельства. Революцию 1905 года Лара, свидетельница беспорядков, описывает словами «Мальчики стреляют» [Пастернак, 2018, 65]. Первая мировая отражена в сцене, в которой раненый взрывом с кровавым месивом вместо лица умоляет, чтобы его доби́ли. Революция 1917 года предстает бесконечной все застилающей метелью, в которой исчезает привычная городская жизнь, в которой меняются местами люди и крысы, дворники и интеллигенты. Последовавшая гражданская война

похожа на неуловимый даже для точного описания сюрреалистический процесс. Встреченные Живаго партизаны – измученные тифом, холодом, голодом, а больше всего потерянностью люди. Даже их вроде бы идейный предводитель Ливерий измучен одиночеством и бессонницей. Павел Антипов, он же Стрельников, вроде бы боевой командир, жестокий каратель, трагический и сложный персонаж, записавшийся в добровольцы. Но и он проходит свой путь от отчаяния уязвленной гордости обманутого мужчины, движимый скорее внутренней безвыходной обидой («Желаемый выход нашелся», – говорит он себе, сбегая от неуютной семейной жизни на войну, к смертельной опасности [Пастернак 2018, 139]). Он оказывается отвергнут красными, за которых вроде бы боролся и, утратив свой последний «выход» в жизни, совершает самоубийство. Люди втянуты в постоянное преодоление неизбежности, часто предстающей в образе смерти.

Осмысление многочисленных непреодолимых событий героями романа сопровождается присутствием искусства. Живаго, не понимавший смерти матери в детстве, много позже угадывает ответ, верную реакцию на всякую неизбежную гибель: «В ответ на опустошение, произведенное смертью в этом медленно шагавшем сзади обществе, ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» [Пастернак 2018, 115]. Далее мы также читаем рассуждения героя, укрывшегося от голода и преследований в глухом уголке уральского имения: «Искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое...» [Пастернак 2018, 363]. Искусство сопровождает смерть и уничтожение, подобно оборотной стороне или изнанке, как сопровождает одна логическая противоположность другую. При этом едва ли именно создание прекрасных форм позволяет преодолевать смерть. Конечно, оно противоположно бесформенности, уродству, хаосу и неустроенности, но даже самые прекрасные формы (т.е. мысленные орга-

низирующие принципы) неустойчивы – законность, государство, этические и эстетические идеалы легко сокрушаются. Скорее дело в свободе, в ее вышеупомянутой историческо-евангельской интерпретации. Чтобы победить круговорот творения и распада форм, нужно нечто, действительно альтернативное ему и даже избыточное. Героиня Пастернака замечает: «Все производное, налаженное, все относящееся к обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством. Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой» [Пастернак 2018, 518]. Со способности человеческих душ тянуться друг к другу начинается то самое евангельское пространство, в котором от избыточности какой-то особой энергии появляется свобода, а значит и особый уровень изменений, религиозный и магический, преодолевающий саму природу неизбежности, делающий возможным поступок. На этом уровне слова, обращенные друг к другу, суть волшебный заговор и даже средство творения и преображения. Герои романа это чувствуют: «Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы, и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”» [Пастернак, 2018, 185]. В военном эпилоге романа, в 1943 г., двое друзей Живаго и очевидцев всех описанных в книге событий характеризуют силу, приведшую к катастрофе Второй мировой как уродование и искажение слова до состояния «мертвой буквы», как насильственную попытку управлять природой свободы: «Я думаю, коллективизация была ложной, неудавшейся мерою, и в ошибке нельзя было признаться. Чтобы скрыть неудачу, надо было всеми средствами устрашения отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности. Отсюда беспримерная жестокость ежовщины, обнародование не рассчитанной на применение конституции, введение выборов, не основанных на выборном начале. И когда возгорелась война, ее реальные ужа-

сы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы» [Пастернак, 2018, 653]. Говорить открыто и искренне – это способ быть частью евангельской истории, в которой фундаментально возможно что-то изменить. Задача поэта в поддержании этого священного пространства, и это его способ решения этической задачи, поставленной эпохой.

Финал романа «Доктор Живаго» преподносится как некое интерактивное действие, вовлекает читателя в тот же водоворот судьбоносных встреч, в который втянуты герои. Развивая свой сюжет, автор постоянно показывает удивительные совпадения судеб – люди то и дело теряются, и спустя годы каким-то роковым образом вновь пересекаются. Присутствие судьбы так нарочито подчеркивается, что книга, по замечанию Б.М. Гаспарова, напоминает остросюжетный роман [Гаспаров 1993, 252] с разлукой влюбленных, путешествиями, разбойниками и прочими приключенческими атрибутами. В конце повествования читатель видит очередное соприкосновение – неожиданной свидетельницей смерти Юрия Живаго оказывается пожилая француженка мадемуазель Флери, с которой жизнь сводила доктора и прежде – в годы Первой мировой, когда он работал в ее жилище, превращенном в госпиталь. Эпизод странный – зачем потребовалось вдруг показывать смерть главного героя давно забытому третьестепенному персонажу. Но таким же случайным свидетелем события начинает ощущать себя и читатель, тоже совершенно случайно узнавший о судьбе Живаго. Вскоре он наблюдает, как поэта вспоминают его друзья после Второй мировой войны. Учитывая дату публикации произведения, 1957 г., первые читатели были современниками этих друзей, возможными участниками сцены. Вместе с ними мы находим тетрадку стихотворений Юрия Живаго в виде приложения к роману, словно превращаясь в действующих лиц, вовлекаясь в обсуждаемые в произведении противоречия и вопросы. По воле автора, который силой искусства в очередной раз продлил связь от сердца к сердцу, история продолжается вплоть до наших дней.

Были ли все-таки «Доктор Живаго» магической поэзией древних сочинителей гимнов, достаточно яркой, чтобы затмить историческую повседневность вечным вдохновением и движением

искусства, или, напротив, реакцией очевидца и гражданина на исторические события? Б.Л. Пастернак неоднократно вкладывает в уста героев оценки конкретных событий (Коллективизации, Великой Отечественной войны и др...). Обстоятельства первой публикации романа говорят о сознательности демонстративного жеста художника, откликающегося на особенности современной ему культуры. И хотя восхитительный язык романа охотно играет с яркостью народных заговоров, с романтическими и евангельскими образами, способность творчества преображать мир не столько утверждается, сколько проблематизируется. «Доктор Живаго» – это философский поиск той силы, которая способна породить отклонение от неизбежности, которую можно было бы назвать «свободой». С этой задачей сопоставляется вся история, предполагающая возможность изменений, и даже Евангельская проповедь, предполагающая этический выбор при совершении поступка. Художник едва ли своим словом, как заговором, трансформирует действительность (Юрий Живаго, как и его возлюбленная, все-таки гибнут в вихре обстоятельств, бессильные противостоять им), однако его слово задает то пространство, где человек может услышать человека, где сплетаются судьбы, и где становится возможен тот самый этический выбор.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Арендт 1996 – *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма / ред. М.С Ковалевой, Д.М. Носова. – М.: ЦентрКом, 1996.

Брик 2003 – *Брик Л.Ю.* Пристрастные рассказы. – Нижний Новгород: Деком, 2003.

Витт 2000 – *Witt C.* Мимикрия в романе «Доктор Живаго» // В кругу Живаго. Пастернаковский сборник (Серия: Stanford Slavic Studies. № 22). – Stanford: Stanford University, Dept. of Slavic Languages and Literatures, 2000. С. 87–122.

Гаспаров 1993 – *Гаспаров Б.М.* Временной конрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993.

Йожа 2013 – *Йожа Д.З.* Роман-панацея. Асклепий как протообраз Доктора Живаго (К постановке вопроса) // Культура и текст. 2013. № 2. С. 7–41.

Луначарский 1938 – *Луначарский А.В.* Социалистический реализм // *Луначарский А.В.* Статьи о театре и драматургии. – М.; Л.: Искусство, 1938. С. 11–34.

Мельничук 2016 – Мельничук Е.П. «Второе рождение» романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: тридцать лет после оттепели // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 3. С. 48–59.

Пастернак 2018 – Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. – М.: АСТ, 2018.

Сартр 1999 – Сартр Ж.П. Что такое литература? // Сартр Ж.П. Что такое литература? Слова / пер. М.В. Драко. – Мн.: Попурри, 1999.

Evans-Romaine 1997 – Evans-Romaine K. Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism. – München: Verlag Otto Sagner, 1997.

REFERENCES

Arendt H. (1996) *The Origins of Totalitarianism*. Moscow: TsentrKom (Russian translation).

Brik L.Y. (2003) *Partial Stories*. Nizhny Novgorod: Dekom (in Russian).

Evans-Romaine K. (1997) *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*. Munich: Verlag Otto Sagner.

Gasparov B.M. (1993) Time Counterpoint as a Formative Principle. In: Gasparov B.M. *Literary Motifs. Essays on Russian Literature of the 20th Century* (pp. 222–269). Moscow: Nauka, Vostochnaya literatura (in Russian).

Józsa G.S. (2013) Panacea Novel. Asclepius as a Prototype of Doctor Zhivago (Raising the Question). *Kul'tura i tekst*. No. 2, pp. 7–41 (in Russian).

Lunacharsky A.V. (1933) Socialistic Realism. In: Lunacharsky A.V. *Articles on Theater and Dramatic Art* (pp. 11–34). Moscow: Iskusstvo (in Russian).

Melnichuk E.P. (2016) The “Second Birth” of Pasternak’s Novel *Doctor Zhivago*: Thirty Years after the Thaw. In: *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*. No. 3, pp. 48–59 (in Russian).

Pasternak B.L. (2018) *Doctor Zhivago*. Moscow: AST (in Russian).

Sartre J.-P. (1999) What is Literature?. In: Sartre J.-P. *What is Literature? The Words* (pp. 1–260). Minsk: Popurri (Russian translation).

Vitt S. (2000) Mimicry in the Novel *Doctor Zhivago*. In: Fleishman L. (Ed.) *In the Circle of Zhivago: A Pasternak Collection* (pp. 87–122). Stanford: Stanford University, Dept. of Slavic Languages and Literatures (in Russian).