

**А. С. Власов**  
*Костромской государственной*  
*университет им. Н. А. Некрасова*

## **«ПРЕДВЕСТИЕ СВОБОДЫ» (О СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «СКАЗКА» В КОНТЕКСТЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»)**

Меч служит *внешней* борьбе, но *во имя* духа...  
 И. Ильин

«Сказка» – 13-я, центральная «глава» поэтической части романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Временные и пространственные координаты действия «Сказки» весьма неопределённые; ясно лишь, что речь в стихотворении идёт о далёком прошлом и некоем «сказочном крае»: «Встарь, во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью». Стержнем сюжета является событийная, фабульная динамика: быстрая смена эпизодов, сцен. Даже детали ландшафта предстают в движении – встречном по отношению к направлению движения героя (противоположность направления векторов маркируется во 2-й строфе и далее, на протяжении почти всего повествования, присутствует имплицитно): «Он спешил на сечу, / А в степной пыли / Тёмный лес навстречу / Вырастал вдали. // Ныло ретивое, / На сердце скребло: / Бойся водопоя, / Подтяни седло. // Не послушал конный / И во весь опор / Залетел с разгону / На лесной бугор. // Повернул с кургана, / Въехал в суходол, / Миновал поляну, / Гору перешёл. // И забрёл в ложбину / И лесной тропой / Вышел на звериный / След и водопой» (0 : т. 4, с. 528).

В 7-й – 9-й строфах движение приостанавливается. «Конный» оказывается там, где находится источник предчувствуемой им опасности: «И глухой к призыву, / И не вняв чутью, / Свёл коня с обрыва / Попойть к ручью. // У ручья пещера, / Пред пещерой – брод. / Как бы пламя серы / Озаряло вход. // И в дыму багровом, / Застилавшем взор, / Отдалённым зовом / Огласился бор». В следующей, 10-й строфе действие обретает прежний темп: «И тогда оврагом, / Вздрогнув, напрямик / Тронул конный шагом / На призывный крик». Затем – вновь приостанавливается. Шесть строф, с 11-й по 16-ю, посвящены подробному описанию того, что успевают увидеть и осознать герои за короткий миг, предшествующий принятию решения: «И увидел конный, И приник к копыю, / Голову дракона, / Хвост и чешую. // Пламенем из зева / Рассеивал он свет, / В три кольца вокруг девы / Обмотав хребет». Замедление времени повествования позволяет остротой, глазами сказочного героя-воина, взглянуть как на само зло, так и на поистине страшные последствия «непротивления» ему: «Туловище змея, / Как концом бича, / Поводило шеей / У её плеча. // <...> // Края населенье / Хижины свои / Выкупало пеней / Этой от змеи. // Змей обвил ей руку / И оплёл гортань, / Получив на муку / В жертву эту дань» (IV, 529–530).

Далее, в 17-й, 18-й и 19-й строфах, события начинают развиваться в убыстрённом темпе. Повествование становится дискретным – из него «выпадает», например, такое важное и значимое в сюжетном и концептуальном отношении зве-

но, как схватка «конного» с драконом. Автор ограничивается тем, что даёт лишь начальный и заключительный эпизоды кульминационной сцены: «Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес / И копьё для боя / Взял наперевес. // Сомкнутые веки. / Выси. Облака. / Воды. Броды. Реки. / Годы и века. // Конный в шлеме сбитом, / Сшибленный в бою. / Верный конь, копытом / Топчущий змею» (IV, 530). Тем не менее это звено легко восстанавливается, ибо многие изображения Георгия Победоносца запечатлевают именно тот момент, когда «святой воин» поражает дракона копьём (вспомним хотя бы наиболее известное изображение – «Чудо святого Георгия о змие»). Но функция иконического образа, извлекаемого из глубин ассоциативной памяти, не сводится к архетипизации «сказочной» фабулы. Образ интересен прежде всего тем, что на его семантику непосредственное влияние оказывает 18-я строфа, которая «замещает» отсутствующую кульминационную сцену. Здесь совмещаются различные смысловые и хронологические планы поэтического сюжета и начинают обозначаться несобытийные векторы его динамики, связанные в том числе и с особенностями организационной структуры текста. В стихотворении 25 строф; они распадаются на два неравных композиционно-сюжетных блока – основной (строфы 1-я – 17-я) и финальный (строфы 19-я – 24-я). Упомянутая выше 18-я и полностью тождественная ей 25-я строфы создают рефренную конструкцию, отделяющую финал от основной части.

Кажется, что в финале сюжетное движение сильно замедляется. Последняя сцена почти статична: «Конь и труп дракона / Рядом на песке. / В обмороке конный, / Дева в столбняке. // Светел свод полдневный, / Синева нежна. / Кто она? Царевна? / Дочь земли? Княжна? // То в избытке счастья / Слезы в три ручья, / То душа во власти / Сна и забытья. // То возврат здоровья, / То неподвижность жил / От потери крови / И упадка сил. // Но сердца их бьются. / То она, то он / Сияются очнуться / И впадают в сон» (IV, 530–531). Нетрудно заметить, впрочем, что относительная пространственная статика с избытком компенсируется хронологическим сдвигом, фактически переносящим действие в сферу панхронии, т. е. вневременной всеобщей реальности. Особое звучание теме стремительно текущего времени придаёт мотив сна. Связка создаётся паронимическим созвучием «*вѣки – векá*» в 1-м и 4-м стихах 18-й строфы и затем, в 20-й – 24-й строфах, закрепляется уже на фабульном уровне. Градационный контекстуально-синонимический ряд «обморок – столбняк – сон – забытьё – упадок [сил]» отражает динамику изменений состояния – физического и душевного – героев стихотворения, «конного» и царевны.

Финал «Сказки» нельзя рассматривать вне концептуальной парадигмы «сон/ смерть», представленной рядом образов-инвариантов, проходящих через всё повествование, прозаическое и поэтическое. Смысловой доминантой данной парадигмы являются пассивность, скованность, «забытьё» (= несвобода/рабство/ смерть) и, главное, неготовность к пробуждению (= внутреннему освобождению/ воскресению)...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В прозаических частях «Доктора Живаго» мотив «сон–пробуждение» ассоциируется чаще всего с болезнью/смертью и выздоровлением/воскресением. Поэтические инварианты более разнообразны. Подробнее см.: 0 : 51–52, 93–109.

По своему жанру «Сказка» – «это типичная баллада. Фабула, положенная в её основу, в полном виде (известном в мифологии, фольклоре, религии, духовном и светском изобразительном искусстве, литературе)» держится на трёх взаимообуславливающих звеньях: «змея (дракон) приобретает власть над женщиной; воин побеждает змея (дракона); воин освобождает женщину». Первое звено разработано «очень подробно»; два других – «несколько изменены и осложнены»: зло побеждено, но «и воин, и девушка полной свободы так и не обрели» (В. Баевский) (0 : 107–108).

Именно в этой незавершённости, сюжетной и смысловой открытости финала (подчёркиваемой рефренной конструкцией) и заключается главная особенность «Сказки».

Действительно: всегда ли борьба со злом приводит к полному освобождению? Где пролегает граница между внешними проявлениями зла (социальной несправедливостью, порабощением одних другими, насилием) и его метафизической сущностью (грехом, смертью)? Можно ли победить зло в истории? Пожалуй, лишь в контексте этих вечных вопросов, с роковой неизбежностью встающих практически перед всеми героями пастернаковского романа, жанровое своеобразие, глубина и многомерность концептуального содержания «Сказки» проявляются в полном объёме.

Перед нами – не просто репрезентация, а индивидуально-авторская трансформация архетипической фабулы, акцентирующая связь стихотворения с некоторыми эпизодами и сюжетными линиями прозаического повествования.

Обратимся к 8-й главе части 14-й («Опять в Варыкине»). В одну из ночей, проведённых в Варыкине, Живаго услышал какой-то странный «заунывный, печальный звук». «Юрий Андреевич <...> вышел на крыльцо». «Вначале он не мог ни во что взглянуть и ничего не увидел. Но через минуту <...> заметил на краю поляны за оврагом четыре вытянутых тени». Всмотревшись, «Юрий Андреевич понял, что это волки» (IV, 435–436). Далее, в главе 9-й, говорится о том, что волки, о которых он вспоминал весь последующий день, «уже не были волками на снегу под луною, но <...> стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно <...> в овраге залёг чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» (IV, 437–438). Святой Георгий упоминается в 10-й главе той же части: «Юрий Андреевич стал в <...> лирической манере излагать легенду о Егории Храбром». После того как был выбран нужный ритм и предметы, «едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания», Живаго «услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения <...>. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи» (IV, 439).

Эти эпизоды позволяют реконструировать «прозаическую» предысторию и выявить особенности генезиса ключевых образов «Сказки». Георгий в славянских поверьях – ещё и повелитель волков, защищающий от них людей и домашних животных (0 : 146). Изначально, видимо, «Егорий» должен был защитить героя и героиню романа не от сказочного чудовища, а от вполне реальных живых существ (волков «на снегу под луною»). И только потом, когда возникающая в результате абстрагирования и гиперболизации «идея враждебности» воплощается

в образе дракона, святой предстаёт в основной своей ипостаси и обретает «полное» агиографическое имя.

В стихотворении, однако, имени у воина-змееборца нет. Используется либо субстантив «конный», который лишь в одном случае (2-й стих 17-й строфы) заменяется на синонимичное существительное «всадник», либо местоимение «он». И это не случайно.

Живаго-поэт уподобляет себя не святому великомученику, а созданному им самим безымянному лирическому герою, одержавшему победу в неравной схватке, но так и не сумевшему после этого «очнуться», сбросить оцепенение... Это необычайно ёмкий художественный образ. В нём, преломляясь сквозь призму сказочного вымысла, отражаются подлинная, богатая событиями духовная биография пастернаковского героя-протагониста, осознавшего своё предзнаменование и противостоящего року. Георгий воспринимается как идеальный прообраз, которому «конный», не говоря уже о его реальном «прототипе» Юрии Андреевиче Живаго, соответствует не во всём. В данном контексте традиционное, базирующееся на сходстве имён, конечно же не случайном (Георгий = Егорий = Юрий), символическое отождествление Живаго с Георгием Победоносцем приобретает, на наш взгляд, несколько иное значение.

Согласно определению А. Ф. Лосева, категория символа всегда, «с одной стороны, конечна, а с другой – бесконечна», поскольку «символ <...> может указывать на любые области инобытия, и в том числе <...> на безграничные области» (0 : 443). Одну «область инобытия» образа «конного» мы обозначили. Но есть и другие...

Вторым «прототипом» всадника-змееборца в романе является «антипод» Юрия Живаго, Павел Антипов, в своё время помогший Ларе освободиться от пут совратившего её Комаровского и затем, уже под именем комиссара Стрельникова, вынесший свой не подлежащий обжалованию «приговор веку».

Образ Антипова-Стрельникова амбивалентен. Чаще говорят о «тёмных» гранях характера комиссара, забывая про светлые. Столь прямолинейная трактовка явно противоречит замыслу автора. Ведь многое из того, на чём держится правота Стрельникова, перешло к нему «от самого Пастернака и его автобиографического героя конца 20-х годов – из “Охранной грамоты” и “Повести”» (0 : 241). Стрельников и Живаго сходятся в главном – в неприятии зла (хотя представления о зле и, соответственно, о путях борьбы со злом у них совсем не одинаковые). Неудивительно, что оба они оказываются «в книге рока на одной строке». Судьбы их пересекаются несколько раз, и с каждым разом идеологический антагонизм – уравновешиваемый подспудным стремлением услышать и понять друг друга – проявляется всё резче. Для Стрельникова, как и для Живаго, Лара олицетворяет собой Россию. В представлении Живаго Россия – это Лара: «...его несравненная <...> мученица, упрямица, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть!» (IV, 388). Стрельников в своём последнем исповедальном монологе, говоря по сути о том же, акцентирует другие содержательные стороны этого олицетворения: «Все темы времени, все его слезы и обиды, <...> вся его накопленная месть и гордость были написаны на её лице и в её осанке» (IV, 459). «Женская тема» и тема революции в «Докторе Живаго» органически переплетаются: революция выступает «в роли возмездия за искалеченную судьбу женщины» (Е. Пастернак) (0 : 27). И Живаго, и Стрельников вполне могли

бы вслед за Пастернаком (сделавшем это признание в известном стихотворении 1932 года «Весеннею порою льда...») сказать, что «с малых детских лет / Я ранен женской долей...». Но вывод, вполне созвучный настроениям той эпохи: «...весь я рад сойти на нет / В революционной воле» (II, 88), – в романе мог бы сформулировать только свято верящий в правоту карающего меча Стрельников.

Идея возмездия, уничтожения социального зла, которую страстно и последовательно воплощает в жизнь комиссар Стрельников, осмысливается в «Докторе Живаго» через «Легенду о Великом инквизиторе», являющуюся концептуальным центром романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Влияние «поэмы Ивана» ощущается прежде всего в сцене допроса Живаго (глава 31-я части 7-й), особенно – в заключительной реплике Стрельникова: «...я сказал вам, что вы свободны, и не изменю своему слову. Но только на этот раз. Я предчувствую, что мы ещё встретимся, и тогда разговор будет другой, берегитесь» (IV, 251). «Образцом для комиссара являются слова Великого инквизитора, разрешающего Христу уйти из темницы» (И. Смирнов) (0 : 189). Принципы отрицающей свободу тоталитарной теократии, исповедуемые Великим инквизитором, сопоставляются в «Докторе Живаго» с практикой большевистского террора и её идеологическим обоснованием. Эта маркированная отсылка к Достоевскому настолько значима, что «инквизиторская» личина поначалу даже кажется истинным лицом комиссара.

Однако в дальнейшем архетипическая символика начинает варьироваться. Параллелью «Стрельников – “конный”» дело отнюдь не ограничивается. Жизненный выбор Стрельникова соотносится также с действиями апостола Петра (вступившего за Христа и давшего «мечом отпор головорезам») в заключительном стихотворении живаговского цикла «Гефсиманский сад»<sup>2</sup>. Архетипизация в романе – одно из средств создания многопланового полифонического дискурса. Наличие идеальных архетипов, к которым герой неосознанно стремится и от которых неизбежно отдаляется, в данном случае обнажает внутренний напряженный драматизм человеческого существования и выявляет истоки, наверное, самой страшной трагедии – трагедии несоответствия...

Совсем по-иному сказочные образы раскрываются в соотнесении с событиями Великой Отечественной войны. Живаго умирает задолго до начала войны, но его друзья, Гордон и Дудоров, принимают в ней непосредственное участие. Борьба с фашизмом – ещё одна безграничная «область инобытия» архетипической символики. Косвенно об этом свидетельствует датированное мартом 1944 года стихотворение «Ожившая фреска», герой которого вспоминает о фреске с изображением Георгия Победоносца, виденной им когда-то в детстве<sup>3</sup>. Но имеется и более явное подтверждение. Оно обнаруживается при сопоставлении финальных строк «Сказки» с 3-м абзацем 5-й, заключительной главки прозаического «Эпилога»:

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: 0 : 175–194.

<sup>3</sup> Ср.: «И мальчик облакался в латы, / За мать в воображеньи ратуя, / И налетал на супостата / С такой же свастикой хвостатой. // А дальше в конном поединке / Сиял над змеем лик Георгия. / И на пруду цвели кувшинки, / И птиц безумствовали оргии» (II, 144). Говоря о широком историко-культурном контексте, помогающем воссоздать «исходный, “архетипический” образ» воина (странствующего рыцаря), «сражающегося со злом в поисках идеала», В. Баевский заметил, что «истоки “Сказки” в поэзии самого Пастернака» не менее важны (0 : 112).

«Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но всё равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание» (IV, 514). Эта корреляция – столь неожиданная на первый взгляд – актуализирует глубокий историософский смысл, сближающий «Сказку» с «Рождественской звездой» и другими стихотворениями евангельского (под)цикла, где проблема человеческой свободы ставится и решается уже в метаисторическом аспекте.

Итак, индивидуально-авторская трансформация «заимствованной» фабулы и непосредственно связанного с ней иконического символа-архетипа приводит к возникновению нового, проникнутого лирической конкретикой образа. Обретая черты и свойства концепта, этот образ начинает вбирать в себя смыслы, изначально ему не присущие. В рассматриваемом во внутрицикловом и «прозаическом» контекстах стихотворении выявляется несколько последовательно раскрывающихся содержательных пластов, имеющих непосредственное отношение к фабуле и философско-идеологической проблематике «Доктора Живаго». Сюжет баллады, повествующей о благородстве, любви и жертвенном героизме, оказывается одним из наиболее важных звеньев композиционно-сюжетной структуры «Стихотворений Юрия Живаго» и пастернаковского романа в целом.

#### Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Георгий Победоносец // Мифологический словарь. М., 1990.
2. *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
3. *Баевский В. С.* Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
4. *Власов А. С.* «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст). Кострома, 2008.
5. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.
6. *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
7. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2004–2005. В дальнейшем ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.
8. *Пастернак Е. В.* «Новая фаза христианства»: Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2.

**Н. С. Цветова**

*ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург)*

## ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ШУКШИНА

За прошедшие десятилетия к творчеству В. М. Шукшина в литературоведении сложилось достаточно определенное и в целом однозначное отношение, ядро которого формировалось под давлением исследовательского интереса к созданному писателем типологическому характеру «чудика». Отношение это в определенном смысле эволюционировало. Сегодня с шукшинскими «чудиками»