

индекс 84471

**ВЕСТНИК
ЗНАМЯ**

ISSN 0130-1616

6/2020
ИЮНЬ

ТЕМА НОМЕРА: ГОД ПАСТЕРНАКА

Георгий Куницын

«Война и мир» и «Доктор Живаго»: несколько важных параллелей

Роман Бориса Пастернака содержит множество переключек с прозаическими и стихотворными текстами, русскими и иноязычными, написанными прежде или современными автору, которые играют довольно существенную роль в структуре романа «Доктор Живаго». Применительно к связям с Толстым нам кажется убедительным подход, предложенный И.А. Сухановой, автором монографии «Структура текста романа Б.Л. Пастернака “Доктор Живаго”», которая, среди всего многообразия разновидностей интертекстуальных связей выделяет «варьирование группы мотивов», где под мотивом понимается «простейшая повествовательная единица»¹. «Суть этих переключек состоит в том, что персонажи “Доктора Живаго” попадают в ситуации, совершают поступки, испытывают чувства и т. д., аналогичные ситуациям, поступкам, чувствам, описанным в каком-либо классическом претексте. При этом, как правило, может не наблюдаться какого-либо сходства в характерах персонажей, нет и обязательной последовательности в «унаследовании» ситуаций и поступков определенными персонажами, мотивы могут перераспределяться между ними, повторяться, дробиться, объединяться, варьироваться, “перевертываться”»². Именно так, как нам кажется, строятся интертекстуальные связи романа Пастернака с главным историческим романом русской литературы — «Войной и миром».

Оснований к такому сопоставлению более чем достаточно, оба романа затрагивают «длительный временной период, включающий поворотный момент в истории», их объединяют «пространственная широта, множество персонажей»³. Вслед за романом Толстого (где эпос впитывает в себя черты семейной хроники), в «Докторе Живаго» история представлена цепью событий, затрагивающих «не только бытие всего народа, но и обыденную жизнь нескольких perso-

1 *Определение по Веселовскому*: Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. М.: Высшая школа, 1989. С. 305.

2 Суханова И.А. *Об одном литературном прообразе Памфила Палых // Пастернаковский сборник: Статьи, публикации, воспоминания*. II / Ред. А.Л. Оборина и Е.В. Пастернак. М., 2013. С. 192–193.

3 Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. *Tartu*, 2015. С. 52.

Об авторе | Куницын Георгий Владимирович родился в 1999 году в Москве. Студент 4-го курса Школы филологии НИУ ВШЭ. Начинающий литературовед, победитель и призер филологических олимпиад (в том числе Всероссийской олимпиады школьников — 2016), победитель и лауреат конкурсов научно-исследовательских работ студентов по филологии НИУ ВШЭ (2018, 2019), научный ассистент К.М. Поливанова. В «Знамени» печатается впервые.

нажей, связанных родством, свойством, дружбой, личными конфликтами и проч.»⁴. Вслед за Толстым Пастернак квалифицирует происходящие исторические события и персонажей с нравственной точки зрения⁵. Как отмечает К.М. Поливанов, такому сопоставлению способствует и общая как для 1920-х, так и для 1940-х годов (пусть и с изменившимися акцентами) потребность читателей и писателей в появлении «красного Толстого»⁶.

В этой статье мы выделим те постоянные мотивные переключки между романами, которые помогут нам в большей полноте увидеть как особенности структуры «Доктора Живаго», так и смыслообразующие идеи Пастернака.

Как уже было отмечено, пересекающиеся мотивы вовсе не обязательно подразумевают полное сходство или даже соотнесенность между персонажами, с которыми они связаны в «Докторе Живаго», и соответствующими персонажами романа Толстого. Так, некоторые мотивы, связанные с одним персонажем в «Войне и мире», могут перераспределяться между несколькими героями у Пастернака. Это «дробление» мотивов не случайно. Учитывая, сколь важна для Толстого и его романа идея «текучести» личности, ее принципиальной изменчивости⁷, можно сказать, что разные этапы в судьбе персонажей «Войны и мира» в какой-то степени выступают как разные партии и созвучия в общей мелодии романа и жизни (такой, какой она предстает во сне Пети Ростова), а значит, существуют не обособленно, оказываются взаимопроникающими. Эта черта позволяет Пастернаку перераспределять мотивы, связанные с разными персонажами и разными периодами их судеб, между своими героями без потери ощущения общей соотнесенности с «Войной и миром».

К примеру, как убедительно показывает И.А. Суханова, мотив звериной жестокости войны, выходящей далеко за рамки ее «прямой» мотивировки (войны с французами или белыми), в сочетании с такой деталью, как виртуозное владение топором, позволяют соотнести Памфила Палых с Тихоном Щербатым. Усложнение же образа партизана у Пастернака, ориентированность его речи на фольклор позволяют исследовательнице увидеть в нем черты Платона Каратаева. Это противоречие разительно и в то же время закономерно. Пастернак перераспределяет мотивы таким образом не только для того, чтобы осветить тот путь усиления звериной жестокости, который проходит русский партизан от начала XIX века к началу XX, но и для того, чтобы снять толстовскую антитезу «круглого» русского крестьянина-философа и кровожадного убийцы-мародера, слить их в единый образ «народного воина».

Очевидно, сходные перегруппировки мотивов происходят и с другими персонажами «Доктора Живаго», к примеру, все та же И.А. Суханова указывает на соотнесенность комиссара Гинца с Петей Ростовым⁸. Нам, в свою очередь, представляется, что не менее обоснованным было бы проследить развитие и перераспределение некоторых мотивов, связанных с главными персонажами романов.

⁴ Там же.

⁵ Пастернак Е.В. «Новая фаза христианства»: Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 25–30.

⁶ Поливанов К.М. *Op. cit.* С. 52.

⁷ Ср. с одной из ключевых идей пастернаковской «Охранной грамоты», где «за говорением правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстаёт, она обманывает» — то есть устареваёт, как только она произнесена. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. Проза. Сост. и коммент. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. М.: Слово, 2004. С.178.

⁸ Суханова И.А. *Op. cit.* С. 200–201.

Так, на мотивном уровне Лара систематически соотносится с Наташей Ростовой, Антипов/Стрельников и Живаго сложно соотносены с князем Андреем и Пьером.

Ключевой сценой (а шире — главой) в завязке всех этих соотношений становится «Елка у Свентицких». Сам сюжет бала, праздника, где завязываются отношения главных героев и откуда они уезжают к смертному одру родителей, что-то наподобие «Где стол был яств, там гроб стоит...», вряд ли может не отсылать к знаменитым эпизодам именин Наташи Ростовской. Именно этот вечер, этот день в календаре романа Толстого определяет будущее персонажей. Во-первых, он календарно совпадает с днем Бородинского сражения, во-вторых, именно здесь Пьер и Наташа символически определяются как суженые — сидят напротив (хотя это и спрятано за упоминанием о том, что напротив Наташи сидел ее первый «жених», Борис), танцуют («она танцевала с *большим...*»), упоминанием о Пьере же Наташа заканчивает задушевную беседу с Соней: «А знаешь, этот толстый Пьер, что напротив меня сидел, такой смешной!». В то же время за шестым англезом, как известно, с графом сделался шестой удар.

В «Докторе Живаго» день елки у Свентицких также надолго определяет судьбу главных героев. Во-первых, это день, когда Юра видит свечу в окне квартиры в Камергерском переулке, свечу, которая становится в его поэтическом воображении символом любви, «судьбы скрещений» и т. д., свечу, которая стоит на том самом столе, на котором потом будет стоять его гроб. Кроме того, сам «Мучной городок», где и происходит празднование елки, станет одним из последних пристанищ Живаго. Во-вторых, это, судя по всему, единственный день в жизни Лары, когда она виделась сразу со всеми тремя своими «мужьями»: с Антиповым до елки, с Живаго и Комаровским уже у Свентицких. Мало того что впоследствии эта встреча, наряду со встречей в комнатах гостиницы «Черногория», станет существенным доказательством высшей предназначенности Лары и Юры друг другу, так и сама сюжетная ситуация в какой-то степени предрекает судьбу всех персонажей. Именно здесь Живаго впервые видит Тоню как женщину и любит ее, именно в этот день между Антиповым и Ларой было решено венчаться как можно скорее. Ларина попытка отомстить Комаровскому оборачивается новым витком их взаимоотношений, который мог бы вернуть все «на круги своя», если бы не благородство Кологривова. Тем самым намечена перспектива их дальнейших взаимоотношений: каждый шаг Лары прочь от истории ее совращения делает ее все ближе к совратителю. Когда после свадьбы, в первую брачную ночь Лара рассказывает Антипову о своем прошлом, она тем самым совершает весомый вклад в формирование Стрельникова как мстителя, человека, который «мечтал стать судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами, выйти на ее защиту и отомстить за нее» (любопытно отметить, что свадьба состоялась на Духов день, то есть в день, когда апостолы заговорили на разных языках, равно как после признаний этой ночи «на разных языках» начали говорить друг с другом новобрачные). Бегство Лары и Живаго из Юрятина в Варькино, не в последнюю очередь бегство от Комаровского, оказывается последним шагом перед возвращением Лары в его власть. Этот принцип порабощения в романе сформулирован самим Живаго — «Каким-то уголком своего отвращения ты, может быть, в большем подчинении у него, чем у кого бы то ни было другого, кого ты любишь по доброй воле, без принуждения...».

Строго говоря, попытка Лары на елке убить Комаровского — это ее первая сознательная попытка победить смерть (в том же разговоре Живаго с Ларой он говорит: «И, как к такому заражению, я ревную тебя к Комаровскому, который отымет тебя когда-нибудь, как когда-нибудь нас разлучит моя или твоя смерть...»). Тем самым, этот эпизод несет символический смысл для всего романа.

Увязка Лары с Наташей определяется, конечно, не только ее статусом главной героини, суженой. Важны детали: Лара, как и Наташа, очень внимательно и серьезно относится к укладке вещей (как, впрочем, и Тоня, что любопытно в контексте распределения одного мотива между несколькими персонажами). На уровне простейших мотивов бросается в глаза, что ее брат Родя практически исчерпывает свою роль в сюжете, проигравшись в карты и поставив тем самым в опасность «честь юнкерского мундира», подобно Николаю Ростову.

В то же время в отношениях с Антиповым она оказывается в положении маленькой княгини, когда он, влекомый, помимо всего прочего, внутренней необходимостью доказать, что он не «человек в футляре» (как потом скажет сама Лара) или «учитель словесности» (добавим от себя), бежит от счастья с нею за славой, на войну, как князь Андрей.

Мотивные сходства Антипова/Стрельникова и князя Андрея бросаются в глаза: оба бегут от семьи на войну, оба совершают подвиг, после чего попадают в плен, почитаясь убитыми. Оба — честолюбцы, которые ищут всеобщие законы, не понимая силы «беспринципности сердца», частного добра и, что особо существенно для Толстого, силы непредвиденного. При этом нам сразу же стоит отметить, что сходства эти относятся к князю Андрею такому, каким он предстает в начале романа.

В то же время сам Живаго оказывается мотивно связан то с Николаем Ростовым (как, например, в знаменитом эпизоде с 90-м псалмом и чудом не убитым юнкером Концевичем угадывается соположение с чудом не случившегося убийства французского мальчика с дырочкой в подбородке), то опять же с Болконским, но уже с таким, каким он предстает в самом конце своей жизни.

Разумеется, стоит отметить, что по характеру между Живаго и князем Андреем очень много различий, ключевое из которых в том, что у Юрия Андреевича (как, к примеру, и у Пьера в начале романа) «талант и ум» занимают место «начисто отсутствующей воли». Тем не менее Живаго на мотивном уровне периодически соотносится с князем Андреем. Так, его знакомство с Ларой произошло после ранения шрапнелью от разорвавшегося снаряда. Ранение случилось после расставания Живаго с Гордоном, приехавшим и застрявшим на фронте в качестве гражданского лица, сразу после окончания разговора Живаго с Гордоном у горящего сарая — равно как ранение, принесшее смерть князю Андрею, происходит на следующий день после разговора с гражданским Пьером в сарае. Применительно к этой сюжетной переключке нам хочется обратить внимание на то, что Лара в принципе играет в жизни Живаго амбивалентную роль смерти и воскресения.

Каждый раз, когда Лара входит в жизнь Живаго, она входит именно такой силой, какой ее описала в своем прощальном письме Тоня: Лара создана, «чтобы осложнять ее (жизнь — Г.К.) и сбивать с дороги». Дом между Садовой-Каретной и Садовой-Триумфальной, то есть дом, где Живаго заразился тифом, где росли Антипов, Галлиулин и Оля Демина, практически родной дом Лары, видится доктору в тифозном бреде. Знакомство с Ларой после ранения (а эти явления в судьбе Живаго в некоторой степени «сплетаются») очевидно сказывается на его взаимоотношениях с Тоней. Именно с Ларой связано пленение Живаго партизанами и последовавшая за побегом от партизан болезнь. В то же время как раз Ларе уготовано выхаживать доктора и после ранения, и после побега.

Смерть Живаго в романе представлена ступенчато, где основополагающие отметки — письмо Тони и разрыв с семьей, с жизнью в мире действительности и ее истории; разрушение двухнедельной райской жизни в первобытном Варыкино в качестве Адама и Евы, разрыв с «историей» по-веденяпински с отъездом Лары; смерть физическая после символического прекращения жизни в творчестве — после решения о возвращении на работу врачом. Отметим, что этот про-

цесс постепенной смерти достаточно наглядно соотнесен с обломовским падением — после получения письма от Тони Живаго застывает перед окном, за которым начинает идти снег:

«Он ничего не видел кругом, ничего не сознавал. За окном пошел снег. Ветер нес его по воздуху вбок, все быстрее и все гуще, как бы этим все время что-то наवरстывая, и Юрий Андреевич так смотрел перед собой в окно, как будто это не снег шел, а продолжалось чтение письма Тони и проносились и мелькали не сухие звездочки снега, а маленькие промежутки белой бумаги между маленькими черными буквами, белые, белые, без конца, без конца.

Юрий Андреевич произвольно застонал и схватился за грудь. Он почувствовал, что падает в обморок, сделал несколько ковыляющих шагов к дивану и повалился на него без сознания».

Это, как кажется, достаточно отчетливо отсылает к духовной «смерти» Обломова после решительного объяснения с Ильинской:

«Снег валил хлопьями и густо устилал землю.

— Снег, снег, снег! — твердил он бессмысленно, глядя на снег, густым слоем покрывший забор, плетень и гряды на огороде. — Все засыпал! — шепнул потом отчаянно, лег в постель и заснул свинцовым, безотрадным сном.

Уж было за полдень, когда его разбудил скрип двери с хозяйской половины; из двери просунулась обнаженная рука с тарелкой; на тарелке дымился пирог.

— Сегодня воскресенье, — говорил ласково голос, — пирог пекли; не угодно ли закусить?

Но он не отвечал ничего: у него была горячка».⁹

К тому же следует обратить внимание на то, что последний период жизни опустившегося Живаго ознаменован вмешательством Марины, дочери Маркела, и его жены Агафьи, «хозяйничающей» «с засученными до локтя рукавами» (очевидно отсылающей нас к «портрету» Агафьи Пшеницыной).

Обломовское падение Живаго, о котором идет речь, его смерть — несомненно следствие вмешательства Лары в его жизнь. В то же время настолько же, насколько она рушит его жизнь, она же выстраивает его воскрешение — именно с ней связана его творческая энергия, буквально с ее любви к свечам в романе начинаются редкие описания собственно писания стихов Юрием Андреевичем.

Чтобы вполне понять, как устроено это пограничное положение Лары между жизнью и смертью, воскрешением в жизни Живаго, нам кажется резонным обратиться к одной из важнейших переключек романа с «Войной и миром». Как уже было отмечено, Живаго соотносится с князем Андреем таким, каким он предстает в последние дни своей жизни. Именно к этим, последним дням жизни Болконского, как нам кажется, обращены некоторые сцены многоступенчатой смерти Живаго (те, что предшествуют переходу в обломовские ассоциации). Парадоксальным образом, погружение Живаго в смерть — отрешение от семьи и истории, от любви и Истории и, наконец, от творчества — можно представить и совсем в другом ракурсе — как переход от земной, личной любви к всеобщей, неземной. В точности так представлена Толстым смерть князя Андрея — как постепенный, ступенчатый переход от любви частной к любви вселенской, где «промежуточным» звеном становится последняя и самая сильная любовь — к Наташе:

«Чем больше он, в те часы страдальческого уединения и полубреда, которые он провел после своей раны, вдумывался в новое, открытое ему начало вечной любви, тем более он, сам не чувствуя того, отрекался от земной жизни. Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить,

⁹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. Обломов / Подгот. и коммент. Е. А. Краснощековой. М.: Художественная литература, 1979. С. 378.

значило не жить этою земною жизнью. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая без любви стоит между жизнью и смертью. Когда он, это первое время, вспоминал о том, что ему надо было умереть, он говорил себе: ну что ж, тем лучше.

Но после той ночи в Мытищах, когда в полубреду перед ним явилась та, которую он желал, и когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами, любовь к одной женщине незаметно закралась в его сердце и опять привязала его к жизни.

Это структурное сходство в описании смерти (пусть и гораздо более растянутом) в некоторой степени подтверждается очевидной отсылкой к сценам смерти князя Андрея в эпизоде после возвращения из плена, когда Живаго в очередной раз заболевает и дважды бредит во сне. Один из его снов совершенно явно напоминает сон князя Андрея, ставший его последним «ударом», случившимся за два дня до приезда княжны Марьи. Сон становится разрешением сразу двух мучивших князя Андрея противоречий: «Неужели только затем так странно свела меня с нею судьба, чтобы мне умереть?.. Неужели мне открылась истина жизни только для того, чтобы я жил во лжи?» и «Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику». «Мысли эти показались ему утешительны. Но это были только мысли. Чего-то недоставало в них, что-то было односторонне личное, умственное...».

«Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. <...> все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит все. Он идет, спешит, ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно. Но в то же время, как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны уже, надавливая, ломится в нее. Что-то не человеческое — смерть — ломится в дверь, и надо удерживать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия — запереть уже нельзя — хоть удерживать ее; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворится и опять затворится.

Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло, и оно есть смерть. И князь Андрей умер.

Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся.

“Да, это была смерть. Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение!” — вдруг просветлело в его душе...»

Этот сон, символизирующий освобождение от жизни-сна, в «Докторе Живаго» приобретает иные черты и детали:

«Он находился в Москве, в комнате перед запертою на ключ стеклянную дверь, которую он еще для верности притягивал на себя, ухватившись за дверную ручку. За дверью бился, плакал и просился внутрь его мальчик Шурочка в детском пальто, матросских брюках и шапочке, хорошенький и несчастный. Позади ребенка, обдавая его и дверь брызгами, с грохотом и гулом обрушивался водопад испорченного или водопровода или канализации, бытового явления той эпохи, или, может быть, в самом деле здесь кончалась и упиралась в дверь какая-то дикая горная теснина с бешено мчащимся по ней потоком и веками копившимися в ущелье холодом и темнотою.

Обвал и грохот низвергающейся воды пугали мальчика до смерти. Не было слышно, что кричал он, гул заглушал крики. Но Юрий Андреевич видел, что губами он складывал слова: «Папочка! Папочка!»

У Юрия Андреевича разрывалось сердце. Всем существом своим он хотел схватить мальчика на руки, прижать к груди и бежать с ним без оглядки куда глаза глядят.

Но обливаясь слезами, он тянул на себя ручку запертой двери и не пускал мальчика, принося его в жертву ложно понятым чувствам чести и долга перед другой женщиной, которая не была матерью мальчика и с минуты на минуту могла войти с другой стороны в комнату.

Юрий Андреевич проснулся в поту и слезах. «У меня жар. Я заболеваю, — тотчас подумал он. — Это не тиф. Это какая-то тяжкая, опасная, форму нездоровья принявшая усталость, какая-то болезнь с кризисом, как при всех серьезных инфекциях, и весь вопрос в том, что возьмет верх, жизнь или смерть»».

Бред Живаго заканчивается плачем богооставленности («Вскую отринул мя еси от лица Твоего, Свете незаходимый, и покрыл мя есть чуждая тьма окаянного!»), ответом на который служит появление Лары. Сон, таким образом, сочетает сюжетно-мотивный конструкт Толстого (закрытая дверь между жизнью и смертью) с мотивом богооставленности. Дверь у Пастернака стеклянная, и несложно догадаться, что Шурочка в какой-то степени выступает как искаженное отражение самого Юрия Андреевича (тем более что во сне, последовавшим за этим, Живаго представляется самому себе ребенком перед Ларой). Ребенок, пожертвованный отцом бушующей холодной воде, водопаду истории, революции — то ли веками копившемуся потоку, то ли прорвавшейся канализации, конечно, неслучайно появляется в сознании доктора. Этот сон пришел к нему после плена, многомесячной тоски по родным, после не сразу дошедшего известия о том, что они бежали в Москву. Конечно, сама ситуация сна в какой-то степени бредовая — происходит совмещение в сознании Живаго общего ощущения богооставленности (ср. в «Боже, Ты создал быстрой касатку...»: «Где Ты? На чьи небеса ушел Ты? / Здесь, над русскими, здесь Тебя нет»; или в «Рассвете»: «Ты значил все в моей судьбе. / Потом пришла война, разруха, / И долго-долго о тебе / Ни слуху не было, ни духу») с очевидно всплывающими христианскими коннотациями, с собственным чувством личной вины перед семьей и Ларой.

Руководствуясь толстовской моделью сна, жизнь с Ларой и оказывается тем самым сном-жизнью для Живаго, сном, противостоящим смерти-водопаду. Она становится той (в контексте сна может быть и ложной — «ложно-понятой») силой, которая привязывает его к жизни. Отметим, что образ водопада не раз появляется в романе — водопаду, у которого с поезда бежали Вася Брыкин и При тульев, «не было кругом ничего равного, ничего под парю. Он был страшен в этой единственности, превращавшей его в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность...». В то же время именно с водопадом, с водной стихией в романе сравнивается творчество:

«Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык — родина и вместилище красоты и смысла — сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающего камни дна и ворочающего колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не узанных, не учтенных, не названных...»

Тем самым, как образ Лары двоится между жизнью и смертью, так и «вражья сила», дракон, водопад становятся амбивалентным символом смерти и творчества, воскресения. Ключом к этому парадоксу, как кажется, может послужить формула, выведенная из своего сна Болконским: смерть — это пробуждение. Сила, губящая героев романа, история, революция, смерть сущностно родственна силе пробуждения, творчества, воскрешения. Их единство определяется невозможностью существования одного без другого, как в божественной совместимости Лары и Юрия Андреевича «в этой дикой, ежеминутно подстерегающей нежности есть что-то по-детски неукротенное, недозволенное. Это своевольная, разрушительная стихия, враждебная покою в доме».

Каждый шаг навстречу смерти оказывается шагом на пути к воскресению, победе над страхом смерти. Расставаясь с Ларой, со сном-жизнью, в очередной раз переживая символическую «смерть», Живаго становится все ближе к окончательной смерти — пробуждению. Он остается один на один с волками, еще одним «драконом»¹⁰, чтобы воспеть Лару в стихах, чтобы бороться с этой, все ближе подбирающейся к дому смертью.

Обратим также внимание на то, что на исходе своего второго пребывания в Варькино, на тринадцатый день Живаго пишет стихотворение, впоследствии вошедшее под тринадцатым номером в сборник его стихотворений. Рождение «Сказки» наиболее полно описано в прозаической части романа, и тем не менее измененный относительно легенды о Егории Храбром или Георгии Победоносце финал стихотворения остается загадочным. Нам кажется резонным предположить, что ключом к нему может послужить формула из сна князя Андрея: «Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся». Та мифопоэтическая вечность вне времени и пространства, в которую впадают главные герои, этот сон, в котором ясно читается художественно преобразованная история взаимоотношений Лары и Живаго, — это застывший момент между тринадцатым днем пребывания в Варькино, ставшим последним, и их подобной Адаму и Еве жизнью там, между смертью и жизнью, где смерть надо понимать как пробуждение, а жизнь — как сон. В соотношении с «Войной и миром» финал «Сказки» напоминает историю последних дней князя Андрея между жизнью и смертью, когда победа над змеем — страхом смерти достигнута, обретено знание о бессмертии «высшая истина», но еще нет «смерти-пробуждения», еще держит на земле неземная любовь. Неземная любовь Живаго к Ларе, которой буквально не суждено сбыться на земле, в сущности, напоминает любовь к Наташе, обретенную князем Андреем и противопоставленную земной любви Пьера.

В заключение хочется сказать, что выделенное нами на основе мотивных перекличек и глубинной связи конкретных эпизодов с общей идейной системой романа соположение главных героев «Доктора Живаго» и «Войны и мира», конечно, никак не исчерпывает всех точек их соприкосновения. Тем не менее кажется существенным обратить внимание на то, что толстовские «ключи» — такие, как сцена смерти князя Андрея, — важнейший субстрат как для творчества Пастернака, так и для самого Живаго, «без конца, перечитывавшего “Войну и мир”».

¹⁰ «Волки, о которых он вспоминал весь день, уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варькина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон». Пастернак Б.Л. *Op. cit.* Т. 4. С. 437–438.