

В.И. Тюпа

«Доктор Живаго»: композиция и архитектоника

Роман Б.Л. Пастернака, несомненно, заслуживает тех самых слов, какие были употреблены его автором в отношении к переводимому «Фаусту»: «Сильное, жизнеустойчивое, богатое теплом художественное произведение», обладающее способностью к самобытному существованию «также точно, как организм»¹. Одним из проявлений этой органической «силы» (слово, которым герой романа характеризует сущность искусства) является исключительно стройная композиция, напоминающая строфическую организацию стихотворного текста.

Обратим внимание, например, на число 14 в устройении художественного целого. Живаго с семьей едет из Москвы на Урал в вагоне № 14, что как бы даже подчеркнуто повтором этой нумерации в тексте. При этом четырнадцатая часть романа является поистине кульминационной: здесь проходят двенадцать дней счастливой семейно-творческой жизни героя; к концу тринадцатого дня доктор *отрекается*, по его собственному слову, от Лары и со следующего (четырнадцатого) дня начинается пик его отчаянного творчества, о котором повествуется в главе 14; завершается эта узловая часть самоубийством Стрельникова. Стихотворение под № 14 (*Август*) занимает во многих отношениях ключевое положение в поэтическом цикле и многими моментами перекликается с четырнадцатой частью: темой сновидения и пробуждения, мотивами смерти и бессмертия, любви и творчества, в особенности же словами прощания с женщиной (и олицетворяемой ею в романе жизнью).

Да и все четырнадцатые главы во всех частях, где они имеются, оказываются в положении некоего композиционного курсива. Во второй части это глава о *заколдованном круге* зависимости Лары от Комаровского. В шестой – о заболевании доктора тифом (встреча со смертью, приобретающая в сюжете значимость инициации). В седьмой – о снежном заносе дороги на станции, разгромленной Стрельниковым. В девятой Живаго впервые входит в жилище Лары. Особо знаменательны композиционно-ритмические переклички четырнадцатых глав симметрично расположенных частей. Если в соответствующей главе третьей части Лара совершает свой «прощальный» выстрел в Комаровского, то в третьей от конца (пятнадцатой) части она прощается

¹ Пастернак Б.Л. Попутное к Фаусту и Шекспиру для возможного будущего предисловия, пояснений и пр. // Борис Пастернак. ПСС: в 11 т. Т. V. М., 2004. С. 394.

с Юрой и сетует на то, что Комаровский все еще жив. Если в четвертой части на эту главу приходится знакомство Антиповой с Живаго, то в четвертой от конца (четырнадцатой) Юрий Андреевич творит свой *плач по Ларе*. Если четырнадцатая глава пятой части ознаменована встречей с глухонемым нигилистом, охотником и революционером, силой воли преодолевшим свою обделенность естественными человеческими способностями, то в пятой от конца (тринадцатой) части Лара в четырнадцатой главе характеризует *самолюбивое безумство* максималиста Стрельникова, силой воли преодолевающего свою *неодаренность*. Параллелизм этих персонажей имеет весьма существенное значение для понимания авторского видения революционной деятельности.

Однако перед нами не хитроумное сооружение изобретательного конструктора. Композиционное устройство подлинного шедевра определяется не авторским произволом, но архитектуроникой эстетического целого, открывающегося автору как возможность, взыскующая реализации. О такого рода переживании творческого акта поэтом Живаго говорится и в самом тексте романа.

Следуя за М.М. Бахтиным в разграничении архитектуронических и композиционных форм художественного письма, словом «архитектоника» я обозначаю внутреннее – относительно текста – «интуитивно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое», сосредоточенное вокруг своего «ценностного центра»². Композиция же представляет собой внешнюю упорядоченность участков текста, осуществляющую «архитектоническое задание»³ проявления соответствующей целостности. Архитектоника целого переживается эстетически, тогда как ее композиционная манифестация текстом открыта логическому рассмотрению, описанию и подсчету.

Обычно заглавие произведения, будучи элементом его композиции, служит своеобразным авторским ключом к его художественному миру. В «Докторе Живаго» мы имеем целую систему внутритекстовых заглавий, сведенных в *Оглавление*. В целях первого приближения к композиции романа как поверхностной стороны его архитектуроники рассмотрим это *Оглавление* в качестве относительно самостоятельного текста-ключа. Обращает на себя внимание тщательная авторская нумерация и поименованность всех подразделений целого, в частности, отсутствие стихотворений без заглавия, что не совсем обычно для лирических циклов.

ОГЛАВЛЕНИЕ

² Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т.1. М., 2003. С. 70-71.

³ Там же. С. 278. Подробнее см.: Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника // Дискурс. Вып. 11. М.: РГГУ, 2003.

- Первая книга. Часть первая. Пятичасовый скорый
 Часть вторая. Девочка из другого круга
 Часть третья. Ёлка у Свентицких
 Часть четвертая. Назревшие неизбежности
 Часть пятая. Прощание со старым
 Часть шестая. Московское становище
 Часть седьмая. В дороге
- Вторая книга. Часть восьмая. Приезд
 Часть девятая. Варыкино
 Часть десятая. На большой дороге
 Часть одиннадцатая. Лесное воинство
 Часть двенадцатая. Рябина в сахаре
 Часть тринадцатая. Против дома с фигурами
 Часть четырнадцатая. Опять в Варыкине
 Часть пятнадцатая. Окончание
 Часть шестнадцатая. Эпилог
 Часть семнадцатая. Стихотворения Юрия Живаго
1. Гамлет
 2. Март 3. На Страстной 4. Белая ночь 5. Весенняя распутица 6. Объяснение
 7. Лето в городе 8. Ветер 9. Хмель 10. Бабье лето 11. Свадьба 12. Осень
 13. Сказка
 14. Август 15. Зимняя ночь 16. Разлука 17. Свидание 18. Рождественская звезда
 19. Рассвет 20. Чудо 21. Земля 22. Дурные дни 23. Магдалина I 24. Магдалина II 25. Гефсиманский сад⁴

Обратимся к семантике наименований глав и стихотворений, не касаясь поначалу, насколько это будет возможным, их текстового состава. Рассмотрим их в качестве системы заглавий, составляющей своего рода «костяк» художественного целого.

Два начальных заголовка по своей семантике явственно контрастны: первое несет в себе сему *устремленности*, динамики; второе содержит слово *круг* и сему статики.

На фоне этой оппозиции семантика *круга* угадывается также и в заглавиях: *Московское становище*, *Варыкино* и *Опять в Варыкино*. *Стан*, *становище* первоначально означало временный лагерь, место в степи, окруженное возами обоза, а должностной термин «становой пристав» был образован от слова «стан» в значении *округ*⁵. Варыкино в жизни героя как раз и явилось временным становищем. К тому же всякий повтор (*Опять в Варыкино*) вообще обладает значимостью круга,

⁴ Здесь и далее текст воспроизводится по изданию: Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. Роман. М., 1989. В отличие от этого издания заглавия стихотворений расположены не вертикально, дабы отличить их от заглавий частей, однако для наглядности выделены центральный стихотворный текст, членящий цикл на полуциклы, а также начальный и финальный. Вообще заголовки стихов в оглавление романа выносятся не всегда, что, как будет показано ниже, представляется ошибочным. Собственно авторской рукописной версии текста оглавления, по свидетельству Е.В. Пастернак, не существует, однако нумерация стихотворений, композиционно уподобляющая их главам прозаических частей принадлежит автору.

⁵ См.: Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. СПб., 1997. С.312-313.

которая в данном случае может быть легко актуализирована. Но соответствующая семантика имеется и у самого топонима. Слово Варыкино могло быть образовано, скорее всего, от диалектного *вара*, *варака* (угро-финского происхождения), означающего крутой холм, бугор, взлобок⁶. Напомню, что Варыкино впервые предстает глазам героев *наверху кручи* таким образом, *точно небо было обнесено там оградой*.

С другой стороны, заглавия *В дороге*, *Приезд*, *На большой дороге*, как и *Пятичасовый скорый*, несомненно, обладают «дорожной» семантикой устремленности, целенаправленности, *стрелы*. После расчистки снежного заноса *стал виден ровный, стрелюю вдаль разлетевшийся рельсовый путь* (16 гл. седьмой части *В дороге*).

Семантическая пара *круга* и *стрелы* отсылает к строкам *Зимней ночи* Юрия Живаго:

*Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.*

Напомню ключевую роль этого стихотворения в романной судьбе героя. В 14 главе пятнадцатой части читаем о Ларе: *Могла ли она думать, что [...] с этого, увиденного снаружи пламени, – “Свеча горела на столе, свеча горела” – пошло в его жизни его предназначение?*

Символика круга и стрелы в человеческой культуре чрезвычайно богата и разнообразна. В романе она также не прочитывается однозначно. Аллюзия женского и мужского начал здесь, несомненно, присутствует: Лара – *девочка из другого круга*; одно из многочисленных проявлений данной ассоциации – *белый кружок света* от карманного фонарика сопровождает рассказ о Ларе возле дома, *где она бывала девочкой* (13 гл. шестой ч.). Однако имеются и иные коннотации: например, агрессивности, разрушения, смерти (фамилия *Стрельников*, в частности) – для стрелы; или совершенства, умирания и воскресения (символика волнообразно расходящихся кругов), небесной реальности – для круга. Одним из окказиональных проявлений данной семантической оппозиции служат *заколдованный круг* порабощенности Лары Комаровским (14 гл. второй ч.) и разрывающий этот круг *выстрел* Лары (14 гл. третьей ч.). Другой манифестацией такого рода смотрится картина отъезда Лары с Комаровским, когда *сани стрелой вылетели снизу*, а над ними *круглилось темно-пунцовое солнце* (13 гл. четырнадцатой ч.). Подобных примеров в тексте немало. Знаменательно, что в античной мифологии круг (хоровода) и стрела (Аполлона) – атрибуты муз.

⁶ См.: Там же. Т. I. С. 164. Сомнительно, чтобы наименование наиболее творческого локуса романа было образовано от диалектного *варака* – плохой писец, пачкун, марающий каракули. См. также: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. I. М., 2004. С. 273.

Возвращаясь к оглавлению романа, мы обнаружим одну или другую из этой пары сем во всех наименованиях глав. К семантике *круга* следует причислить заглавия: *Ёлка у Свентицких* (хороводное празднество), *Лесное воинство* (еще одно становище без фронта и тыла), *Рябина в сахаре* (шарообразность), *Эпилог* (послесловие, не предполагающее динамики).

Динамическая семантика *стрелы* обнаруживается в заглавиях: *Назревшие неизбежности* (не повторяющиеся, природные, а однократно событийные, включая самую катастрофическую: эта часть завершается словом *Революция*); *Прощание со старым* (направленность вперед, невозвратность), *Против дома с фигурами* (позиция стрелка, тогда как сам дом с фигурами, который был *опоясан женскими мифологическими кариатидами*, воплощает круговую семантику), *Окончание* (устремленность к цели).

Итак, в шестнадцати прозаических заглавиях по 8 раз представлена семантика *динамики* и *статики*. Эти семы чередуются в заголовках, но не монотонно механически через раз, а вариативно – то через раз, то через два: стрела, круг, круг, стрела, стрела, круг, стрела, стрела, круг, стрела, круг, круг, стрела, круг, стрела, круг. Этим достигается эффект естественности (Лара воплощает в романе *естественность* как одну из высших ценностей его художественного мира), не разрушая эффекта упорядоченности, мерности, ценностно столь же существенного для произведения (ср.: *Размеренные эти доли / Безумья, боли, счастья, мук*; ср. также утверждение Живаго *всему есть мера* из 14 гл. девятой ч.).

Конструктивное чередование динамики и статики в семантике прозаических заголовков отсылает к финалу *Сказки* – композиционно центрального (13-го из 25) поэтического текста, процесс возникновения которого (единственного из всех) зафиксирован в прозаическом тексте романа:

*То в избытке счастья
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья.*

*То возврат здоровья,
То недвижность жил
.....*

*То она, то он
Сиятся очнуться
И впадают в сон.*

Попутно отмечу, что такой несколько неожиданный для «сказки» финал восходит к древнерусской традиции. Духовные стихи о Егории

Хоробром («Чудо со змием») завершались не смертью угодника, а чередующимися «обмираниями» и воскресениями⁷.

Заглавие семнадцатой части нейтрализует оппозицию перемежающейся семантики. Слово *стихотворение* можно связать и с одной, и с другой, но это было бы, по-видимому, безосновательной натяжкой. В заголовке *Стихотворения Юрия Живаго* обнаруживается семантика *вечности* – этой загадочной формы бытия, не предполагающей ни стреловидной устремленности, ни кругового повторения.

Дело в том, что в романе Пастернака «“стихи” существуют до их написания»⁸. Поэтому они к поэту *приходят как утешение, лично посланное ему*, поскольку принадлежат тому, *что выше его, что находится над ним и управляет им*; они представляют собой *следующий по порядку шаг, который предстоит ей* (мировой поэзии – В.Т.) *сделать в ее историческом развитии* (14 гл. четырнадцатой ч.). К тому же очевидная связь между героем «Сказки» Егорием Храбрым (святым доктором) и ее автором побуждает воспринимать словосочетание *стихотворения Юрия Живаго* в древнерусском прочтении. То есть как обозначение стихов, принадлежащих Юрию Живому – написавшему: *Смерть можно будет побороть / Усильем Воскресенья*, – и поправшему смерть.

При этом система стихотворных заглавий – иная, чем прозаических. Здесь выделяются три семантические группы:

Человек и человеческие отношения (*Гамлет, Объяснение, Свадьба, Сказка, Разлука, Свидание*);

Природа и природный цикл смены времен года (*Март, На страстной, Белая ночь, Весенняя распутица, Лето в городе, Ветер, Хмель, Бабье лето, Осень, Август, Зимняя ночь, Земля*);

История Христа (*Рождественская звезда, Чудо, Дурные дни, Магдалина I, Магдалина II, Гефсиманский сад*).

Некоторые из этих заглавий принадлежат одновременно к разным группам. *Магдалину* можно отнести также и к первой. *На Страстной* отсылает к Евангельской истории и к человеческим отношениям, но на самом деле, имеет весеннюю семантику, поскольку предполагает не Страстную неделю самого Христа, а ежегодное предпасхальное время. *Землю* следует причислить, несомненно, к природной группе заголовков, однако после *Чуда* и в окружении других стихотворений о Христе в семантике этого заглавия актуализируется антитеза *небу* – в символическом значении этого слова. Наконец, *Рассвет* в данном случае

⁷ См.: Веселовский А.Н. Избранное: традиционная духовная культура. М., 2009. С. 248 и др.

⁸ *Faryno Jerzy*. Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго». 1) // *Zeszyty naukowe Wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Zeszyt 31 (12)*. Поэтика Пастернака – Pasternak's poetics / pod red. Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, 1990. S. 188.

(особенно после *Рождественской звезды*) имеет не только прямое (природное), но и переносное значение внутреннего «рассвета» сознания (как от обморока ожил).

Предлагаемое семантическое разграничение стихотворных заглавий следует из текста романа. Николай Николаевич Веденяпин в 5 главе первой части рассуждает о необходимости ...*знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом*. С другой стороны, Юрий Андреевич Живаго в 14 главе кульминационной четырнадцатой части *Историю представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства* – то есть продолжением Природы: *Историю никто не делает, она протекает неуследимо, как жизнь леса*. Соображения на эту тему неоднократно высказываются романскими персонажами. Сопряженность человеческой жизни с жизнью природы и истории (в их неоднозначных взаимоотношениях) вообще, можно сказать, составляет своеобразный «пульс» романа.

Стихотворные заглавия – в противоположность прозаическим – связаны не чередованием сем, а двухчастной последовательностью: на смену семантике *человека-в-природе* (первые 17 стихотворений, чье количество едва ли случайно соответствует числу частей романа) приходит семантика *человека-в-истории* (стихотворения 18 – 25). Порядок первых определяется последовательностью времен года (весна – лето – осень – зима), тогда как вторых – последовательностью времени суток (утро – день – ночь).

Некоторого рода инверсия – помещение среди текстов «природного» круга стихотворения *На Страстной* (про спящую землю, готовую проспать Пасху *под чтение Псалтыри*), а среди текстов о Христе перекликающегося с названным стихотворения *Земля*, – только усиливает неразрывность природы и истории, сквозь природу прорастающей. Заглавия же с семантикой человеческих отношений присутствуют в обоих полуциклах.

В конечном счете, семантика стихотворных заглавий все-таки продолжает семантику заголовков прозаических, поскольку Природа с цикличностью ее повторяющихся изменений – это большой *круг*, а необратимая в своей событийности История – большая *стрела*. Однако в заключительной части романа семы статики и динамики уже не чередуются, а последовательно сменяют друг друга, динамика снимает статику: *Столетия поплывут из темноты* – завершающая строка всего произведения.

Впрочем, та катастрофическая история, участником к которой довелось быть самому Живаго (а Стрельникову – ее активным деятелем), не находит отражения не только в семантике заглавий, но и вообще в его поэзии. Единственное исключение – вскользь брошенное упоминание о *заставах здешних партизан в Весенней распутице*, самой своей беглостью как бы подчеркивающее незначительность этой исторической

суеты на фоне подлинного хода истории. В стихах романного героя История с поистине творящим ее Человеком – Христом – это путь к *вечности*. Несмотря на уподобление истории – природе, растительный мир природы связывается в романе (хотя и не отождествляется) со смертью (*царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти*, говорится в 13 главе пятнадцатой части), тогда как христианская история – с победой над смертью и поиском жизни вечной. Это, как выражается Веденяпин, *установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению* (5 гл. первой ч.).

Чередование динамики и статики замыкает человека между жизнью и смертью: *Я заболелаю [...] и весь вопрос в том, что возьмет верх, жизнь или смерть. Но как хочется спать!* (8 гл. тринадцатой ч.). Оно не сулит жизни вечной, напротив, чревато неизбежно наступающим вечным сном. Таков финал *Сказки: Сомкнутые веки [...] Годы и века*, – века здесь еще неподвижные в отличие от пришедших в движение в концовке *Гефсиманского сада*.

Чередование состояний романного героя ведет к его прозаической (сюжетной) смерти. Стихами же поэта, откликающимися на зов «*Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!*» (16 гл. девятой ч.), смерть преодолевается. В стихах это манифестировано начиная со следующего за *Сказкой* текста. В стихотворении *Август* – в связи с *Преображением Господним* – разворачивается сон о посмертном присутствии за гранью жизни: *Был всеми оцутим физически* голос лирического героя, *нетронутый распадом*. Следует отметить, что монолог лирического героя, завершающий стихотворение, составляет явственную и не случайную параллель монологу Христа, завершающему книгу в целом.

Мотив преодоленного рубежа смерти развивается после *Августа* любовным «триптихом», предваряющим *Рождественскую звезду* и последующие стихи Евангельского содержания. Этот микроцикл-в-цикле, начинающийся *Зимней ночью*, заканчивается *Свиданием* уже после *Разлуки* – то есть в вечности (после нас в мире *Остались пересуды, / А нас на свете нет*).

Актуализация «вечностной» семы в скелете-оглавлении романа вынуждает обратиться к слову *вечность* в контексте всего произведения более основательно.

Семантика этого слова в тексте двойится. По рассуждению Веденяпина, до христианства была лишь *мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн* (5 гл. первой ч.). Образом такой вечности предстает в романе картина *темного, впадавшего в синеву дома с фигурами*, который *производил странное, тревожное впечатление* (13 гл. девятой ч.). История же, основанная Христом, имеет отношение к другой, так сказать, живой вечности, не застывающей в неподвижности. Именно о такой вечности говорит Магдалина в третьем от конца стихотворении книги:

О где бы я теперь была,
Учитель мой и мой Спаситель,
Когда б ночами у стола
Меня бы вечность не ждала,
Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель.

В симметрично расположенном третьем от начала стихотворении *На Страстной* слово *вечность* используется в иной семантической тональности, весьма близкой к «мертвой вечности» у Веденяпина. Здесь *площадь вечностью легла / От перекрестка до угла, / И до рассвета и тепла / Еще тысячелетье.*

В ненаписанной поэме Живаго «Смятение» к Христу как живому олицетворению вечности тянутся в равной степени, но по-разному, силы статики и динамики: *и ад, и распад, и разложение, и смерть*, а с другой стороны – *и весна, и Магдалина, и жизнь* (15 гл. шестой ч.).

Причастность к живой, динамической вечности выделяет Юру и Лару, даруя им внутреннее единение: *Для них же, – и в этом была их исключительность, – мгновения, когда подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе и жизни* (10 гл. тринадцатой ч.).

Строки *Когда б ночами у стола / Меня бы вечность не ждала*, строго говоря, неприложимы к Христу, поскольку не соответствуют бытовому укладу той поры. Так могла бы сказать Лара о Живаго, которого она усадила за письменный стол в Варыкине просьбой записать то, что он читал ей по памяти. Однако в сфере вечности такой анахронизм уместен и закономерен. Будучи аналогом парадигмальной пары – *Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева* (13 гл. тринадцатой ч.), – Лара и Юра по законам вечности узнаваемо отражаются в Магдалине и Христе.

Особого внимания в связи с проблемой вечности в романе заслуживает одно внутритекстовое квазизаглавие – промышленная реклама, сопровождающая Живаго в уральский период его жизни: *«Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки».*

Сначала в части седьмой читатель узнает, что во время стоянки в *Развилье* Юрий Андреевич обращает внимание на такой забытый после Москвы атрибут городского пейзажа, как *вывески* (нам остается вспомнить, что в годы Юриного детства на многочисленных вывесках в Москве фигурировала фамилия Живаго). Далее по пути в Варыкино (14 гл. восьмой ч.) одна из этих вывесок снова попадает на глаза доктору, и фирма *Моро и Ветчинкин* становится предметом разговора с Самдевятовым. В 14 главе следующей девятой части, переступая *порог* в квартире Антиповой, Живаго поражен увиденными в окно пустырями, где паслись *овцы и козы*, а также *торчала знакомая доктору вывеска: «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки».* В заключительной 16 главе

той же части о вывеске говорится еще дважды. Юрий Андреевич *приближался к лесному перекрестку*, где в месте дорожного *раздвоения стоял третий в окрестностях столб* (это как раз третье его упоминание в тексте – В.Т.) *с сельскохозяйственной рекламой. Близ этого перепутья застигал доктора обыкновенно закат*. Спустя недолгое время подвергаемый насильственной мобилизации герой видит: *Впереди дорога разделялась надвое. Около нее в лучах зари горела вывеска «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки»*. Поперек дороги, *преграждая ее, стояли три вооруженных всадника*. Впоследствии по пути в Варыкино с Ларой и Катенькой доктор пытается показать им место, где был остановлен партизанами, ориентируясь на *дорожный столб Моро и Ветчинкина* (4 гл. четырнадцатой ч.). И, наконец, в Москве в творческие минуты *пожирательной деятельности* он поддерживал свое вдохновение рисунками на полях. *На них изображались лесные просеки и городские перекрестки со стоящим посередине рекламным столбом «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки»* (10 гл. пятнадцатой ч.).

Не подлежит сомнению, что в пятикратно повторенной надписи закодировано нечто очень существенное и для героя, и для автора. Для героя, надо полагать, это своего рода межевой столб того особого мира, который выстроили и освоили его отношения с Ларой. Для автора же текст этой рекламы обладает, по-видимому, аллюзивно-символическим значением.

Устойчивая связь с *развильем, порогом, раздвоением, перепутьем, перекрестком* явственно указывает на скрытую альтернативность данного микротекста (иноязычность одной фамилии и комическая русскость другой обостряют этот эффект). К тому же символика разделения энергично усилена поразившим героя зрелищем пасущихся *овец и коз* – очевидная аллюзия Христа, который «поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» (Мф 25, 33).

Сеялки и молотилки не только составляют альтернативную пару видов деятельности, но и продолжают цепь Евангельских аллюзий. В Послании к галатам апостол Павел говорит: «Что посеет человек, то и пожнет: сеющий в плоть свою от плоти пожнет тление, а сеющий в дух от духа пожнет жизнь вечную» (Гал 6, 7-8). В Первом послании к коринфянам мысль о «жизни вечной» развивается апостолом Павлом следующим образом: «...как воскреснут мертвые? и в каком теле придут? [...] Есть тела небесные и тела земные [...] Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении [...] сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор 15, ст. 35, 40, 42, 44). Текст вывески в романе ассоциируется для героя с Ларой, а для нас слова о посеве «тела душевного» оказываются в аллюзивной связи с вложенным автором в уста Лары образом *голой, до нитки обобранной душевности*, которая *во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом* (13 гл. тринадцатой ч.).

Логичное для сельскохозяйственной рекламы упоминание еще и жаток для символики данного микротекста было бы, вероятно, избыточным, почти тавтологичным. *Молотилки* же обращают нас к другому месту из того же Послания апостола Павла, где говорится, в частности, о надежде на «жизнь вечную»: «...кто пашет, должен пахать с надеждою, и кто молотит, должен молотить с надеждою получить ожидаемое» (1 Кор 9, 10).

Итак, вывеска фирмы *Моро и Ветчинкин* каким-то образом призвана кодировать оппозицию «тления» и «жизни вечной». Знаменательно, что один и тот же свет в одной и той же ситуации назван и *закатом*, и *зарей* (второе слово без уточняющего определения «вечерняя» в русской речевой практике имеет стойкую семантику начала, а не конца). *Моро* благодаря морфеме *мор* индоевропейского происхождения, несомненно, является одним из имен смерти. Но этимология *ветчины* (др.-рус. *ветшина* от *ветхий*)⁹ не противопоставляет вторую фамилию первой, а пародийно дублирует ее как сниженный вариант инвариантного мотива тления. Здесь мы, по-видимому, имеем дело с «карнавальной парой», знаменующей «серьезно-смеховое» отношение к смерти¹⁰, которую *можно будет побороть*. Напомню, что один из трех всадников, преградивших герою путь, выглядит как *маскарадный ряженный*.

Альтернатива смерти не эксплицирована в самом тексте вывески, но имплицитно присутствует в приведенных выше Евангельских аллюзиях, в праведной *надежде* того, кто будет «молотить свой урожай», подводя итоги своей жизни.

Три всадника под вывеской не столько напоминают трех былинных богатырей, сколько пародируют их (у самого нелепого *поповская шляпа*, намекающая на Алешу Поповича). Но в них скрыта и гораздо более серьезная аллюзия: всадники из Откровения Иоанна, названного в романе образцом высшей поэзии. Всадник с венцом пародируется главенствующим *кавалеристом в кубанке*, всадник на рыжем коне – *маскарадным ряженым*, всадник с мерой – *реалистом в форменной фуражке*. Однако четвертый всадник, «которому имя “смерть”» и дана власть «умерщвлять мором» (Откр 6, 8), в этой троице значимо отсутствует. Он, однако, присутствует имплицитно – в догадке доктора, произносящего убийственное имя Ливерия (Микулицына-Лесных, этого сюжетного дублера Антипова-Стрельникова). Олицетворение смерти этим неполным набором всадников эллиптически подразумевается, как и надежда на жизнь вечную эллиптически присутствует в подтексте рекламного щита.

⁹ См.: *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. С. 188.

¹⁰ См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Собр. соч.: в 7 т. Т.4. М., 2009. См. также: *Тюпа В.И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // *Поэтика русской литературы*. М., 2001.

Обнаруживаемая под внешним слоем композиции архитектура романа вообще не сводится к фольклорному борению жизни и смерти (как добра и зла), составляющему архитектуру «Сказки». В археопозитической глубине сложносоставного художественного целого обнаруживается более архаичная трехъярусная архитектура мирового древа, о чем писал в указанной выше работе Ежи Фарино. Рождественская ель, расположение Варыкина *наверху кручи* или рисунки Живаго *со стоящим посередине рекламным столбом*, как и многое другое в романе, суть частные манифестации данного протообраза, в равной степени сопряженного с эмблематическими началами стрелы и круга.

Мифопоэтическая парадигма нижнего, среднего и верхнего миров, воплощаемая мировым деревом (в 15 гл. пятнадцатой части говорится: *Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья*), предстает у Пастернака как соотнесенность СМЕРТИ (земли¹¹ и *мертвой вечности*), ЖИЗНИ (природы и истории) и ВЕЧНОСТИ (неба¹² и *жизни вечной*). Повседневная жизнь человеческого существования в этой архитектонике располагается между смертью и вечностью; она может оказаться причастной или противостоящей и тому, и другому, о чем и напоминает аллюзивный текст символического столба. Или, как говорит Лара об окрыленности жизнью: *Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях улетать за облака, а мне, женщине, чтобы прижиматься к земле и крыльями прикрывать птенца от опасности* (7 гл. четырнадцатой ч.). Сопряженность жизни со смертью разворачивается с первых страниц романа, с похорон матери героя, но и сопряженность жизни с вечностью неоднократно актуализируется в тексте произведения. Сима Тунцева, например, комментируя отношение Магдалины ко Христу, восклицает: *Какая короткость, какое равенство Бога и жизни!* (17 гл. тринадцатой ч.).

Трехъярусной архитектурой мирового древа определяется система основных персонажей произведения. Трое мужчин, тянущихся к Ларе, которая являет собою наиболее отчетливое воплощение, индивидуальную персонификацию жизни¹³ в романе, оказываются персонажами трех мифопоэтических сфер.

Антипов выбирает смерть не только своим самоубийством. Отказываясь видеть жену и дочь, он рассуждает: *Это ведь из совсем*

¹¹ В тифозном бреде Живаго сочиняет поэму о том, как после смерти Христа *в течение трех дней буря черной червевой земли осаждает, итурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями* (15 гл. шестой ч.).

¹² Напомню, что Варыкино в первом своем явлении героям и читателю сопрягается с небом.

¹³ Ср.: *О как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! [...] Вот это и есть Лара [...] их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования* (7 гл. тринадцатой ч.).

другой жизни. Надо сначала кончить эту. Он просто не ведает о вечности. Знаменателен отрывок второго диалога между Павлом и Юрием: – *Хлеб у вас есть? – Нет. – Чем же вы жили?* Но вместо напрашивающегося «не хлебом единым» (Живаго действительно в эти дни жил словом) Стрельников приземленно продолжает: *Впрочем, что я глупости спрашиваю. Картошкой. Знаю.* (Возникающая в подтексте антитеза земляного клубня и бесплотного слова, опосредованных хлебом, колосющимся злаком, – одна из множественных архитектурных модификаций первообраза мирового дерева). Становясь Стрельниковым и не надеясь на суд Христа, обещанный в концовке *Гефсиманского сада*, Паша стремится сам быть *судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами* (т.е. смертью), но на этом безнадежном пути *разочарование ожесточило его* (31 гл. седьмой ч.), и он сам оказывается орудием смерти – Расстрельниковым. Как свидетельствует любящая и лучше других понимающая его Лара, преодолевая свою мнимую заурядность «человека в футляре», он отдается *в руки сил возвышенных, но мертвящих и безжалостных*, вследствие чего *живое человеческое лицо стало обесцвеченным* и приняло на себя отмеченность *перстом обречения* (13 гл. тринадцатой ч.).

Комаровский безраздельно принадлежит «среднему миру» жизни, житейских взаимоотношений, что объясняет его живучесть, удачливую изворотливость, приспособляемость к историческим преобразованиям и одновременно связывает его с Ларой в ее приземленности. Характеризуя сходство с Комаровским его сюжетного дублера Самдевятова, Лара констатирует: *В делах житейских эти предприимчивые, уверенные в себе, повелительные люди незаменимы.* Впоследствии, остро ощущая нарицательную неустранимость Комаровского из повседневной жизни, Лара говорит себе: *Один умер. Другой сам себя убил. И только остался жив тот, кого следовало убить* (14 гл. пятнадцатой ч.).

Вечности из героев романа вполне сопричастен Живаго, который, пробудившись в Варыкине, *не сразу сообразил [...] на каком он свете* (18 гл. четырнадцатой ч.). Психологическим образом этой причастности выступает *отрешенная сосредоточенность*, из которой он взывал: *Господи! [...] Как подпустил ты меня к себе? – а потом возвращался к себе, к действительности, счастливый, сильный, спокойный* (8 гл. четырнадцатой ч.). Причастность вечности мотивирована одаренностью героя, тогда как обступающее его разрушение жизненного уклада (символизируемое, в частности, невероятным умножением количества мышей и крыс¹⁴ в Москве, в занимаемой Ларой квартире, в полях на

¹⁴ Согласно мифологическим представлениям это хтонические порождения стихии земли, связанные со смертью, разрушениями, дьяволом. В частности, в египетской «Книге мертвых» встречается олицетворяющая смерть богиня с мышиной головой, а в христианской традиции имела хождение аллегория св. Августина, трактовавшая крест Распятия как мышеловку для дьявола.

обратном пути в Москву) объясняется *неодаренностью вдохновителей революции* (14 гл. девятой ч.). Одаренность открывается поэту Живаго в ощущении *себя только поводом и опорной точкой* для движения того, что *выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг* (8 гл. четырнадцатой ч.).

В *совместности* любования *общей лепкою мира* и в *отнесенности их самих ко всей картине* (15 гл. пятнадцатой ч.) такую же причастность обретает и Лара. Поэтому, прощаясь с умершим, Лара не только оплакивает их *вольную, небывалую, ни на что не похожую* (там же) любовь, но и парадоксальным образом ощущает *волну гордости и облегчения, веяние свободы и беззаботности, счастье освобождения* (14 гл. пятнадцатой ч.). Она расстается с возлюбленным с позиции вечности, *точно она уже двадцать раз жила на свете, без счета теряла Юрия Живаго и накопила целый опыт сердца на этот счет* (15 гл. пятнадцатой ч.).

Со своей стороны, провожая глазами увозимую Комаровским Лару, Живаго говорит: *... до свидания на том свете [...] Больше я тебя никогда не увижу [...] в жизни* (13 гл. четырнадцатой ч.). Поскольку вечность в романе мыслится не оторванной от жизни, а сопричастной ей, то и одаренность Юрия Андреевича не только поэтическая или вообще интеллектуальная, но и сугубо жизненная. Он влюблен в жизнь, это именно тот человек, который *рождается жить, а не готовиться к жизни. И сама жизнь, явление жизни, дар жизни так захватывающе нешуточны* для него (14 гл. девятой ч.).

Стихотворения Юрия Живаго в строении романа – это и есть обещанное апостолом, дарованное свыше «тело духовное», заместившее «тело душевное» для его «восстания» в вечности. Вот как это замещение-преображение временно живого в живое вечное описано в романе. Юрий Андреевич *потерял счет времени, которое прошло с Лариного отъезда* (первый шаг к вечности – устранение времени). *Лара его стихов [...] все дальше уходила [...] от живой Катенькиной мамы. Изменения в текстах он производил из соображений точности и силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности, не позволявшей обнажать слишком откровенно лично испытанное и невымышленно бывшее [...] Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появлялась умиротворяющая широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого* (14 гл. четырнадцатой ч.).

Подобно Пушкину и Чехову из дневниковой записи героя, по воле автора, и сам Живаго за *чередованием текущих частных* различных состояний существования незаметно прожил жизнь, как *личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама*

доходит в преисходности, наливаясь все большею сладостью и смыслом (7 гл. девятой ч.).

Исходя из архитектоники мирового древа, к которой отсылает и процитированное только что сравнение, можно сказать, что *Оглавление* романа само являет собой наглядный образ этого археопозитического символа – только в перевернутом виде. В данном случае такая перевернутость неизбежна, поскольку нисходящий путь нашего чтения – этой, как замечает доктор, *высшей деятельности человека* (12 гл. девятой ч.) – по своему направлению противоположен восходящему пути роста, движения природной жизни. Условности книжной культуры таковы, что дабы чтение начиналось с корней, их приходится помещать сверху.

Первая книга, изобилующая тематикой смерти, индивидуальными смертями (в особенности родителей героя и его жены) и повествующая о социальной смерти прежней России, собственно и предстает погруженными в эту смертоносную землю «корнями» символического древа. Вторая книга, будучи рассказом об экзистенциальном ядре земной жизни главного героя, включающем в себя образование парадигмальной пары (Адам и Ева традиционно изображаются возле ствола райского, преимущественно яблоневого¹⁵, мирового древа), естественно, оказывается в положении «ствола». Наконец, заключительная часть оглавления, имеющая очевидный центр («Сказка»), но не имеющая прямолинейной сюжетной последовательности, разумеется, выступает «кроной». Впрочем, очевидная последовательность возникает в конце, в заглавиях Евангельских стихотворений, составляющих «вершину» символического древа.

При таком взгляде на текст *Оглавления* число его позиций выглядит далеко не произвольным. 25 поэтических заглавий соотносятся с 17 прозаическими как большая часть отрезка с меньшей в точке «золотого сечения». То же самое следует сказать и о соотношении 10 заглавий Второй книги с 7 заглавиями Первой. Золотое сечение в этих случаях обратное – от конца к началу *Оглавления*, что объясняется «перевернутостью» архитектурного древа: точкой отсчета в произведении Пастернака служит живая вечность виртуального будущего (*Столетия поплывут из темноты*), а не хтоническая глубина эвентуального прошлого.

В композиции художественного текста обязательно имеются конструктивно маркированные и в силу этого семантически сильные местоположения: все, что оказывается в начале, в конце и в центре текста, неизбежно приобретает курсивную значимость. Для произведения же с архитектурой мирового древа центральное

¹⁵ Навсегда прощаясь с Ларой, Юрий Андреевич *рукой махнул и отвернулся, стараясь сглотнуть колом в горле ставшую боль, точно он подавился куском яблока* (13 гл. четырнадцатой ч.).

положение значимо принципиально. В «Докторе Живаго» эта позиция отдана «Варыкино» (часть 9-я из 17) и «Сказке» (13-ое стихотворение из 25). И, пожалуй, не приходится удивляться тому, что «Сказка» имеет в своем составе 25 строф, а «Варыкино» – 16 глав (по числу прозаических частей). Отсутствие семнадцатой главы можно объяснить не только стихотворностью семнадцатой части, но и концовкой «Варыкино»: *принудительная мобилизация* доктора неожиданно обрывает естественное, согласованное с природным циклом течение жизни, каким оно не надолго предстает только в этой центральной части романа.

Девятая часть являет собой почти бессобытийную зимне-весеннюю паузу в цепи злоключений главного героя. Событийность сближения с Ларой практически стерта повествованием о провозглашенном уже разрыве (до этого было рассказано всего лишь о восстановлении знакомства). Зато нервными волокнами семантических переключек и композиционных соответствий 16 глав центральной части связаны со всеми 16 прозаическими частями романа – подобно тому, как это бывает в строфической композиции стихотворений.

Первые 9 глав девятой части представляют собой дневник героя: картину его внутреннего мира, размышлений о жизни и искусстве. Последующие 7 глав посвящены повседневному существованию Живаго (в изложении повествователя), вдруг озаряемому Ларой. Переключки глав этой части со всеми прозаическими частями произведения позволяют говорить о композиционном параллелизме (прямом или обратном) между центром романа и его текстом в целом.

Так, 1 глава девятой части заключают в себе рассуждения о волшебстве безвозмездного дара жизни. Первая же часть романа сообщала о смертях родителей героя (обратный параллелизм). Но в начале 2 главы читаем: *Теперь, зимой, когда все кругом помертвело и живое не закрывает умершего, занесенные снегом черты былого выступают яснее*, – что, можно сказать, прямо отсылает нас к началу романа.

2 глава отдана размышлениям о самой простой и естественной жизни. Вторая часть романа – это рассказ о Ларе, которая, как сказано в тринадцатой части, и есть сама жизнь в ее *естественности* и *сладости существования*.

3 глава сообщает о беременности Тони, содержит в себе рассуждения Живаго о материнстве. В третьей части мать Тони *сговорила* ее и Юру, смерть Анны Ивановны, согласно ее завету, и знаменует начало их семейной жизни.

4 глава запечатлевает рассуждения о вечности искусства (*на протяжении многих тысячелетий одного и того же*) в качестве некой духовной силы. Четвертая часть, напротив, – обратный параллелизм – переполнена житейскими и историческими событиями, физическим насилием и завершается словом *Революция*.

5 глава сообщает о намерении Живаго поехать в юрятинскую библиотеку (где он впоследствии встретит Лару); там же запись о разбудившем героя женском голосе – не узнанном поначалу голосе Лары. В пятой части (близкое знакомство с Антиповой в Мелюзееве) мы узнаем о зародившейся в душе Юрия Андреевича влюбленности; там же эпизод с разбудившим ночью стуком в окно, вызывающим надежду на возвращение Лары.

6 глава открывается картиной *необычайной яркости и цельности видимого* и продолжается размышлениями о стихе Пушкина как *мерке*, снятой с упорядоченного *русского существования*. Шестая часть – еще один случай обратного параллелизма – повествует о хаосе московского послереволюционного существования, где в тифозном бреде герою мерещится сочинение поэмы «Смятение».

В 7 главе фигурирует «Путешествие Онегина», а завершается она рассуждением о частной жизни Пушкина и Чехова, которая *оказывается общим делом*. Седьмая часть содержит в себе железнодорожное путешествие героя, а центральная ее глава посвящена общему делу – расчистке пути от заносов, завершив которую, *они в первый раз увидели друг друга в полном сборе и удивились своему множеству*.

В 8 главе Живаго вспоминает о том самом приезде в Варыкино, которому была посвящена предыдущая восьмая часть романа.

В 10, 11 и 12 главах Живаго – один среди чужих (в библиотеке). В десятой, одиннадцатой и двенадцатой частях он тоже один среди чужих (в отряде).

При этом в 12 главе Юрий Андреевич внутренне изыскивает *право позволить себе эту радость* (встречи с Антиповой). В концовке двенадцатой части он уходит из лагеря, стремясь к Ларе и бормоча: *Я увижу тебя, красота моя писаная* и т.д.

13 глава девятой части и тринадцатая часть романа согласуются ситуациями прихода Живаго к Ларе.

Здесь стоит отметить, что именно в 13 главе тринадцатой части Лара отождествляет себя и Живаго с парадигмальной парой, что в Варыкино с Ларой они проживут именно 13 дней, и что центральное стихотворение «Сказка», разрабатывающее парадигмальный сюжет их взаимоотношений, располагается на тринадцатой позиции. Почему фигура Лары соотносится с числом 13? Возможно потому, что она символически связана с Магдалиной, а та – равноапостольный (и в этом смысле тринадцатый) женский персонаж Евангелия.

14 главу девятой части составляет разговор Живаго и Антиповой, 15 глава – продолжение их разговора, сводящееся к монологу Лары. Четырнадцатая часть романа – это жизнь героя с Ларой и продолжение общения с ней в творчестве, часть пятнадцатая – жизнь без Лары (обратный параллелизм). Но после того, как эта жизнь в 12 главе

обрывается, в тексте романа вновь появляется Лара и вновь произносит обращенный к Живаго монолог (прямой параллелизм).

16 глава приносит обрыв естественного продолжения жизни и возможностей творчества. Шестнадцатая часть рассказывает об изуродованном продолжении жизни (появляется дочь Таня) и неуничтожимости творчества (появляется *тетрадь Юрьевых писаний*).

Таким образом, девятая часть, к которой сбегаются нити семантических отзвуков, повторов, параллелей, служит поистине центральной частью общей конструкции. В этом композиционном центре романа обнаруживаются следующие смысловые моменты:

а) переживание *счастья* простого физического существования, робинзоновского труда *под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханием*;

б) переживание *силы* искусства как существования духовного, олицетворением которого оказывается жизненно-творческое поведение Пушкина и Чехова;

в) переживание подлинной, благословенной, непреодолимой любви, которая выше простого человеческого обожания (Тоню герой *обожает*, но Лару называет *единственно любимой*) и которую *он опять получит в дар из рук творца*;

г) наконец, сращение духовных сил любви и искусства.

Соловьиное «*Оч-нись*» (в «Сказке» персонажи тоже *слятся очнуться*) в качестве призыва к пробуждению души (*почти как перед Пасхой: «Душе моя, душе моя! Восстании, что спиши!»*) звучит в этой части дважды. И оно в равной степени оказывается связанным и с радостью любви, и с желанием писать, тягой к творчеству (*Хочется писать. Надо торопиться*). Возникая неоднократно на протяжении довольно короткой части, мотив творчества актуализирует фигуру Фауста, также сопрягающую любовь с духовным подвигом.

Любовь центральной пары героев разгорается под сенью муз (возле дома с фигурами, изображающими муз, а плачущая Лара прямо отождествляется с этими музами в потоках *шедшего в это время дождя*). В Варькине Лара выступает музой-вдохновительницей творчества Живаго, говоря: *Пожертвуй мне несколько часов в ближайшие ночи и запиши, пожалуйста, все из того, что ты читал мне в разное время на память* (7 гл. четырнадцатой ч.). Последовавшее за отъездом Лары писание стихов – продолжение этой самой жертвы: *плач по Ларе*. Оно и приводит к возникновению *книжки*, которая *знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение* (заключительные слова прозаических страниц романа).

Если прибавить к этим ступеням духовного роста появляющееся почти в самом начале девятой части *теплое дыхание подземелья, ударяющее в нос корнями, землей и снегом*, вырисовывается еще один имплицитный, рассредоточенный образ археопозитического древа, тянущегося от «подземного тепла корней» к «обжигающе открытому

небу» и к «дарующим рукам творца». Трудно удержаться от соблазна приложить к архитектонике мирового древа слова из дневника Живаго о *таинственной и скрытой части содержания*, которую автор, не формулируя как мысль, *чувствует всеми своими фибрами*.

Итак, центральная часть романной конструкции представляет собой некий тугой узел важнейших смысловых линий, плетением которых и является текст произведения. В этом узле обнаруживается множество и и иных, более тонких, но чрезвычайно существенных, конструктивных для художественной целостности мотивных нитей. Назову некоторые из них.

Мотив болезни. Незначительное *нездоровье*, запись о котором имеется в дневнике, связывает две глубокие, переломные, кризисные болезни (в Москве и в Юрятине), а догадка о наследственном недуге ведет и к последней болезни – смерти от сердечного приступа.

Сопряжение *непорочности каждого зачатия* (как *общей идеи материнства*) и творческого самопроизводства (производства *себя вновь и вновь на свет – вслед за родной матерью и подражая творцу в сотворении вселенной*) ведет к противопоставленности *дара жизни* и несущей смерть *арлекинады* революции (вспомним шутовской облик партизан, останавливающих доктора). Приобщающее к вечности творчество, реализуя *дар*, оказывается самопроизводством одаренной личности. Революционная же ломка жизни других людей предстает *суматохой перемен и перестановок*, порождаемой *неодаренностью*.

И даже *жаром пламенеющий уголь в ляскающем крышкой, как зубами, духовом утюге* протягивает нить толстовского «сцепления» к центру поэтического компонента романа – к огнедышащему дракону из «Сказки». Сам Живаго силится, но не может вспомнить, что ему это напоминает. Однако тут же рассуждает, что *вещи, едва замеченные днем [...] возвращаются ночью [...] и становятся темами сновидений*, невольно связывая зубовное лязганье утюга с неузнанным во сне голосом Лары. Отсюда композиционная нить повтора тянется к 14 главе четырнадцатой части, где у доктора вновь возникает *слуховая галлюцинация* голоса Лары, вслед за которой *ночью он вдруг проснулся после тяжелой привидевшейся ему нелепицы о драконьем логое под домом*.

Подобные наблюдения легко могут быть умножены. Но до сих пор я обходил вниманием 9 главу девятой части – этот композиционный «центр центра» всего произведения. Оказывается, он отдан появлению Евграфа Живаго, который *сваливается, как с облаков*. Это уже второе явление герою его сводного брата. В первый раз в Москве он спускается с некоей лестницы (8 гл. шестой ч.); в третий – снова в Москве – опять, *по обыкновению, свалился, как с неба* (9 гл. пятнадцатой ч.). Значимость этой фигуры усилена концовкой центральной главы романа: *На этом кончались записи Юрия Андреевича. Больше он их не продолжал. А заканчивается варькинский дневник доктора именем его покровителя:*

Вот уже второй раз вторгается он в мою жизнь добрым гением, избавителем, разрешающим все затруднения. Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще и участия тайной неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь без зова, и роль этой благодетельной и скрытой пружины играет в моей жизни мой брат Евграф?

Ангелическая аллюзия здесь очевидна. Заслуживает внимания и основательно аргументированная догадка Е.В. Пастернак об аналогии между Евграфом и Мефистофелем¹⁶. Данная аналогия подготовлена, в частности, фразой из дневника: *Каждый рождается Фаустом*. Она укрепляется сообщением о внезапном исчезновении брата, который *как сквозь землю провалился*. Однако три явления свыше (особенно самое первое – на лестнице, в контексте всей книги воспринимаемой как аллюзия лестницы Иакова), а также этимология имени этого персонажа (благописание) все же энергично противятся демонической аналогии.

Впрочем, в ипостаси *черного, косоглазого генерал-майора* (3 гл. шестнадцатой ч.) признать ангела затруднительно. Во время первой лиминальной (пороговой) болезни доктора Евграф *из-под земли достает рис, изюм, сахар* (продукты необходимые для погребальной кутьи), а *оленья доха* придает ему хтонический оттенок¹⁷. Но не будем забывать, что по воле автора именно этому персонажу мы обязаны сохранностью поэтических рукописей главного героя. В тифозном бреду мальчик в оленьей дохе представляется Юрию *духом его смерти*, но одновременно он *помогает ему писать поэму* (15 гл. шестой ч.) о смятении в ожидании грядущего Воскресенья. После смерти брата Евграф уподобляется Ларе *высотой духа*: среди окружающих гроб людей лишь они двое *причастны не только похоронам, но и этой смерти, не как ее виновники или косвенные причины, но как лица, после свершившегося давшие согласие на это событие, с ним примирившиеся и не в нем видящие главную важность* (14 гл. пятнадцатой ч.). Данная фраза явно не укладывается в инфермальную версию второго Живаго.

Однозначная расшифровка аллюзивного комплекса мотивов, именуемого Евграфом, по-видимому, принципиально недостижима. Приходится говорить об энигматичности этого персонажа, что отсылает к нас иудео-христианской архаике, где «неясность продолжает существовать в отношении столь важного мифологического персонажа, как ангел смерти [...] предстающий одновременно как враг бога и как исполнитель его приказов»¹⁸.

¹⁶ См.: Пастернак Е.В. Опыт русского Фауста // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008.

¹⁷ См.: Faruno Jerzy. Указ. соч.

¹⁸ Аверинцев С.С. Ангелы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 78.

Глубоко ошибочны высказывавшиеся в критике соображения о неудачности, неубедительности этого необъясненного автором персонажа. Такое впечатление Евграф может производить на читателя, знающего только жизнь и смерть и не ведающему, подобно супругу Лары, о вечности. Мифотектоника же мирового древа предполагает неоспоримое наличие *второго плана существования*, который, по мысли Живаго, открывается рожаящей женщине, поскольку *ее бог в ребенке*, явление которого аналогично явлениям Евграфа: *все как с неба свалилось* (3 гл. девятой ч.). Не случайно, по-видимому, в первой книге он зовется *мальчиком Граней*. Понятно, что «второй план существования» по отношению к смерти и к жизни «первого плана» оказывается третьим, высшим уровнем бытия. Евграф в качестве *почти символического* олицетворения *тайной неведомой силы*, присутствующей в *каждой биографии*, принадлежит к этому уровню – уровню вечности. Потому, надо полагать, он так и остается до самого конца принципиально неразгаданной фигурой: *Откуда он сам? Откуда его могущество? [...] ни одного прямого ответа, улыбки, чуда, загадки* (9 гл. девятой ч.).

Если образцы классического реализма стремились, как правило, внести максимальную ясность в представляемую ими картину жизни, то у Пастернака энигматичность бытия сохраняется нерасшифрованной, ее сокровенность – утверждается. Поскольку искусство, приобщающее к вечности, есть, как мыслит Живаго, *рассказ о счастье существования* (14 гл. четырнадцатой ч.), то высшая тайна этого существования, помещенная в композиционный центр романа, будучи **ТАЙНОЙ ВЕЧНОСТИ**, оказывается истинным «ценностным центром» архитектоники пастернаковского творения.