

**Владислав Скобелев,
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам»
А. Н. Толстого**

К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии
(Vladislav Skobelev, "Doktor Živago" B. Pasternaka i "Choždenie po
mukam" A. N. Tolstogo. K voprosu o sud'bach russkogo romana v
dvadcatom stoletii)

aus:

Analysieren als Deuten
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 617-630

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого

К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии

Владислав Скобелев

Б. Л. Пастернак писал свой роман в условиях советской литературы, то есть в исторически локальном художественном образовании двадцатых-пятидесятых годов. Создавая *Доктора Живаго*, писатель не мог не оглядываться на романистику своего времени и места — он «предпринял попытку показать, что может написать „настоящий“ роман — „не хуже“ Федина или Леонова».¹ И — добавим — «не хуже» Ал. Н. Толстого, а если говорить конкретнее — «не хуже» *Хождения по мукам*. Работ, специально посвященных сопоставительной характеристике обоих романов, пока, насколько я знаю, нет. Однако, в весьма основательной книге И. П. Смирнова *Роман тайн «Доктор Живаго»* указано на то, что «многие сюжетные линии *Доктора Живаго* переплетаются с сюжетом романа А. Н. Толстого *Сестры*», что «к этим, унаследованным из *Сестер* линиям относится, например, убийство зыбушинцами комиссара Гинца»², что гибель Мамонта Дальского под колесами трамвая перекликается со смертью Юрия Живаго на трам-

¹ Сарнов В. Глухарь на току // Литературная газета. 1997. 14 мая. С. 12. Несколько-ми годами раньше Е. В. Старикова тоже отмечала «дискуссионность замысла писателя по отношению к старым схемам советского романа об интеллигенции и революции» (Старикова Е. В. Круглый стол ЛГ. «Доктор Живаго» вчера и сегодня // Литературная газета. 1988. 15 июня. С. 31).

² Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». Москва, 1996. С. 49.

вайнной остановке.³ Цель данной статьи — проследить, как соотносятся *Хождение по мукам* и *Доктор Живаго* на уровнях тематики, проблематики, фабулы, сюжета, форм романного повествования.

К сопоставлению *Доктора Живаго* именно с этим романом Толстого подталкивает прежде всего общность жизненного материала — столичная интеллигенция предреволюционных и революционных лет, перемещение действия из столицы в провинцию и обратно. Тематическим, фабульным и конфликтным центром оказывается группа персонажей, непосредственно втянутых в мировую и гражданскую войну. Построение хронотопа обоих романов в значительной мере определяется скитаниями центральных действующих лиц — отсюда активная роль мотива дороги в сюжетно-композиционной целостности обоих романов.

Именно мотив пути позволяет реализовывать резервы романной экстенсификации, решающим образом способствует раскручиванию сюжета от центра к краям, созданию открытого финала, помогая осуществиться принципиальной романной незавершенности. Именно мотив пути открывает возможности, создает условия для встреч персонажей, для прямого или косвенного столкновения идеологических позиций героев, «приватного» самоопределения по отношению к времени и к самим себе. Мир, увиденный в «минуты роковые», мир, утративший устойчивость, — вот что сближало Пастернака и Толстого в исходных позициях.

В русской советской романистике 1920—1940-х годов, пожалуй, нет произведения, которое перекликалось бы с *Доктором Живаго* на нескольких уровнях сразу, по многим показателям. Пастернак словно бы примеряет к своим персонажам те ситуации, в которых уже побывали персонажи романа Толстого. Герои *Доктора Живаго* ходят теми же стежками-дорожками, по которым уже успели пройти герои *Хождения по мукам*. В самом деле: вспомним исходную ситуацию обоих романов. Даша Булавина приезжает из провинции в Петербург и поселяется у замужней старшей сестры — совсем еще мальчишка Юрия Живаго привозят из провинции в Москву и поселяют в семье профессора

³ Там же. С. 152.

Громеко. Если в петербургской квартире Кати и ее мужа Николая Ивановича Смоковникова происходят литературно-художественные собрания, то в гостеприимном доме профессора Громеко — музыкальные вечера.

Есть в обоих романах главный демон-искуситель: по одному на каждый роман. В *Хождении по мукам* эти обязанности выполняет модный поэт Бессонов. Он соблазняет Катю, Елизавету Киевну, та же участь ожидает и Дашу, и лишь стечение обстоятельств позволяет ей вырваться за пределы бессоновского очарования. В аналогичной роли выступает у Пастернака преуспевающий адвокат Комаровский: он спаивает отца Юрия Живаго и тем самым становится косвенной причиной его гибели; он соблазняет мать Лары, а затем и Лару и он же разлучает Лару и Юрия в годы гражданской войны.

В обоих романах между февралем и октябрём 1917 года солдаты на германском фронте убивают комиссара Временного правительства: в *Хождении по мукам* — это Николай Иванович Смоковников, в *Докторе Живаго* — Гинц. И как ни велика разница между адвокатом-краснобаем Смоковниковым и благородным революционером-идеалистом Гинцем, обоих сближает непонимание солдатских настроений, неумение трезво оценить обстановку, притупленность у обоих естественного инстинкта самосохранения.

Есть переключки и в фабульной мотивировке приключений, переживаемых главными действующими лицами. Попадает в плен к австрийцам Телегин в *Хождении по мукам* — оказывается в германском плену Паша Антипов-Стрельников (*Доктор Живаго*). Телегина ждет собирающаяся за него замуж Даша — Пашиного возвращения дожидается его жена Лара. Пребывание Даши в кругу московских анархистов, которыми предводительствует знаменитый трагик Мамонт Дальский, и жизнь Кати в махновской столице Гуляй-Поле (*Хождение по мукам*) сродни пребыванию Юрия в партизанском отряде, который сражается против войск Колчака (*Доктор Живаго*). Работают в московском военном госпитале Катя и Даша в первой части *Хождения по мукам* — служат тогда же в прифронтовом госпитале Лара и Юрий Живаго.

Но обоим авторам словно бы мало всех этих проявлений прямого участия главных героев в исторических событиях. Границы исторического опыта персонажей расширяются: подобно тому, как Телегин

оказывается уличным свидетелем документально достоверных событий февраля 1917 года в Петрограде, Лара предстает свидетельницей уличных боев на Пресне в 1905 году. Более того, Пастернаку и Толстому нужно, чтобы читатель вместе с персонажами вышел на предысторию революционных событий 1917 года. Поэтому сцена железнодорожной забастовки в Москве 1905 года (*Доктор Живаго*) соответствует сцене забастовки на одном из питерских заводов незадолго до Первой мировой войны (*Хождение по мукам*). И если Телегин, как и впоследствии, в февральские дни 1917 года, оказывается лишь сторонним наблюдателем (его, впрочем, увольняют с завода, поскольку он, «неожиданно для всех, наговорил резкостей администрации и подписал отставку»⁴), то Павла Ферапонтовича Антипова (отца Паши Антипова-Стрельникова) арестовывают именно как активного участника забастовки. При этом один из центральных персонажей «Доктора Живаго», Лара, знает положение забастовщиков и сочувствует им.

Есть переключки между Пастернаком и Толстым и в судьбах персонажей второго плана. Казнят спиртоносов красные партизаны в *Докторе Живаго* — расстреливают спиртоносов красные и в *Хождении по мукам* (*Восемнадцатый год*). В той же второй части *Хождения по мукам* появляется красноармеец Мишка Соломин, который говорит о себе так: «Я и есть злодей» (VII, 392). В *Докторе Живаго* у Мишки Соломина оказывается двойник — участник германской войны Памфил Палых, который, находясь в партизанском отряде вместе с Юрием, признается Юрию: «Много я вашего брата в расход пустил, много на мне крови господской».⁵

До сих пор речь у нас шла о переключке тех тематических мотивов, которые реализуются прежде всего в фабульно обоснованных элементах сюжета действующих лиц. Между тем переключка обоих романов обнаруживается и в тех слоях сюжета действующих лиц, где роль

⁴ Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15. т. Москва, 1947. Т. 7. С. 88. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

⁵ Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. Повести. Фрагменты прозы. Москва, 1989. С. 342—343. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте статьи — приводится лишь номер страницы.

фабулы, фабульных мотивировок сводится к минимуму. Философско-политическим монологам, которые пьяный Сапожков адресует Телегину на одном из фронтов гражданской войны (*Восемнадцатый год*), соответствуют нескончаемые ночные монологи, которые нанюхавшийся кокаина Ливерий обрушивает на Юрия Живаго. И если рядом с Юрием Живаго мы видим его дядю Веденяпина, бывшего священника, вольного мыслителя, то на страницах *Хмурого утра*, третьей части *Хождения по мукам*, читатель встретится с Дашиным спутником Кузьмой Кузьмичем Нефедовым, который характеризует себя следующим образом: «Был попом, за вольнодумство расстрижен и заточен в монастырь. И вот, брожу „меж двор“, как в старину говорили» (VIII, 9). Эти персонажи не только бродят «меж двор» — они еще и активно высказываются на темы истории.

Показательно и то, что как Толстой, так и Пастернак привлекают читательское внимание к своим главным героям именно в тот момент, когда каждый из них активно размышляет об историческом развитии и прежде всего об истории России. Если Телегин читает и комментирует С. Соловьева, то Юрий Живаго, оказавшись в годы гражданской войны на Урале, интересуется и местным фольклором, и историческими сведениями о том, как проходило на Урале Пугачевское восстание. Авторам обоих романов нужно, чтобы главные герои вот тут же, на глазах читателя, задумались над «почвенным» характером русской революции, над исторической закономерностью происходящего.

И подобно тому, как Пастернак и Толстой предельно расширяют сюжетный диапазон поведения своих центральных персонажей, выводя их на прямые и разнообразные контакты с действительностью, аналогичным образом они сводят историософские размышления своих главных героев с аналогичными рассуждениями других действующих лиц. В обоих романах читателю предлагается целый веер высказываний, которые принадлежат и повествователю, близкому к «концепированному автору», и персонажам. Эти персонажи могут не встречаться и даже ничего не знать друг о друге, они могут в большей или меньшей степени интересоваться политикой и историей или вообще всем этим не интересоваться, но они не могут не думать о происходящем на их глазах, не могут не ощущать надвигающихся великих потрясений. Поэтому в *Докторе Живаго* суждения Веденяпина вдруг обнаруживают переключку с монологами Клинцова-Погоревших, а в *Хождении по*

мукам идеи Акундина получают поддержку в рассуждениях Жадова, между тем как смутные видения Елизаветы Киевны предстают как отзвук лирических пророчеств Бессонова.

Конечно, во всем этом проявляется логика романного сюжетостроения — тяга к распространению эпического изображения вширь, логика присущей роману экстенсификации. В фабульно мотивированных перемещениях героев во времени и в пространстве, в смене судьбоносных идеологических ориентиров, в сюжетно значимой разногласии идей и настроений как раз и складывается присущая роману подвижная и вместе с тем устойчивая атмосфера дистанции и контакта.⁶

Это единство дистанции и контакта наиболее наглядно демонстрируют оба романа в сфере иронии. Может показаться, что в *Докторе Живаго* для иронии как раз и не остается места. Во всяком случае для К. П. Богатырева была несомненна «полная глухота Пастернака к иронии (Гейне — один из наиболее чуждых ему поэтов) [...]»⁷. Сказанное представляется верным по отношению к лирике поэта, к его поэмам, однако применительно к *Доктору Живаго* вывод, сделанный К. П. Богатыревым, не работает. Дело в том, что, создавая роман, писатель оказывался в диалектически неоднозначной ситуации разобшения персонажей и обстоятельств и одновременно собирания их, то есть именно в ситуации дистанции и контакта. Более того, единство дистанции и контакта проявляется и в «приватной» разобщенности персонажей, и в преодолении этой разобщенности на эстетическом уровне — на уровне «приватного» же сюжета повествования. Все это создает атмосферу, благоприятную для двуголосия и, прежде всего, иронии.

Пастернак применяет ироническое удвоение ситуации. Около Юрия Живаго оказываются три спутницы его жизни, которые любят его, рожают от него детей — Тоня, Лара, Марина. И, как предчувствие этой фабульно заданной и сюжетно развернутой ситуации, как травестируемый намек на мотив, который прошьет роман от начала до

⁶ См. об этом: *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990.

⁷ *Богатырев К. П.* Об Эрхе Кестнере // Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. München, 1982. С. 26.

конца, как предварительное конспективное изложение его, всплывает краткая история малмыжского мещанина Притульева, около которого тоже оказываются три женщины, с тем, однако, отличием, что официальная жена остается в качестве внесценического персонажа в городе Луга и непосредственного участия в действии не принимает. Между тем, две другие претендентки люто ненавидят друг друга и вступают в грубую перепалку. Связь Лары с Комаровским тоже имеет травестийное удвоение: предшественницей Лары была мать Лары Амалия (мастерицы в швейном заведении мадам Гишар называют Комаровского «Амалькиной присухой», «буйволом», «бабьей порчей»; 38).

Хождение по мукам, как и *Доктор Живаго*, построено с ориентацией на «авторитетное» монологическое повествование. И если Пастернака, как мы уже видели, сносит, вопреки ожиданиям, в сторону иронического удвоения и травестирования, то применительно к Толстому этот крен в сторону иронии представляется более предсказуемым, если рассматривать *Хождение по мукам* в контексте всего творчества Толстого.⁸

В травестийном обыгрывании любовного мотива Толстой мог послужить примером для Пастернака. Елизавета Киевна, оказавшись вместе с Бессоновым в гостинице с сомнительной репутацией, предстает как иронически сниженный вариант отношений Бессонова с Катей. Изменив мужу, Катя «горько заплакала о том, что Алексей Алексеевич Бессонов вчера в полночь завез ее на лихом извозчике в загородную гостиницу и там, не зная, не любя, не чувствуя ничего, что было у нее близкого и родного, омерзительно и не спеша овладел ею так, будто она была куклой, розовой куклой, выставленной на Морской, в магазине парижских мод мадам Дюклэ» (30). Приведенная цитата, конечно, «со слезой», поскольку к позиции «авторитетного» («всезнающего») повествователя подключается «психологическая точка зрения» героини. При изображении Елизаветы Киевны в аналогичной ситуации на передний план выдвигается «всезнающий» повествователь: это он отмечает жалкий антураж номера в загородной гости-

⁸ См. о толстовской иронии в работах Л. М. Поляк, Л. Е. Кройчика, С. А. Голубкова, В. П. Скобелева.

нице, куда Бессонов привез Елизавету Киевну: обои в трещинах и пятнах, убогая мебель, за окном проезжает ассенизационный обоз.

Показательно, что мать Лары и сама Лара постоянно живут в номерах под названием «Черногория»: «Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату [...]» (37). Пастернаковский «авторитетный» повествователь на время отодвигается, с тем чтобы охарактеризовать эти меблированные комнаты словами одного из проходных персонажей — судомойки Матрены Степановны, которая, узнав о попытке Амалии Карловны покончить жизнь самоубийством, произносит: «какая невидаль, мадам Продам, недотрога бульварная, от хороших делов мышьякухватила, отставная невинность. В черногорских номерах пожили, не видали шилохвосток и кобелей» (71). В *Хождении по мукам* половой в гостинице, куда Бессонов привез Елизавету Киевну, с той же безапелляционностью, что и Матрена Степановна, произносит: «Походи ночью по номерам — вот тебе и вся Расея. Все сволочи. Сволочи и охальники» (VII, 60). И если в *Докторе Живаго* официант Сысой просит судомойку: «придерживайтесь выраженьев» (71), то в *Хождении по мукам* горничные пытаются приструнить полового: «Выражайтесь поаккуратнее, Кузьма Иванович» (VII, 61).

Ирония закономерно выводит Толстого и Пастернака к пародии. Вот Ливерий уговаривает Юрия Живаго: «И все же посещение собраний и общение с чудесными, великолепными нашими людьми подняло бы, смею заметить, ваше настроение» (331). Первоисточник здесь легко узнаваем — это широко известное, многократно цитированное письмо В. И. Ленина к М. Горькому от 31 мая 1919 года, где В. И. Ленин, понимая, что у М. Горького от событий революции и гражданской войны настроения «совсем больные», дает следующий совет адресату: «Если *наблюдать*, надо наблюдать внизу, где можно *обозреть* работу нового строения жизни, в рабочем поселке, провинции или в деревне [...]».⁹

Использует пародию и Толстой. Когда Бессонов в салоне Смоковых мрачно провозглашает: «Никакой поэзии нет. Все давным-

⁹ Ленин о культуре и искусстве. Москва, 1956. С. 438, 439.

давно умерло, — и люди и искусство» (VII, 21), он повторяет высказанную в 1908 году А. Блоком в статье *Ирония* уверенность в том, что «последовательно, год за годом, умирает русская литература [...]».¹⁰ Может показаться, что в данном случае — только неточная цитата. Между тем, если принять во внимание контекст эпизода, становится очевидным травестированный характер цитирования. После демонстративно резкого ухода Бессонова из смоковниковской квартиры возникает иронически поданная перепалка: «Критик Чирва подходил ко всем и повторял: «Господа, он был пьян в лоск». Дамы же решили: «Пьян ли был Бессонов, или просто в своеобразном настроении, — все равно он волнующий человек, пусть это всем будет известно» (VII, 22). Жертвой этого «волнующего человека», как мы помним, оказываются, с одной стороны, Катя, а с другой — Елизавета Киевна. И когда Мамонт Дальский, обращаясь к Даше, провозглашает: «Мы ломаем сверху донизу все... Мы сожжем все книги, разрушим музеи...» (VII, 502), он, по сути дела, цитирует следующие строки из стихотворения Вл. Кириллова *Мы*: «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы».¹¹

Сближаются *Доктор Живаго* и *Хождение по мукам* в стремлении пародировать революционную фразеологию, получившую распространение между февралем и октябрем 1917 года. Предмет пародирования — расхожая митинговая лексика, прижившаяся также в листовках, брошюрах и газетах того времени. Обращаясь к солдатам на фронте, Николай Иванович Смоковников патетически возглашает:

«Если личное благополучие вам дороже свободы, — предайте ее, предайте ее, как Иуда, и Россия вам бросит в глаза: вы недостойны быть солдатом революционной армии». (VII, 262)

В *Докторе Живаго* комиссар Временного правительства Гинц говорит собравшимся офицерам, как бы репетируя свою речь, с которой он намерен обратиться к солдатам-дезертирам:

¹⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Москва; Ленинград, 1962. Т. 5. С. 347.

¹¹ Кириллов Вл. Зори грядущего. Стихи. 3-е изд. Пб., 1919. С. 12.

«Я скажу им [...]: „Теперь вы больше не рядовые, как были раньше, а воины первой в мире революционной армии. Спросите себя честно, оправдали ли вы это высокое звание? В то время, как родина, истекая кровью, последним усилием старается сбросить с себя гидрою обвиняемого вокруг нее врага, вы дали одурманить себя шайке безвестных проходимцев и превратились в несознательный сброд...“». (144)

Как видим, Гинц почти дословно цитирует Смоковникова. Они — двойники по отношению друг к другу. Оба в одной и той же ситуации становятся жертвами солдатского самосуда. В итоге побеждает горькая ирония.

Есть, таким образом, все основания утверждать, что имеет место несомненное родство между *Доктором Живаго* и *Хождением по мукам* — на уровне тем, мотивов, ситуаций, персонажей, иронического мироотношения, включающего в себя травестию и пародирование, и, конечно, напрашивается вывод о том, что *Хождение по мукам* было знакомо Пастернаку. Отмеченные совпадения и переклички говорят еще и о другом. Работая над романами, обобщающими суровый опыт XX столетия, оба писателя столкнулись с проблемой художественного воссоздания «дистанции и контакта» применительно к новому витку всемирной истории, а значит, и к новым вариантам отношений между человеком и его временем, к новым вариантам социально-исторических и нравственно-психологических связей, в том числе и к новым вариантам отчуждения между человеком и бытием:

Чтобы человек мог, однако, снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе. Он должен одинаково ясно увидеть и соблазн публичности, и немощь приватности. Человек должен, прежде чем говорить, снова открыться для требований бытия с риском того, что ему мало или редко удастся говорить в ответ на это требование. Только так слову снова будет подарена драгоценность его существования, а человеку кров для обитания в истине бытия.¹²

¹² Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. Москва, 1993. С. 195.

И *Хождение по мукам*, и *Доктор Живаго* строят сюжетное действие на «безымянном просторе» войн и революций. В обеих книгах обнаруживается и «соблазн публичности, и немощь приватности». И в обоих случаях человек хочет и должен сказать свое слово и сам по себе, и в ответ на «требования бытия». И, конечно, Пастернак и Толстой ищут для своих героев и для себя «истину бытия». И вот тут оказывается, что пути поиска у них совершенно разные и пролегают они в разных плоскостях обще-идеологического и собственно художественного — романного — сознания. Логика «дистанции и контакта», о которой у нас уже шла речь применительно к различным проявлениям жизни романного сознания, потребовала и от обоих авторов, и от их персонажей новых форм самоопределения. Всё — наново: и новая «приватность», и новая среда, новые обстоятельства, содействующие или препятствующие (чаще препятствующие, чем содействующие) этой «приватности». Потребовалась ревизия гегелевского истолкования «приватности» как порождения буржуазного эпоса «частной» жизни.

Как уже сказано, поиск сюжетных решений осуществляется у Пастернака и Толстого в разных плоскостях. Даже в тех случаях, когда конфликты, тематика и ситуации в обоих романах перекликаются, их осуществление происходит в противоположных направлениях. Это с чрезвычайной наглядностью и определенностью дает о себе знать в мотиве неожиданных, случайных встреч и совпадений. У Толстого много таких встреч (и не-встреч). Вспомним, как приехавший с фронта Рошин на ростовском вокзале встречает переодетого в белогвардейскую форму Телегина, как встречаются в Самаре в квартире доктора Булавина Даша и Телегин, как встречаются на фронте в рядах Красной армии Даша с Телегиным, Телегин с Рошиным, как, наконец, все четверо — Рошин и Катя, Телегин и Даша — оказываются под занавес в Москве. В *Хождении по мукам* происходящие как раз вовремя совпадения, с одной стороны, продиктованы компонентами приключенческой фабулы, вводимыми в сюжетную ткань *Хождения по мукам*, а с другой стороны, воспроизводимым в романе ощущением неисчерпаемого богатства непредсказуемого бытия как такового.

Совершенно иное дело — чудесные встречи в *Докторе Живаго*. В письме к Ст. Спендеру от 22 августа 1959 года Пастернак объяснял эти совпадения следующим образом: «[...] этим я хотел показать свободу бытия, правдоподобность, которая соприкасается и граничит с

невероятным» (703). Уже в системе этих чудесных встреч и совпадений дает о себе знать фундаментальная идея «младших» символистов: «Истинный символизм не отрывается от земли, он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней». ¹³ Это и позволяет понять, почему повествователь *Доктора Живаго* ведет речь «сразу о двух планах, двух статусах мира [...]». ¹⁴ Как писал А. А. Кретинин, у Пастернака «выделяются два плана повествования»: «Первый — акцентированно-традиционное романное повествование [...]», однако «лишь в тексте „второго плана“ „жизнь“ распредмечивается, предстает в полном соответствии со своим статусом в пастернаковском мире — как *действующее лицо*, субъект, творящий себя и выявляемую им реальность». ¹⁵ Именно поэтому, по замечанию А. А. Ахматовой, зафиксированному мемуаристом, в романе *Доктор Живаго* «никчемные персонажи порой играют таинственную, важную роль [...]». ¹⁶ Это — уж не говоря о главных.

Если главные герои *Хождения по мукам* вырабатывают для себя такую линию поведения, при которой сохраняется «приватный» смысл личной жизни и устанавливается единство с побеждающей на всей территории России большевистской государственностью, то в *Докторе Живаго* центральные персонажи сквозного действия (прежде всего — Юрий и Лара) по мере развития сюжета все более определенно ощущают себя внутренне свободными, самостоятельными и все бо-

¹³ Иванов В. И. Борозды и межи. Москва, 1916. С. 158. О переключке *Доктора Живаго* с традициями русского символизма см.: Степун Ф. Б. Л. Пастернак // Литературное Обозрение. 1990. № 2; Ильев С. Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернака в свете поэтики символизма // *Studia Rossica Poznaniensia. Zeszyt XXIV*. Poznań, 1993.

¹⁴ Кретинин А. А. Роман «Доктор Живаго» в контексте прозы Бориса Пастернака. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. С. 9.

¹⁵ Там же. С. 11.

¹⁶ Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // *Звезда*. 1990. № 2. С. 155.

лее причастными христиански понимаемому смыслу истории.¹⁷ Именно поэтому Лара — уже после смерти Юрия — упоминает «мелкие дразги вроде переделки земного шара [...]» (485).

Катя говорит Даше на страницах первой части трилогии: «нам бы мужа попроще, да детей побольше, да к травке поближе [...]» (VII, 158). Но если обеим сестрам в конце удастся обрести «мужа попроще» (Телегин и Роцин в том смысле «попроще», что это — люди дела, наследшие свой путь), то вопрос о детях и о том, чтобы «к травке поближе», откладывается, что называется, на потом. Правда, Даша, пройдя вместе с Катей, Роциным и Телегиным по гостевому билету на съезд Советов, говорит мужу: «Будем жить в бревенчатом доме, чистом, чистом, с капельками смолы, с большими окнами [...]» (VIII, 399). Заметим, что здесь Толстой отказывается от индивидуализации прямой речи своих героев — она писателю больше не нужна. Путь главных героев завершен. Между тем в *Докторе Живаго* ничто не откладывается «на потом». И Тоня, и Лара, и Марина рожают от Юрия детей в неблагоприятном мире войн и революций. В. П. Аксенов хорошо сказал:

В театре я опускаю занавес или зажигаю свет: вот вам конец, уважаемые зрители, извольте расходиться по домам. В романе никто не расходится по домам, все сочиняют эпилоги.¹⁸

В трилогии Толстого открытый финал, где «все сочиняют эпилоги», только прокламирован — это не больше, чем протокол о намерениях. Сюжет резко тормозит: дальше ехать некуда, какие бы планы ни провозглашались, будь то Дашина мечта о «бревенчатом доме, чистом, чистом» или намерение Телегина уехать на Урал: «у меня тоже кое-какие соображения [...]» (VIII, 399). Все дело в том, что в финале достигает кульминации стремление автора совместить «буколическую идиллию» и «монументальную плакатность»; совмещение этих двух особенностей, как напоминает Б. Парамонов, признак социалистиче-

¹⁷ Христианство создает «из сакрального и земного специфически дуалистическую картину исторического движения» (Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, 1972. С. 101).

¹⁸ Аксенов В. Новый сладостный стиль. Роман. Москва, 1997. С. 516.

ского реализма как одной из тенденций художественного развития XX века.¹⁹

Совмещение в финале *Хождения по мукам* «буколической идиллии» и «монументальной плакатности» приводит к тому, что побеждает именно «монументальная плакатность»: она глушит «приватные» интересы, сюжет романа обрубаются, сочинять романские эпилоги некому. Сначала Кузьма Кузьмич провозглашает: «Всегда говорю, нет прекраснее женщин, чем русские женщины... Честные в чувствах, и самоотверженны, и любят любовь, и мужественны, когда нужно...» (VIII, 396). Потом, в сцене заседания съезда Советов, мы со слов центральных персонажей узнаем, что в президиуме Ленин и Сталин — «тот, кто разгромил Деникина [...]» (VIII, 398). Слова Кузьмы Кузьмича о русских женщинах — это пересказ знаменитого фрагмента из поэмы Н. Некрасова *Мороз — красный нос*, перенесенного в роман. Приглушение «буколической идилличности» означает израсходованность последних резервов «приватности», а уж вожди в финале — это то, что А. Твардовский определит как «министр в цехах и общий бал».

Доктор Живаго предлагает принципиально иное решение. Здесь — воистину триумф романной «приватности». Умерший в конце 1920-х годов Юрий и сгинувшая тогда же в одном из сталинских концлагерей Лара возвращаются на страницы романа в облике их дочери. Сначала Гордон и Дудоров отмечают: «У этой Тани манера улыбаться во все лицо, какая была у Юрия [...]» (492), потом у них у обоих нет никаких сомнений в том, чья она дочь (см. 500). Юрий после своей смерти приходит в финал вместе со своими тетрадами, стихами — их бережно сохранили друзья. И если в финале романа Андрея Белого *Петербург* последним известием об Аблеухове-младшем оказывается тот факт, что главный герой штудирует сочинения Григория Сковороды, тем самым как бы приглашая к размышлению, то в финале *Доктора Живаго* мы видим Гордона и Дудорова, которые прилежно разбирают бумаги Юрия, читают его стихи, вынесенные в финал, утверждающие «И образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство» (517).

¹⁹ См.: *Парамонов Б.* Портрет еврея. Эренбург // Звезда. 1991. № 1. С. 141.