

Ю. К. Руденко

# **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

Вопросы истории и теории

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет  
Кафедра западноевропейской и русской культуры

Ю. К. Руденко

# **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ**

Санкт-Петербург  
«Наука»  
2006

**ББК 85+87.8**

Рецензент:

доктор филологических наук В. Е. Ветловская  
*(Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН)*

**Руденко Ю. К.**

**Р83**      Художественная культура: (Вопросы истории и теории).  
СПб.: Наука, 2006. — 248 с.  
ISBN 5-02-026472-5

ISBN 5-02-026472-5

© Руденко Ю. К., 2006

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора .....	5
Художественная культура и ее историческая типология (К постановке проблемы) .....	7
Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства» .....	29
I. Виды искусства .....	29
II. Художественная форма и художественное содержание ...	49
Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения .....	93
К проблеме литературного сказа .....	104
Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов .....	116
Роман о смысле жизни: Сказка или реальность? («Обломов» И. А. Гончарова) .....	156
К проблеме русского национального идеала: Стихотворение Александра Блока «В густой траве пропадешь с головой...» (аналитический этюд) .....	168
«Призрак какой-то неведомой силы...» (Император Николай II в русской поэзии) .....	178

Жанровое своеобразие романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» .....	210
Жанровая стилистика рассказа у Солженицына .....	223
К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденциозности в искусстве XX века .....	232

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

### 1

В настоящее время уже мало кто с понятием «жанра» связывает представление о каком-то заранее известном наборе так называемых «признаков жанра» и, соответственно, о слове-термине (тоже заранее известном), которым тот или иной «жанр» обозначают. Указания типа «роман», «повесть», «рассказ», «новелла» или даже «психологический роман», «исторический роман» и т. п. удобны для самых общих различений, но они мало что говорят о подлинном жанровом своеобразии конкретных произведений, к которым прилагаются. Поэтому и в литературной критике, и в науке обычно стремятся найти какие-либо уточняющие «добавки» к этим общим, по сути своей — *видовым*, а не жанровым, обозначениям.

Если говорить о романе «Доктор Живаго», то среди жанровых уточнений, во множестве предлагавшихся критиками после первой отечественной публикации произведения в 1988 году, можно встретить, например, такие: «символистский роман», «особый тип политического романа», «роман-жизне», «роман-миф», «роман-притча», «лирический роман», даже «роман-опера»... Нетрудно увидеть, что все это либо *видовые* обозначения («символистский», «политический», «лирический» роман), либо *ярлыки* — модные («жизне», «миф», «притча») или же экстравагантные («роман-опера»). Во всяком случае, ни одно из этих жанровых определений не подтверждалось в критике хоть какими-нибудь доказательствами, а если вдуматься — то и обнаружить их было бы невозможно.

Впрочем, вокруг романа кипели главным образом политические страсти — как в конце 1950-х, когда он был опубликован за границей и, в ответ на начатую против писателя травлю в советской прессе, удостоен Нобелевской премии, так и в конце 1980-х, когда он был опубликован на родине и разошелся по стране миллионными тиражами.

Сразу хочется подчеркнуть, что *политические* идейные акценты — это не тот ракурс содержания романа, который играет в нем хоть сколько-нибудь заметную роль. Пастернака волнует только *личностная* составляющая исторического процесса, а в общественно-идеологическом плане — только *религиозно-философский* аспект самочувствия личности в контексте современной истории. Пастернак совершенно случайно, помимо своей воли оказался зачинателем отечественного *диссидентства* 60-х годов (если понимать последнее в соответствии с его истинной природой — как манифестированное политически-протестное движение). Главный пафос романа состоит в обретении *истины* о жизни и человеке, а не в заявлении *несогласия* с общественным строем или политическим режимом. Последнее присутствует в романе, но исключительно в силу того, что романист не выступает *апологетом* ни русской пореволюционной истории, ни советского политического и идеологического режима (а именно такой позиции императивно требовал от писателей социалистический реализм).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Как известно, замысел романа о судьбах русской интеллигенции своего поколения возник у писателя чуть ли не в начале 20-х годов, а по некоторым данным — еще в 1918 году. Между тем к работе собственно над текстом произведения Пастернак приступил зимой 1945—1946 года. Все предыдущие его попытки художественно запечатлеть свою эпоху в том «евангельском» («вечном» — надвременном, внеконъюнктурном) ракурсе, который был для него существенно важным, оказывались каждый раз, и притом неожиданно и непредвиденно, «частными» и «частичными». Только конец Великой Отечественной и одновременно Второй мировой войны обозначил собой завершение эпохи, начавшейся Первой мировой войной и русскими революциями 1917 года. Только теперь всё ранее кипевшее застыло и отодвинулось в прошлое, всё прежде текуче-изменчивое проявилось в своих парадигмах, всё казавшееся прежде всего идеологемами обернулось более «вечными» — нравственными смыслами. Роман, который назывался тогда «Мальчики и девочки», был написан за два-три года, но оставался всё же долгое время незавершенным. Лишь со смертью Сталина в 1953 году в писательском сознании романиста окончательно проявились важнейшие проблемные акценты его замысла и, в результате, раздвинулись хронологические рамки произведения, окончательно определилась его композиционная форма. Роман получает новое название и пишется заново. Поэт решается открыто и бескомпромиссно выразить в нём своё выстраданное понимание всей русской истории XX века. Произведение было завершено уже к началу 1955 года — факт принципиальной важности, поскольку означает, что на содержание позиции писателя и на беззаветную страстность ее выражения в романе никаким образом не могла повлиять та общественная атмосфера, которая возникла в стране после XX съезда партии.

Поэтому же, кстати, роман не был допущен к публикации. В закрытой рецензии 1955 года, подписанной тогдашними секретарями Союза писателей СССР и мотивировавшей отказ в публикации романа,<sup>2</sup> содержалось, собственно, два аргумента «против»: роман (1) в *идейном* отношении *ошибочен* и (2) в *художественном* отношении *слаб*.

«Ошибочность» авторской позиции Пастернака, по мнению авторов рецензии, состояла в том, что романист изображает события Октябрьской революции и Гражданской войны как трагичную по своим последствиям историческую аномалию, поскольку «правильный», с его точки зрения, ход истории России должен был бы ограничиться одной только Февральской революцией. Это в наше время такой точки зрения придерживается вся так называемая либеральная интеллигенция, а тогда это было лично выстраданное, прошедшее через горнило сомнений и самостоятельно продуманное убеждение самого Пастернака.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Роман был предложен автором для публикации в журнал «Новый мир», и рецензия, о которой идёт речь, формально носила характер внутриведомственного отзыва, а то, что он был подписан не кем-либо, а главным редактором журнала К. Симоновым и ответственными секретарями ССП К. Фединым, Н. Тихоновым и др., должно было свидетельствовать, с одной стороны, о сугубо принципиальном (а не «внутрилитературном») характере неприятия произведения, а с другой — об уважительном отношении их к литературной репутации Пастернака как выдающегося художника.

<sup>3</sup> Авторы рецензии несколько не лукавили, когда с негодованием обличали писателя в столь «непростительной» идеологической то ли злонамеренности, то ли наивности. Хотя подобного рода обличение звучало в 1955 году всё ещё довольно зловеще, но это были уже не сталинские времена, и благородное негодование рецензентов, выгодно аттестовавшее их в глазах политического руководства страны, ни в коем случае не угрожало автору романа прямой физической расправой. Оно имело смысл как бы не столько политического обвинения, сколько неожиданной и прискорбной для самих рецензентов констатации идейного расхождения Пастернака с «бесспорными» и «общепринятыми» историческими оценками, составлявшими «устой» самой советской литературы.

Правда, тон рецензии свидетельствовал также о личном отчуждении руководителей Союза писателей от Пастернака. Он и всегда-то был для них в известном смысле «чужаком», но его место на поэтическом Олимпе оставалось непоколебимым. Доносы, регулярно поступающие на него куда следует (конечно, не ими лично писавшиеся, но время от времени и им становившиеся известными), оставались неизменно без последствий, что до 1953 года было само по себе многозначительно. Но вот подвернулся, наконец, «благовидный» случай выказать этому «баловню судьбы» своё отношение к нему хотя бы как к прозаику...

В этом отношении роман Пастернака давно утратил свою актуальность. А вот второй «аргумент» авторов рецензии 1955 года актуален и по сию пору. Сформулированное тогда утверждение о художественной «неровности», «слабости» романа Пастернака не имело под собой никакой политической подоплеки. Роман и стилистически, и в жанровом отношении, а не только идейно не укладывался в каноны, которые считались эстетически приемлемыми.<sup>4</sup>

Но и после того как роман «Доктор Живаго» приобрел статус «нобелевского лауреата», выяснение проблемы *художественного своеобразия* этого произведения отнюдь не продвинулось вперед. Хуже того, в интерпретационных характеристиках и разборах романа по-прежнему превалирует идеологический оценочный критерий, а все, что говорится о его художественной форме, более или менее явно служит обоснованию этого последнего. С точки зрения публицистических задач литературной критики это нормально. Но *научный* анализ художественного явления требует гораздо более масштабного контекстуального его осмысления — в соотнесении прежде всего с внутренними закономерностями литературного процесса, а не с одними только его идеологическими составляющими.

Именно в таком свете мне и хотелось бы предложить несколько аналитических наблюдений над структурой романа «Доктор Живаго».

## 2

Начнем с названия. *Имя* героя в названии — первый и важнейший *жанровый* показатель. Уже самый этот *тип* романного заглавия есть отсылка к определенной историко-литературной традиции, а именно к традиции *русского монографического романа о «герое времени»*.

Это значит не просто, что указанный в заглавии персонаж станет ведущим героем повествования, но что он, как *тип личности*, как *индивидуальный характер* и как *человеческая судьба*, является (естественно, с авторской точки зрения) *репрезентативным героем своей эпохи* — во всей ее конкретно-исторической неповторимости.

---

<sup>4</sup> В своей отрицательной эстетической оценке романа авторы рецензии были тоже совершенно искренни. Роман Пастернака представлялся с точки зрения всех и всяких традиций русской романной прозы произведением, в художественном отношении очень неровным и, в принципе, слабым. Это было не только заявлено, но и конкретно обосновано в рецензии.

Это значит также, что именно этот герой как таковой будет являться *проблемным центром* романа, а весь остальной проблемно-тематический материал произведения будет так или иначе участвовать в построении оценочной характеристики героя. Кроме того, его жизненная позиция станет наиболее адекватным аналогом авторской мировоззренческой позиции по отношению к реальной действительности, запечатленной в романе.

Наблюдаем ли мы все это в романе Пастернака? — Безусловно. Как *персонаж*, Живаго действительно является здесь и сюжетно-композиционным, и проблемно-тематическим центром произведения. Отчетливо ощутима также в пастернаковском Юрии Живаго и личностная репрезентативность по отношению к своему поколению и своей социальной среде, но, в то же время, и ярко выраженная индивидуальная житейская неприкаянность классического «лишнего человека», характерная для него трагическая неспособность «вписаться» в окружающую действительность, найти в ней место, оставаясь самим собою.

Однако, как *герой времени*, он взаимодействует со своей эпохой<sup>5</sup> не так, как «лишние» или «новые» герои русского классического романа.

Первые в известной нам традиции замещали — в авторском идейно-оценочном освещении — отсутствующего в реальности (или же отвергнутого ею) действительного героя времени, а в качестве своего протагониста имели только «подлеца-приобретателя». Вторые (в той же традиции) были всего лишь «агентами будущего в настоящем» и, желая действовать, готовя себя к чаемой деятельности, в реальности «своего времени» оставались по-прежнему — то есть подобно «лишним людям» — невостребованными. Антагонизм «новых людей» по отношению к «лишним людям» (или, на языке самой традиции, «детей» — к «отцам») носил сугубо *мировоззренческий* характер, а его разрешение неизменно оставалось в более или менее отдаленном историческом будущем. И те и другие принадлежали общественным «верхам», были интеллектуальной элитой «своего времени» и хотя по-разному, но с одинаковым чувством своей оторванности от «народа» апеллировали к нравственному или социальному чутью общественных «низов».

---

<sup>5</sup> В сюжетно-повествовательном плане это 1914–1929 годы; в целостном же контексте романа это вся революционная и пореволюционная эпоха, включая и первое десятилетие после Великой Отечественной войны.

С тех пор в истории и самосознании общества изменилось все: социальный строй, политический режим, идеология, этика, статус личности, ее ценностные установки и поведенческие ориентиры. «Время» Юрия Живаго — это как раз разгул той самой «новой пугачевщины», которую когда-то в страхе чурались одни, нетерпеливо призывали другие, от которой безмятежно отворачивались третьи. Пастернаковский доктор Живаго — «лишний» герой именно этого, в буквальном смысле слова для автора и читателя «нашего времени». И как *литературный* герой — он противостоит не одной только своей «среде», тем более не мирным прагматикам «честной чичиковщины», а именно и прежде всего самому «своему времени», в котором невозможно остаться ни бездеятельным созерцателем, ни «беспартийным» деятелем. Его жизненными, а вследствие того и литературными антагонистами оказываются уже состоявшиеся и в жизни, и в литературе многочисленные Власовы, Корчагины, Левинсоны, Извековы и проч.

Дмитрий Урнов в 1988 году, незадолго до публикации «Доктора Живаго» в СССР, писал в «Правде» о художественной «бесхарактерности» пастернаковского героя и даже определял все произведение как роман о «пустом человеке», о «мелкой душе» типа Клима Самгина. Если оставить на совести критика знак оценки, то нельзя не согласиться с историко-литературной аналогией между «Доктором Живаго» и «Жизнью Клима Самгина». Эта аналогия указывает еще на одну жанровую традицию, тоже бесспорно задействованную Пастернаком, — на последовательно проводимый романистом *контрапункт* между биографическим повествованием о герое и хроникально-историческим повествованием о его «времени». Родоначальником такой жанровой контаминации русского «монографического» романа и западного «романа воспитания» действительно был М. Горький.

Разумеется, само по себе заглавие романа еще не открывает читателю присутствия в произведении столь многогранного конгломерата родственных друг другу жанровых традиций, свидетельствующего об укорененности Пастернака-романиста прежде всего в русском культурно-историческом контексте. Но *направление жанровых ожиданий*, которое, несомненно, подсказывается читателю этим заглавием, является в романе *магистральным*.

Этимология *имени* героя тоже привносит важнейший для идейной позиции писателя не просто смысловой, но *мировоззренческий* акцент: «Живаго» — «живой», «жизнестойкий», «жизнетворящий», «к жизни обращенный»...

Наконец, еще один момент. Роман называется не «Живаго», не «Юрий Живаго», а «Доктор Живаго». И это тоже *мировоззренчески* значимый смысловой акцент, фиксируемый в заглавии, хотя только разработка этого мотива в самом тексте романа постепенно проясняет его скрытые значения. Важно, однако, что мотив указан сразу и указан как доминантный.

Как видим, даже анализ названия показывает, насколько многоаспектным оказывается жанровый состав романа. Некоторые другие не менее существенные его составляющие будут выражены уже в тексте, на основе других художественных подструктур произведения. Во всяком случае, ни к какому жанровому *ярлыку* роман Пастернака не подверстывается.

3

Роман «Доктор Живаго» — вещь очень неординарная даже в чисто читательском восприятии. Роман большой, в двух книгах. В первой книге семь частей, во второй десять, включая последнюю, где в виде приложения даны стихотворения Юрия Живаго.

Начальные части повествования, где речь идет о детстве героя, о смерти его матери (с этого начинается роман), затем об отце, который не жил с матерью и сыном, потом о его смерти, — вызывают какое-то странное впечатление скороговорки. В повествовании то и дело появляются все новые и новые персонажи. Их не успеваешь ни представить себе, ни запомнить. Любое лицо, однако, непременно где-то потом отзовется, причем отзовется не в том смысле, в каком в жизни могут быть неожиданные, случайные встречи, а в виде некоего судьбоносного сцепления. Все это напоминает композиционную стилистику архаических романистов — античных и раннеевропейских, у которых сюжет выстраивается только как сцепление случайностей. Может ли быть, чтобы романист, человек исключительной начитанности в мировой литературе, делал это бессознательно? Или чтобы изощренный, опытный поэт-лирик, взявшись за крупную прозу, не рассчитал своих сил? — Нет, позже, когда станет описываться участие Живаго в Первой мировой войне, затем возвращение его домой в Москву, жизнь в революционной Москве, бегство оттуда, отъезд, дорога и так далее, все начнет получать совсем другую разработку. Вместо «скороговорки» появится эпически замедленная укрупненность эпизодов, детализированное описание малых периодов

жизни. Все пойдет в замедленном темпе. Каждая деталь, каждое настроение, каждое событие станут изображаться значительными и значимыми, на них будет задерживаться внимание, они начнут осмысляться как этапные с точки зрения внутреннего состояния героя и его настроений, его позиции, его понимания того, что творится вовне и что происходит в нем самом. Несомненно, Пастернак-романист мастерски владеет всеми нужными ему стилистическими манерами.

В смене указанных манер повествования, очевидно, стилистически моделируется нечто существенно важное для оценочной характеристики самого героя романа, а именно: соответствие *повествования* о герое ранним и зрелым *этапам становления личности* героя. Но за этим же стоит и нечто гораздо более принципиальное. Быть может, Пастернак специально и сознательно *не хочет* казаться «мастером», «виртуозом» и т. п., потому что его замысел — беззаветно серьезен, потому что революционный слом истории, современником которого был он сам и является его герой, — слишком космичен, чтобы повествовать о нем не то что в привычных — в узнаваемых формах. Не только личность героя, но само *бытие мира* претерпевают распад и становление, и это должно получить *адекватное* стилистическое выражение в повествовании, в символическом космизме сквозных мотивов романа.

Роман с самого начала выстраивается как двуплановая образно-тематическая и мировоззренчески-оценочная структура, как многоаспектная параллель: герой — и движение истории (аспект хроникально-исторический); герой — и Божий мир (аспект религиозно-философский); герой — и его поэзия (аспект эстетически-мировоззренческий). Жизнь личности, человек и природа, человек и семья, человек и любовь, человек и общество, в том числе человек и война, человек и классовая борьба, человек и слово — все это в романе (и в жизни Юрия Живаго) тесно взаимосвязано. Герой эволюционирует, но лишь в том смысле, что он все более и более ясно понимает, что давление событий, накатывающих на него извне, для него действительно есть нечто внешнее, чужеродное его внутреннему «я», и он, как личность, все это отторгает от себя.

Показательна в этом отношении интерпретация в романе Октябрьской революции. Критика и справа, и слева писала, что Живаго «не понимает» Октябрьской революции. Поскольку Живаго — герой исповедального типа, то это значит, конечно, что ее «не понимает» сам писатель. Но из романа явствует, что, напротив, Юрий Живаго лучше, чем кто бы то ни было, *понимает* всемирно-исторический

масштаб и эпохально-катастрофическое значение события, но, может быть именно поэтому, *не принимает* его. И важен как характер этого его понимания, так и характер этого его неприятия.

Вот как он выражает свое понимание: «От события такой огромности не требуется драматической доказательности. Я без этого ему поверю. Мелко копать в причинах циклопических событий». И в другом месте: «Мы забудем, что чему предшествовало, и не будем искать небывалому объяснения». Он только не принимает его интерпретаций — «прореволюционных», «пробольшевистских», «просоветских», так же, как и «контрреволюционных», «антибольшевистских», «антисоветских».

Пожалуй, можно сказать, что в этом весь Пастернак. Сам он пришел если не к такому пониманию, то к такой его безоглядной ясности лишь *на исходе* жизни. Зато его герой наделен интуитивным мужеством понимания главной правды века и спокойным, трезвым, безнадежным, а под конец жизни даже умиротворенным сознанием своей активной *непричастности* «своему времени».

Не потому ли Юрий Живаго все больше и больше — особенно в эпилоге, где охватывается десять или восемь лет жизни, — вытаскивается в судьбу обывателя, несостоявшегося человека, растрачивающего свой личностный потенциал, — по вине, без вины ли своей, но невольно и объективно перестающего быть поэтом, и медиком, и служащим, и кем угодно. И, соответственно, повествование о нем все более и более возвращается к сюжетной стилистике начала романа.

Эта судьба неудачника, сгущающаяся к финалу жизни героя, тоже показательна для концепции Пастернака-романиста, поскольку наглядно демонстрирует, что личность такого типа, такого масштаба, таких внутренних возможностей не нужна этой действительности (вот вам и «лишний» человек!). И Живаго, по Пастернаку, *герой* не литературный, а подлинный — потому что он это чувствует и от этого страдает, но, страдая, понимает объективную неизбежность этого, смиренно принимает это как своего рода рок.

В этом как раз и выражается его несогласие с таким порядком вещей. Он понимает, что иначе быть не могло, поэтому не считает нужным, возможным или достойным для себя по этому поводу злостствовать, сопротивляться, задумывать что-то или бежать куда-то. Он не собирается бороться, отстаивать себя, пытаться и даже просто желать вернуть навсегда ушедшее. В этом отношении он очень понятлив. Он понимает, что ничего нельзя вернуть. Что жизнь двинулась и движется в *этом* направлении. Но именно потому он ее в таком виде не примет

как ценность. Он и настаивает на других ценностях, на том, что жизнь ценна не этим, что нельзя сводить ее ценность к однозначным — революционным ли, контрреволюционным ли — формулировкам и лозунгам.

Живаго — герой *анти-лозунгового сознания*. И для Пастернака именно в этом состоит принципиальная суть его собственной жизненной позиции и, соответственно, его романной концепции. Личность есть высшая ценность. Только личность является творческой силой жизни. Отсюда в романе мотивы соединения с природой, с ее автономной жизнью. Природа бесконечно сложнее, нормальнее, подлиннее всего, что делают люди. Люди — как ведомая идеями и лозунгами масса, так сказать «тварь дрожащая», с одной стороны; и люди, генерирующие эти идеи и лозунги, увлекающие за собой массу, так сказать «власть имеющие», — с другой стороны, роковым образом односторонне, однозначны и поэтому враждебны жизни. Фатум-рок Юрия Живаго состоит в том, что он органически не способен ни слиться с первыми, ни самоутвердиться среди вторых. Революция — не как произошедшая совокупность событий, но как национально-государственная (а по сути — всемирно-историческая) катастрофа — неприемлема для Живаго (и для самого романиста) не в силу каких-либо отдельных или совокупных своих «недостатков», но тем, что такое она есть и какие плоды продолжает приносить, — тем, что она вытаптывает жизнь, уничтожает живое, сложное, все упрощает, разрушает все естественные человеческие связи — между любящими, между вечерашними товарищами и соратниками, которые сегодня враги. И все это — на основании очередного громкого лозунга, который провозглашается как позиция масс и становится ею, вытесняя и замещая собою всю бесконечную сложность человеческой души.

4

Существует точка зрения, что романное прозаическое повествование и финальное стихотворное приложение к ней как бы не вяжутся друг с другом. С одной стороны, художник вправе отдать своему персонажу все, что имеет сам, в том числе и свой собственный поэтический талант, и тогда он может сделать героя романа поэтом, поскольку способен эту его характеристику наглядно проиллюстрировать. Но, с другой стороны, Пастернак-романист в повествовании о герое просто упоминает о его стихах, словно бы мимоходом сообщая,

какое стихотворение, по какому случаю, в каком состоянии и когда было написано, как будто и самый факт, что Юрий Живаго — поэт, и его поэтическое творчество известны читателю заранее, независимо от романа. Ясно, что это художественный прием, отвечающий определенному намерению романиста. О том, что стихи героя будут приведены в конце романа, читатель может знать или не знать, он может даже начать с них знакомство с романом, а может обнаружить их только по прочтении собственно романа о герое.<sup>6</sup> Таким образом, исключение поэзии Живаго из прозаической канвы его биографического жизнеописания — это не прихоть или упущение писателя, а принцип композиционного строения романа как художественного целого, и он императивно подчиняет себе процесс читательского восприятия произведения. Пока мы читаем жизнеописание героя, поэтическая одаренность Живаго только декларируется романистом, и в некоторых случаях декларируется в таких выражениях, что у читателя возникает желание недоверчиво ухмыльнуться или скептически пожать плечами. Но вот завершается собственно роман о герое, и вдруг читателю предлагается собрание его стихов.

Коль скоро доктор Живаго — их номинальный автор, они должны читаться в свете только что прочитанной биографии героя. Это значит, что ретроспективно, после того как мы дочитали роман, отсвет поэтической глубины, гармонии и неповторимого своеобразия поэзии, излучаемой этим маленьким сборником стихотворений, — всего того живого, что осталось от человека после его смерти, — должен лечь на житейски не сложившуюся биографию героя и заново соединиться с ней. Раз это стихи Юрия Живаго, то именно его жизнь, со всеми ее событиями, переживаниями, настроениями, отторжениями и озарениями, послужила источником, и поводом, и материалом, и объектом их образности и мелодики, их чувственно-эмоциональной пластики и их философской озаренности. Нельзя нам, читателям, искусственно, механически отрывать то, что соединил реальный автор-романист. В прозаическом романе о герое перед

---

<sup>6</sup> Эту — чисто художественную по своей природе — коллизию по-своему укрупнили обстоятельства публикации романа в нашей стране: роман был напечатан у нас лишь в конце 80-х годов, тогда как стихи Юрия Живаго — отдельно от романа и как лирика самого Пастернака — публиковались уже с середины 60-х годов. Так что читатель конца 80-х мог узнавать (а мог, конечно, и не узнавать, если не очень следил за творчеством писателя) в скупой и сугубо фактографической хронике поэтического творчества Живаго хорошо известные ему стихотворения «позднего» Пастернака.

нами проходит панорама жизни с ее любовью и кровью, нежностью и жестокостью, грязью и неприкаянностью; в стихах — запечатлен вечный, нетленный, непреходящий срез *той же самой жизни с теми же самыми* ее взлетами и падениями. Проза и поэзия как бы зеркально опрокинуты друг в друга, масштабно и содержательно равновелики и равнообъемны.

Эта форма у Пастернака глубоко и оригинально содержательна. Среди множества очень глубоких теоретически-эстетических рассуждений героя в романе — они же, естественно, являются и рассуждениями самого автора, — есть рассуждения о том, что художественная форма в современном искусстве не может быть старой, прежней. Она неизбежно должна отразить в себе сумбур и вихрь времени, упорно вытеснявшие в живом Юрии Живаго — Живаго-поэта, и постоянно требовавшие от него быть кем угодно другим, но не тем, кто он есть. Своему времени Живаго-поэт был не нужен, он был в нем неслышен. Это и есть смысловой аналог данной формы.

Найденная Пастернаком архитектурная форма — его гениальное открытие как романиста, мало кем, впрочем, могущее быть подхваченным и повторенным. Потому что таким образом Пастернак художественно неопровержимо внушает читателю, что есть особая, не подверженная никаким конъюнктурным колебаниям и преобразованиям, естественная, поистине вечная шкала жизненных ценностей для человека. Это — живая связь индивидуального человека с природным и бытийно-народным целым. А революционная эпоха, определившая судьбу доктора Живаго, тем и радикальна, что вторгается, прежде всего, в эту народно-бытийную основу индивидуального человеческого существования. И в результате сама эта основа начинает распадаться. Вот почему гражданская война трактуется в романе не с точки зрения того, кто там более прав, чья позиция обоснованнее, кого и каким образом можно извинять в этой борьбе, — все это не проблема для Пастернака. Во всяком случае, не существенная проблема. Потому что здесь важен самый факт этой кровавой братоубийственности. И чем с большей «идеиной убежденностью» с обеих сторон ведется война, чем дольше она продолжается, тем масштабнее становится кровопролитие и яростнее кровавость. То и другое взаимно увязано. А все вместе оборачивается всеобщим и полным одичанием, разорением основ народной жизни. Казалось бы, революция, ставящая целью народное счастье, должна сама себя в этом смысле контролировать. А события вышли из-под всякого контроля и разворачиваются в противоположном направлении.

Именно *этот* взгляд на эпоху революции, гражданской войны и первого послереволюционного десятилетия, *эту* их оценку персонафицирует в романе доктор Живаго. Не случайно он именуется доктором: все его прямое участие в событиях определяется и ограничивается этой его профессией. Согласно международному праву, доктор на войне — лицо, не участвующее в сражении, он по положению — «над схваткой». Пастернаковский герой, находясь постоянно *внутри* общественно-исторического конфликта своей эпохи, тем не менее упорно отстаивает свою личную независимость и *внеположность* ему. Та или другая сторона может его захватить — и он будет лечить как тех, так и других сражающихся, его можно даже принудить самого участвовать в бою, но его нельзя убедить в правоте ни одной из сторон, нельзя заставить *соучаствовать* в конфликте. Личная духовная свобода в атмосфере всеобщей несвободы, вынужденной обстоятельствами или добровольно принятой, — вот постепенно сознаваемый доктором Живаго его личный жизненный долг. В то же время это внутренний, живой, подлинный нерв собственной мировоззренческой позиции Пастернака, которую он, как художник, воплощает в своем романе.