

*Раку М.Г.*

## «РУССКИЙ ВАГНЕР» НА СТРАНИЦАХ «ДОКТОРА ЖИВАГО»\* «RUSSIAN WAGNER» ON THE PAGES OF «DOCTOR ZHIVAGO»

**Аннотация.** Данная статья — фрагмент книги «Классическая музыка в мифотворчестве советской эпохи», готовящейся к выпуску в издательстве «Новое литературное обозрение», Москва.

Рассматривается влияние на роман Пастернака «Доктор Живаго» символистской эстетики, опосредованной вагнеровскими мотивами. Специфика их функционирования в романе определяется интенсивной рецепцией творчества Вагнера в культуре Серебряного века.

**Abstract.** This article is a part of the monograph *Classical Music in the Soviet Era Myth Making*, due for publication in Moscow (“Novoe Literaturnoe Obozrenie” publishing house).

The article examines the influence of symbolist aesthetics, mediated by Wagnerian motives, on Pasternak’s novel *Doctor Zhivago*. The functioning of the motives in question in the novel has its roots in the reception of Wagner’s oeuvre by the culture of the Russian Silver Age.

**Ключевые слова:** Пастернак, «Доктор Живаго», Вагнер, «Валькирия», «Тристан и Изольда», вагнерианство, символизм, Серебряный век, Дурылин, Добролюбов, советская эпоха, рецепция, мотивная структура, «китежский текст».

**Key Words:** Pasternak, *Doctor Zhivago*, Wagner, *Valkyrie*, *Tristan and Isolde*, Wagnerism, Symbolism, Silver Age, Durilin, Dobrolyubov, Soviet era, reception, motivic structure, “Kitezh text”.

«И я помню, благодарно и прочно, юношу, который в тоске и лирической смуте однажды сказал мне: “Мир – это музыка, к которой надо найти слова”»

*Из письма С.Н. Дурылина Б.А. Пастернаку (1 ноября 1929 года)*

«Они оказались за столом друг против друга. Анну Андреевну просили почитать стихи. Она прочла “Подумаешь, тоже работа...” и “Не должен быть очень несчастным...”».

Первое из них Пастернаку очень понравилось, он повторял (и запомнил наизусть – вспоминал на следующий день) строки:

“Подслушать у музыки что-то  
И выдать шутя за своё”»

*Вяч.Вс. Иванов. «Беседы с Анной Ахматовой»*

### 1. Вагнер в биографии Пастернака

Первое знакомство Пастернака с творчеством Вагнера трудно датировать. Его детство и отрочество проходят в атмосфере, столь насыщенной впечатлениями искусства, в том числе (и едва ли не в первую очередь) музыкального, что

---

\* Данная статья представляет собой фрагмент книги «Классическая музыка в мифотворчестве советской эпохи», готовящейся к публикации в издательстве «Новое литературное обозрение». Ее отдельные положения были высказаны в ранее опубликованных мною статьях: *Рецепция творчества Римского-Корсакова в советской культуре // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре* (к 100-летию со дня смерти композитора). М., 2009. С.186–205; *О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» // Вопросы литературы*, 2011, № 2. С. 59–108. За замечания, высказанные в ходе дальнейшей работы над этой темой, благодарю филологов А. Жолковского (Южная Калифорния), И. Кукулина (Москва), Ю. Мориц (Гамбург), Л. С. Флейшмана (Стэнфорд) и сотрудников сектора музыки Государственного института искусствознания (Москва).

предположение о раннем контакте с музыкой Вагнера кажется более чем естественным. В годы, предшествующие первой революции, вагнеровские оперы уже постоянно идут на русской сцене, в том числе на сцене московского Большого театра. Но даже если тогда Борис Пастернак их и не увидел, то почти наверняка – услышал: Вагнера по традиции того времени узнавали в первую очередь в процессе домашнего музицирования, исполняя в фортепианных переложениях.

Доподлинно же известно, что в период с декабря 1905-го по август 1906 года, когда семья находилась в Берлине, бежав от первой русской революции, Борис Пастернак увидел на сцене тамошнего оперного театра как минимум четыре вагнеровских шедевра: «Среди слышанного в тот год самым значительным были шедшие на сцене оперы Вагнера “Тристан и Изольда”, “Лоэнгрин”, “Риенци” и “Валькирия”», – сообщает его сын<sup>1</sup>. Это время совпадает с интенсивными занятиями подростка музыкой, в том числе композицией. Яркие слуховые впечатления отразились на первых музыкальных опусах Пастернака: так, Кристофер Барнс отмечает «вагнеровский элемент» его юношеской Прелюдии соль-диез минор 1906 года<sup>2</sup>. Позже Пастернак стал обучаться композиции у Р.М. Глиэра, который и сам, по-видимому, находился в тот момент под воздействием вагнеровской музыки: стилистика его Третьей симфонии («Илья Муромец», 1909–1911) отмечена ее влиянием вплоть до почти цитатного сходства некоторых фрагментов 1-й части с «Парсифалем» и тетралогией.

Все же для художественного – музыкантского и поэтического – самоопределения Пастернака, как известно, решающим стало воздействие Скрябина. Но тема Скрябина, одного из наиболее ярких последователей Вагнера, оригинально интерпретировавшего его идеи в контексте русской культуры рубежа веков, в творчестве Пастернака неизбежно оказывается и «вагнеровской» темой. Так, друг юности Пастернака, первый свидетель его поэтических дебютов Сергей Николаевич Дурылин вспоминал: «Скрябинское томленье (неразрешимое!) было по нем. Он понял его. Он писал мне длинейшие письма, исполненные тоскующей мятежности, какого-то одоления несбыточностью, несказанностью, заранее объявленной невозможностью лирического исхода в мир, в бытие, в восторг, каким-то голым отчаяньем. Это бросался ему в голову лирический хмель искания слова. Вячеслав Иванов сказал бы, что он одержим Дионисом. И это было бы верно»<sup>3</sup>.

Лексика, избранная здесь Дурылиным, целенаправленно отсылает к кругу вагнеровских ассоциаций: «скрябинское томленье» звучит как производное от знаменитого тристановского «лейтмотива томленья»; особо подчеркнутое «неразрешимое!» напоминает о гармоническом принципе избегания разрешений, легшем в основу вагнеровской «бесконечной мелодии» (аналогом которой в этом описании становятся «длиннейшие письма»); отсылка к Вяч. Иванову, ставившему Вагнера во главе современной культуры, становится косвенным упоминанием о немецком гении; «одержимость Дионисом» – окончательным закреплением связи «Пастернак – Скрябин – Ницше – Вагнер».

Расставание с мечтой о композиторской профессии и погружение в литературу тем не менее не отменили присутствия творчества Вагнера в жизни поэта. Достаточно вспомнить, что в начале своей поэтической биографии он попадает в самую сердцевину русского вагнерианства – знаменитое издательство «Мусажет», оплот московского символизма<sup>4</sup>. Одно перечисление имен, аккумулярованное

<sup>1</sup> Пастернак Евгений, Пастернак Елена. Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование. СПб., 2004. С. 46.

<sup>2</sup> Barnes Christopher. Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer // Slavica Hierosolymitana. 1. Jerusalem. 1977. P. 317–335; Id, B. Pasternak as Composer // Performance. 1982, May. P. 12–14.

<sup>3</sup> Дурылин С. Из автобиографических записей. «В своем углу» // «Воспоминания о Борисе Пастернаке». М., 1993. С. 55.

<sup>4</sup> О «Мусажете» см.: Толстых Г.А. Издательство «Мусажет» // Книга: Исследования и материалы. 1988. Сб. 56. С. 112–133; Шруба, Манфред. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: НЛО, 2004; Безродный М. Издательство «Мусажет» // Книжное дело в России XIX – начала XX / Сб. науч. тр. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40–56.

ных им, среди которых Э. Метнер, А. Блок, Вяч. Иванов, объясняет центральное положение вагнеровской темы в мыслительном горизонте этого круга людей. Каждый из них кровно связан с вагнеровским миром. И Пастернак в свои юные годы не мог остаться в стороне от общей захваченности Серебряного века вагнерианством как способом мироощущения и законом бытия.

«Покинувший» музыку, обратившийся всерьез и окончательно к поэзии юный Пастернак в это время попал в орбиту такой рецепции вагнеровского творчества символистскими литературными кругами, которая выводила Вагнера далеко за пределы музыкальной сферы, делая феноменом собственно философии и философии жизни, эстетики и литературы, социальных проектов, мифотворчества и жизнетворчества самих художников.

Специфику этой связи может иллюстрировать, например, свидетельство Андрея Белого об основателе, идейном вдохновителе «Мусагета» Эмилии Метнере<sup>5</sup>, который существовал, «вводя в жизненный быт символы “Кольца нибелунга” Рихарда Вагнера и чувствуя себя в им созданном мифе убиваемым Вельзунгом [то есть Зигмундом – М. Р.]; лейтмотив “вельзунгов” – его рассказ о себе: для меня он и жизнь читал ухом, иллюстрируя ее сцены сценами боя Гунтера [ошибка: Хундинга – М. Р.] с Зигмундом, освобождением Брунгильды, ковкой меча [...]; в поднятой пыли цивилизации видел он дым пожара Валгаллы; его девиз сечь голову Фафнера и выслеживать подлого гнома Миме, выславшего Хагена [вновь ошибка: Хагена посылает отомстить Зигфриду брат убитого Миме Альберих – М. Р.] вонзить меч в незащитную спину Зигфрида. [...] Мифом он оперировал точно формулой, исчисляя события будущего и порою кое в чем предвидя их тонко; для него миф – и Берлин, и Москва, и угол Кузнецкого моста, и Лейпцигерштрассе, отсюда его – требовательность к друзьям и удесяттеренная настороженность [...]»<sup>6</sup>.

Жизнетворчество не одного только Э. Метнера, выступавшего в качестве музыкального критика под «зигмундовским» псевдонимом «Вольфинг» (одно из его имен, названных им при встрече с Зиглиндой), строилось по моделям вагнеровских сюжетов<sup>7</sup>. Любовные коллизии Серебряного века зачастую разрешались «по подсказке» «Валькирии» или «Тристана». «Читали жизнь ухом» и менее музыкальные натуры, чем Эмилий Метнер. «Исчислять события будущего» по вагнеровскому компасу пытался Блок. «Предвидеть» повороты культуры – Вяч. Иванов, называвший Вагнера «первым предтечей вселенского мифотворчества»<sup>8</sup>.

Немаловажно, что в символистский круг – сначала в сообщество «Сердарда» (1908), позже в издательства «Мусагет» (1910) и «Лирика» (1913) – начинающего

<sup>5</sup> См. о нем: *Юнгрен, Магнус*. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. Александра Скидана. – СПб.: «Академический проект», 2001.

<sup>6</sup> *Белый, Андрей* Начало века. М., 1990. С. 90–91. Оговорки Белого характерны для механизмов мифотворчества, когда некий «образ целого» вытесняет из сознания конкретные детали (ср. известный тезис Р. Барта об «убывании историчности» в мифе). В некоторых отношениях «ошибки», сделанные Белым, сравнимы с воспроизведением мотивной структуры «Валькирии», со сделанными там Пастернаком «поправками» (анализ механизмов подобных искажений осуществлен Харольдом Блумом: «Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998).

<sup>7</sup> О его роли в деятельности «Мусагета» Е.Б. Пастернак пишет: «Круг участников и религиозно-философская тематика во многом определялись вкусами редактора журнала “Труды и дни” Эмилия Метнера» // *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 36.

<sup>8</sup> *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 65, 66. В марте 1910 года Вяч. Иванов прочел в Обществе ревнителей художественного слова доклад «Заветы символизма», содержащий ряд тезисов о значении вагнеровского искусства, вошедших в его будущую книгу. Существует неопровержимое свидетельство того, что Пастернак «достаточно хорошо себе представлял выходявшие книги Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Ф. Сологуба», более того – читал именно эту книгу Иванова, поскольку в письме другу Штиху из Марбурга от 26 июля 1912 года просил: «...купить и переслать мне сюда: [...] Вяч. Иванова *Cor Ardens* (тоже второй или третий том, я не знаю, во всяк. случае, у меня ничего нет Иванова, читал же я тот томик, который в своем заглавии имел что-то Звездное или Ночное) [...]» (Цит. по: *Поливанов К.М.* Борис Пастернак с лета 1913 до лета 1914: год самоопределения // *Гаспаров М.А., Поливанов К.М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47) [электронный доступ]: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=51052>.

поэта Бориса Пастернака ввел С.Н. Дурылин. Именно Дурылину довелось сыграть в его жизни особую роль. Прежде всего – благословить на занятия литературой, о чем осталось благодарное свидетельство самого поэта как в раннем очерке «Охранная грамота», так и в позднем автобиографическом эссе «Люди и положения»<sup>9</sup>.

Дурылин и сам может быть с уверенностью причислен к числу наиболее значительных вагнерианцев того времени. Ему принадлежит заслуга осознания проблемы Вагнера как особой «русской» проблемы. На опыт Вагнера в своих раздумьях о судьбах русского искусства он возлагал основные надежды. Оригинально развивая «вагнеровский лозунг» Вяч. Иванова, Дурылин в своей книге «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства»<sup>10</sup>, вышедшей в издательстве «Мусагет» в 1913 году, представил Вагнера предтечей *русского* искусства.

Идея «русского Вагнера», таким образом, была сформулирована Дурылиным именно в то время, когда он теснейшим образом общался с Пастернаком, влияя на его поэтическое самоопределение.

«Решительное возвращение к музыке»<sup>11</sup> произошло в биографии Пастернака после разрыва с прежними литературными пристрастиями, уже в разгар Первой мировой войны. Приехав в 1916 году на Урал физически и духовно «полубольным» он вечерами с упоением музицирует: «Просит родных прислать ноты: «Один том Бетховена или Шуберта – или всего лучше Моцарта. А нет, то тогда из гостиной, из черного шкафика сонаты шубертовские и Вагнера “Парсифаль” или что там есть Вагнера»<sup>12</sup>.

И позже, в контексте новой, советской эпохи мир Вагнера, по-видимому, оставался постоянным спутником Пастернака. Приобретенная в символистских кругах привычка мыслить жизнь в вагнеровских образах владела им и в первые годы после революции. Интересное свидетельство тому оставил Н. Вильмонт в описании их знакомства, состоявшегося на докладе Пастернака в московском «Кафе поэтов» осенью 1920 года<sup>13</sup>. С первой же минуты их разговора вагнеровский «сленг» используется Пастернаком с полной уверенностью в адекватном восприятии собеседника. Тот в свою очередь тоже интерпретирует смысл самого доклада с помощью вагнеровских образов, вместе с тем угадывая в нем внутреннюю полемику по отношению к вагнеровскому дискурсу, прочно связанному в их представлениях с символизмом: «Это совсем не пахло ковкой меча Зигфрида, это совсем не о новом эпосе, о котором мечтали символисты. [...] И огонь – не из кузницы Миме, а скорее – неопалимая купина»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Сын писателя пишет: «[...] а переманил его из музыки в литературу Сергей Дурылин. По словам Пастернака, “он жил бедно, содержит мать и тетку уроками, и своей восторженностью напоминал образ Белинского, как его рисуют предания”. Дурылин познакомился сначала с Леонидом Пастернаком еще в 1908 году, вероятно, в связи с юбилеем Толстого, как его последователь и сотрудник издательства “Посредник”. Леонид Осипович, принимавший участие в юбилейных приготовлениях, представил ему своего сына. Борис Пастернак был тогда еще гимназистом, Дурылин был старше его на четыре года. [...] Стихотворение “Сегодня мы исполним грусть его...” было переписано в альбом Сергею Дурылину в марте 1911 года. Это самое раннее свидетельство того, что Пастернак отдал написанное им стихотворение в сторонние, пусть дружественные, руки. Иными словами – выпустил во внешний мир» (*Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Биография, указ. изд. С. 17).

<sup>10</sup> Книга была написана на основе доклада, прочитанного в кругу символистов, близких «Мусагету», во время традиционных воскресного собраний, в мастерской скульптора К. Крахта на Пресне в ноябре 1911 года.

<sup>11</sup> *Пастернак Евгений, Пастернак Елена.* Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование. СПб., 2004. С. 126.

<sup>12</sup> Там же. С. 126.

<sup>13</sup> *Вильмонт Н.* О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М., 1989. С. 13–17. Ср. также: «Мы оба читали, и не одну биографию Рихарда Вагнера [...]» (Там же. С. 66).

<sup>14</sup> Там же. С. 17.



По-видимому, вагнеровский художественный мир, образовавший в сознании их поэтического поколения некую матрицу, которая организует видение окружающего, воспринимался им уже как часть прошлого. Так, оказавшаяся в эмиграции Марина Цветаева связывала тему покоящегося на дне «золота Рейна» с темой утраченной России:

...Невозвратна как Рейна  
Сновиденный убийственный клад.  
Чиста-злата – нержавый,  
Чиста-серебра – Вагнер? – нырни!  
Невозвратна как слава  
Наша русская...

(«Променявши на стремя», 1925)

Замысел перевести вагнеровское «Кольцо нибелунга» в начале 1930-х годов принадлежал уже другой эпохе. Его контекстом был 50-летний юбилей со дня смерти и 120-летний – со дня рождения композитора, ненадолго вызвавший к его фигуре очевидно «датский» интерес. То, насколько быстро он иссяк, возможно, и объясняет, почему Пастернак не осуществил эту заказную работу.

О том, какая дистанция возникла между композитором, некогда интимно близким предреволюционному поколению российских художников, и его повзрослевшими, пережившими революцию представителями, свидетельствует хотя бы монография о Вагнере бывшего приятеля Пастернака и друга Дурылина по мусажетской юности Алексея Сидорова, опубликованная в том же 1934 году в серии ЖЗЛ. А.А. Сидоров – некогда религиозный мыслитель, равнодушный к оккультному знанию, участник планировавшейся А.Ф. Лосевым серии работ «Духовная Русь», в будущем известный советский искусствовед и маститый знаток графики, знаменитый библиофил и коллекционер, – пишет в это время подробную и фактически точную биографию композитора, руководствуясь единственно возможным отныне направлением разговора о нем: «Вагнер и революция», «Вагнер и буржуазное общество», «Вагнер и идеалистическая философия». Даже в интерпретации людей, вышедших из Серебряного века, Вагнер в 1930-е годы неузнаваемо преображается, словно теряя свою внутреннюю связь с «русской вагнерианой». Кажется, что он исчезает и с мыслительного горизонта Пастернака.

Но интересно, что высказанное Пастернаком желание взяться за перевод самого масштабного сочинения Вагнера хронологически совпадает с зарождением его титанического замысла – романа «Доктор Живаго». Сам писатель связывал его с непереносимо тяжелыми впечатлениями от поездки на Урал в 1932 году, когда от него требовалось посещение деревень в составе группы писателей и «литературный отчет» о командировке<sup>15</sup>. На поездку ему была выделена весьма значительная сумма денег, «отчитаться» за которую литературным трудом он не смог и не захотел. Вот тогда-то и пришло спасительное решение, о котором сын писателя Е.Б. Пастернак услышал в разговоре 1934 года: «Обиженный обком требовал назад данные авансы, папа оказался в долгу на огромную сумму и собирался отрабатывать переводом Вагнеровских «Нибелунгов»<sup>16</sup>.

Существенен в этих биографических обстоятельствах и географический аспект. Приезд на Урал снова, как и ранее в 1916 году, связывается в жизнеописании Пастернака с возвращением к Вагнеру. А нет ли следов этой связи на страницах самого романа?

Обратимся к его уральским эпизодам и попробуем конспективно пересказать центральный эпизод второй книги романа (часть тринадцатая «Против дома

<sup>15</sup> См.: Флейшман Лазарь. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005. С. 109.

<sup>16</sup> Цит по: Флейшман Лазарь. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов, указ. изд. С. 110.

с фигурами» и часть четырнадцатая «Опять в Варыкине»), выделяя наиболее существенные для дальнейших комментариев моменты<sup>17</sup>.

## 2. «Отзвуки театра» в усадьбе Варыкино

К Юрию Живаго и Ларисе Антиповой, находящимся в маленьком уральском городе Юрятино приходит Комаровский, бывший любовник Лары, чтобы предупредить о грозящем аресте. Живаго и Лариса решают бежать: *«Но ведь у нас действительно нет выбора. Называй ее как хочешь, гибель действительно стучится в наши двери»*. Вместе с маленькой дочкой Лары они тайно бегут в лесную усадьбу Варыкино, которая незадолго до того была разгромлена какими-то бандами.

В Варыкино они поселяются в одном из брошенных домов, где им однако *«в глаза сразу бросилась печать порядка [...] Тут кто-то жил, и совсем ещё недавно. Но кто именно?»*. Блаженное чувство обретенного убежища и воссоединения мешается с постоянным беспокойством: *«Налёт на чужое жилище, вломилась, распоряжаемся и всё время подхлёстываем себя спешкой, чтобы не видеть, что это не жизнь, а театральная постановка, не всерьёз, а “нарочно”, как говорят дети...»*.

В первую же, окрашенную счастьем нежности и покоя лунную ночь доктора поражает тревожащее открытие: в овраге за домом лёжка волков, которые почуяли близость людей. Это обрывает надежды Живаго: *«Юрий Андреевич чувствовал, что мечтам его о более прочном водворении в Варыкино не сбыться, что час его расставания с Ларою близок, что он её неминуемо потеряет, а вслед за ней и побуждение к жизни, а может быть, и жизнь. Тоска сосала его сердце»*. Предчувствия его, как известно, оправдаются сполна.

Мысль об опасности, таящейся на дне оврага, не оставляет доктора: *«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 Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залёг чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Ларисы дракон»*. И следующей ночью волки ещё приблизятся к ним, напугав Ларису:

*«— Слышишь? Собака воеет. Даже две. Ах, как страшно, какая дурная примета.[...] Через час, после долгих уговоров, Лариса Фёдоровна успокоилась и снова уснула. Юрий Андреевич вышел на крыльцо. Волки были ближе, чем прошлую ночь, и скрылись еще скорее. [...] Они стояли кучей, он не успел их сосчитать. Ему показалось, что их стало больше»*. Сердечная маята героев всё усиливается: у Лары *«состояния равновесия»* чередовались с *«приступами тоскливого беспокойства»*; *«душевная и телесная усталость от затяжного недосыпания подкашивала Юрия Андреевича. Мысли путались у него, силы были подорваны...»*.

Всё обрывается новым приездом Комаровского, который вновь пытается уговорить их бежать. Комаровский упирает на материнский долг Лары: *«Надо спасти жизнь ребенка»*, доктору же сообщает о расстреле ее мужа Стрельникова—Антипова, после которого членам его семьи грозит смертельная опасность. Живаго, твёрдо решивший остаться, обещает Комаровскому принести Ларисе Фёдоровне *«ложную клятву»* в том, что последует за ними: *«Кого-то из нас наверняка лишат свободы, и следовательно, так или иначе всё равно разлучат. Тогда, правда, лучше разлучите вы нас и увезите их куда-нибудь подальше на край света. Итак, я для вида, ради её блага, объявлю ей сейчас, что иду запрягать лошадь и догоню вас, а сам останусь тут один»*.

После отъезда Лары доктор испытывает мучительные чувства, его преследуют галлюцинации и странные сны, в которых возникает *«нелепица о драконьем логое под домом»*. Однажды в момент его ночного пробуждения *«дно оврага озарилось огнём и огласилось треском и гулом сделанного кем-то выстрела»*. Однако доктор *«утром решил, что ему всё приснилось»*. Через несколько дней загадка объясняется: в дом приходит человек, *«которому принадлежали попадавшие в доме запасы»*, – его временный хозяин. В нём Живаго узнаёт бывшего мужа Лары, Антипова—Стрельникова, не преданного казни, вопреки сведениям Комаровского, но скрывающегося в лесу от военного суда. Его самоубийством завершается весь этот эпизод, а с ним и основная часть романа.

Эпизод лесного отшельничества героев в Варыкино представляется в романе Пастернака кульминационным. «Вечные любовники» впервые обретают друг

друга безраздельно, и теряют уже навсегда. Бегство от истории, от людей, от прошлого в прекрасное безвременье становится короткой робинзонадой, которая олицетворяет собой полное и единственно возможное, но заведомо обреченное счастье: *«Только считанные дни в нашем распоряжении. Воспользуемся же ими по-своему. Потратим их на проводы жизни, на последнее свидание перед разлукою».*

Характерной чертой стилистики этого эпизода является сочетание подробнейшего реалистического описания всех деталей быта, в который погружаются герои, с поэтической лексикой, прослаивающей диалоги, внутренние монологи героев и авторскую речь. Присутствие символического плана отбрасывает отсвет иносказания на реальность, что поддержано снами и фантазиями доктора. Да и Ларе всё происходящее кажется *«не жизнью, а театральной постановкой».*

Восстановим едва заметный пунктир цитированных мотивов, в надежде, что он приведёт нас к гипотетическому адресу этого «театра». Итак,

- преследование героев врагами;
- бегство в глухой лес;
- приход в чужое жилище, неизвестный хозяин которого отсутствует;
- обретение «вечной возлюбленной»;
- идиллия лунных ночей, сопровождающих их пребывание в чужом доме;
- сужающийся круг облавы;
- безоружность героя;
- появление бывшего «хозяина» возлюбленной (этот мотив воспроизводится трижды: два раза в связи с Комаровским, бывшим любовником Лары, затем – со Стрельниковым—Антиповым, мужем Лары).

Сюжетным мотивам аккомпанируют поэтические. Два важнейших – мотив волков и мотив детей. Они антагонистичны: «волки» олицетворяют угрозу, которая надвигается на «детский», «райский» мир героев. Сравнение возлюбленных с детьми настойчиво проводится автором, начиная с процитированного выше *«это не жизнь, а театральная постановка, не всерьёз, а “нарочно”, как говорят дети...»*, и далее: *«ночь проспала [...], блаженно, крепко и сладко, как спят дети после целого дня беготни и проказ»; «а нас точно научили целоваться на небе и потом детьми послали жить в одно время, чтобы друг на друге проверить эту способность».* Да и Комаровский во время разговора с Ларой и Живаго, предвещающего их бегство из города, обращается к ним – *«дети мои».* И продолжает: *«К сожалению, однако, вы не только по моему выражению, но и на самом деле дети, ничего не ведающие, ни о чем не задумывающиеся».* Вспомним также, что одним из первоначальных вариантов названия романа (относящимся к 1946 году) был *«Мальчики и девочки»*, что не просто цитирует начальную строку стихотворения Блока *«Вербочки»* (*«Мальчики да девочки»*)<sup>18</sup>, но соотносится с блоковской темой романа, блоковским приговором поколению *«Мы дети страшных лет России».* Именно им завершается повествование о постигшей героев эпохе с характерным комментарием одного из друзей Живаго: *«Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны, вот в чем разница».*

Но мотив детей расширяется и дополняется противоречивыми коннотациями. Так, Лара, продолжая свой монолог о «детскости», замечает: *«Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, всё доставляет радость, всё стало душою. Но в этой*

<sup>17</sup> Отсюда и далее все цитаты из текстов Пастернака даются курсивом.

<sup>18</sup> На эту связь и упоминание Пастернаком данного стихотворения как свидетельство «одинокого, по-детски неиспорченного слова Блока» в очерке «Люди и положения» указано в: Борисов В.М. Река, распахнутая настезь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 421.



дикой, ежеминутно подстерегающей нежности есть что-то по-детски неукрощённое, недозволенное. Это – своевольная, – разрушительная стихия, враждебная покою в доме». Она же, глядя на дочку, произносит: «Дети искренни без стеснения и не стыдятся правды».

Коннотацией мотива волков становится «дракон», замещающий в сознании Живаго реальную угрозу, и возникающий ещё раз в финале книги – стихотворении «Сказка» из поэтического цикла, образующего последнюю главу «Стихотворения Юрия Живаго» (герой стихотворения обнаруживает дракона в такой же ложбине, что и Живаго волков).

И, наконец, постоянно возникающее в «лесной главе» упоминание о лошадях приводит к выделению особого связанного с этим поэтического мотива. Он почти отождествляется автором со звучанием рождающегося под пером Живаго стихотворения, в описании которого узнаваема пастернаковская «Сказка»: «Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена». «Ход лошади» пронизывает и весь эпизод романа, приобретая именно здесь символическую функцию<sup>19</sup>. Но, что ещё важнее, поэтический мотив лошадей оказывается одновременно и музыкальным.

То же можно сказать и обо всех других упомянутых нами мотивах, но их происхождение может остаться только гипотезой<sup>20</sup>. И, однако, рискнём предположить, что за пастернаковской «партитурой» мотивов, обозначенных нами во втором «варыкинском эпизоде» просвечивает воспоминание о «Валькирии» – второй опере тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга».

### 3. «Валькирия» как мотивный фонд романа

Линия фабулы, избранная Вагнером в «Валькирии», последовательно совпадает с намеченной Пастернаком:

– опера открывается эпизодом бегства безоружного Зигмунда от преследующих его врагов;

<sup>19</sup> Мотив лошадей возникает гораздо раньше, но оправдывает свою мотивную функцию постепенно, воспринимаясь сначала как одна из реалистических подробностей нарратива. Однако на символический потенциал его обращает внимание немотивированное появление эпизода с лошадью в сцене проводов Лары и Павла Антипова после свадьбы: «В это время совсем другой, особенный звук привлек ее внимание со двора сквозь открытое окно. Лара отвела занавеску и высунулась наружу. По двору хромающими прыжками передвигалась стреноженная лошадь. Она была неизвестно чья и забрела во двор, наверное, по ошибке». Здесь же заявлено и музыкальное значение мотива: «Бог знает в какую деревенскую глушь и прелесть переносило это отличное и ни с чем не сравнимое конское кованое переступление». Пророческий смысл увиденного и услышанного предполагает и будущий «варыкинский эпизод» биографии героини, и нерасторжимость пут брака, на всю жизнь связавших Лару Гишар («чайку» в «клетке» в расшифровке ряда исследователей. См.: Борисов В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...». «Пастернаковские чтения». Вып. 1. М., 1992. С. 101–110. С. 106), и появление стихотворения Живаго с образом шопеновской баллады.

<sup>20</sup> О музыкальных истоках творчества Пастернака см.: Pomorska Krystyna. Themes and Variations in Pasternak's poetics. The Peter de Ridder Press. 1967; Фоменко И.В. Музыкальная композиция как черта романтического стиля (На примере творчества Пастернака 20-х годов) // Вопросы романтизма. Вып. 5. Калинин, 1975; Barnes Christopher. Pasternak as Composer and Scriabin Disciple // Tempo No. 121. 1977, June. P. 13–19; Id, Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer // Slavica Hierosolymitana. 1. Jerusalem. 1977. P. 317–335; Id, B. Pasternak as Composer // Performance. 1982, May. P. 12–14; Барнс Кристофер. Поэзия и музыка. Вторая стихия Б. Пастернака // Русская мысль. № 3455, 3456; Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов, 1990. № 3. С. 223–242; «Раскат импровизаций...». Музыка в творчестве, в судьбе и в доме Бориса Пастернака. Сост., вступит. статья и комментарии Б.А. Каца. Л., 1991; Гаспаров Б.М. Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака. (История одной триоли) // Studies in Poetics. Commemorative Volume: Krystyna Pomorska. Slavica Publishers. 1995. P. 233–259; Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб, 1997; Кац Б.А. Еще один полифонический опыт Пастернака: О музыкальных истоках стихотворения «Расквантованный голос» // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 2003. – Т. 62, № 4 – С. 23–32; Пастернак Е.Б. Когда торжествовала музыка // Музыкальная жизнь. 2004. № 9. С. 38–39.



- спасаясь, он забирается вглубь леса;
- там Зигмунд обнаруживает чужое жилище, неизвестный хозяин которого отсутствует;
- в лесной хижине он обретает свою «вечную возлюбленную» – Зиглинду;
- возвращается хозяин дома Хундинг, которому принадлежит возлюбленная героя;
- оставшись одни, в лунном свете ночи Зигмунд и Зиглинда осознают, что предназначены друг другу;
- им открывается тайна их кровного родства: Зигмунд и Зиглинда – брат и сестра, дети Вельзе, которого враги называли «Вольфе» – волком (оба не знают, что под этим именем скрывался верховный бог Вотан);
- они решаются на бегство из дома мужа героини (конец 1-го действия).
- в дело вмешивается Фрика, супруга верховного бога Вотана, которая требует от него наказать незаконного сына своего мужа как преступника, нарушившего святость семейного очага;
- в то время как измученная побегом Зиглинда засыпает, Зигмунду является вестница судьбы на коне – валькирия Брунгильда;
- она предсказывает Зигмунду, что соперник победит его, ибо Вотан приказал ей выступить на стороне Хундинга;
- но пораженная силой любви Зигмунда, Брунгильда дает клятву помочь ему;
- однако во время боя разгневанный ослушанием Брунгильды Вотан вмешивается, и Зигмунд гибнет на глазах Зиглинды (конец 2-го действия);
- Брунгильда спасает ее, унося с поля битвы на своем коне;
- когда Вотан уже настигает их, Брунгильда просит сестер-валькирий увести женщину на край света;
- Зиглинда, потерявшая возлюбленного, хочет лишь смерти;
- Брунгильда открывает ей тайну, которой та еще не знала: она носит сына от любимого;
- Зиглинда соглашается бежать, чтобы спасти ребенка;
- валькирии решают отвезти ее далеко на восток, спрятать в лесу, рядом с логовом дракона, где Вотан не будет ее искать.

Таким образом, в том отрезке романа, который простирается от завязки до развязки второй «варькинской истории», своеобразно трансформируется мотивная структура финала 2-го действия оперы «Валькирия», обобщенно сводимая к следующей схеме: *угроза, исходящая от могущественной власти, настигающей героиню, – предложение помощи – отказ от нее – известие о беременности – согласие бежать во имя спасения ребенка – бегство героини на конях в отдаленные края без героя*. Прочная обусловленность связей этих мотивов и их коннотаций между собой подтверждают закономерность такого предположения.

Обратим внимание на то, что неожиданный сюжетный поворот в начале 3-го действия, когда оказывается, что у Зиглинды будет ребенок от погибшего Зигмунда, также имеет аналогию в романе Пастернака. Намёк на возможную беременность Лары проскакивает в мыслях Живаго перед самым бегством в Варькино: *«Он решил, что она намекает на свои предположения о беременности, вероятно, мнимой, и сказал: – Я знаю»*. Живаго, как и Зигмунд, не узнает о рождении своего ребёнка. И его дочь повторит судьбу сына Зигмунда, история которого составляет содержание третьей части тетралогии «Зигфрид». Зигфрида найдет в лесу и воспитает злобный карлик Миме, а потерявшаяся в Сибири дочь Лары и Юрия попадет к жуткой «сторожике Марфе», получив «варварскую, безобразную кличку: Танька Безочередева»: *«Наверное, где-то в глубине России, где ещё чист и нетронут язык, звали её безотчею, в том смысле, что без отца»*.

Но отметим и сиротство Живаго, рано потерявшего мать и не знавшего отца. Это закрепляет обнаруженную нами аналогию с Зигмундом в мотиве безотцовщины.

Кроме того, первый приход Комаровского (в Юрятине), когда он настоятельно советует Живаго и Ларе покинуть город, предлагая свою помощь, также обнаруживает ряд параллелей со сценой Брунгильды и Зиглинды. Лара в ответ на уговоры Комаровского, как и Зиглинда, «не желает слушать» его. Комаровский же убеждает Живаго, что это необходимо сделать, чтобы спасти ребенка: «Она мать. На руках у нее детская жизнь, судьба ребенка». Сходство романских мотивов уговоров матери и спасения ее во имя ребенка с оперными закрепляется неоднократно акцентированием мотива лошадей сначала в сцене побега героев из Юрятино, затем бегства Ларисы Фёдоровны с Комаровским из Варыкино: «ход лошади» – важнейший образный компонент партитуры «Валькирии», сопровождающий появление дев-воительниц на исполинских конях во втором действии оперы с ее знаменитым «Полётом валькирий»<sup>21</sup>. Кони уносят и Лару, навсегда разлучая её с любимым, подобно Зиглинде<sup>22</sup>.

Такова же и роль мотива волков, ассоциативно перекликающегося с вагнеровским мотивом «волчьего рода Вельзунгов», к которому принадлежали возлюбленные. Недаром в сознании Живаго устрашающее ночное видение их из реальной картины становится «темой о волках».

Появление в мотивной структуре романа мотива дракона может быть объяснимо ассоциацией с сюжетной линией Фафнера из вагнеровской тетралогии. Она берет начало в первой ее опере – «Золоте Рейна», где Фафнер выступает как один из близнецов-великанов, притязавших на обладание богиней молодости и красоты Фрейей и пытающихся увести ее из обители богов. Завладев золотом, которое дает власть над миром, Фафнер превращается в дракона, залегшего в пещере, где хранится его клад. Поблизости от нее, далеко на востоке, валькирии и собираются спрятать беременную Зиглинду в финале второй оперы тетралогии. В третьей же дракон Фафнер появляется, чтобы оказаться побежденным Зигфридом, сыном умершей в родах Зиглинды.

Откровенной подсказкой, указывающей читателю романа Пастернака на тетралогию в связи с введением мотива дракона, становится вписанное в текст варыкинского эпизода имя одного из её судьбоносных персонажей – Логге в фразе «нелепица о драконьем логге под домом». Это можно было бы считать случайным созвучием, если бы имя бога огня не высвечивалось возникшим сразу вслед за этим упоминанием образом («дно оврага озарилось огнём»). Здесь «срабатывает» поэтический закон фонетической ассоциации.

Отчетливо выраженный сказочный характер мотива дракона акцентируется и ночными видениями Живаго, где роль «допотопного страшилища» определяется архетипическими характеристиками: «жаждущий докторовой крови и алчущий Ларись». Заметим, однако, что доктор в своих снах выступает не в роли героического освободителя плененной драконом возлюбленной, а в качестве возможной его жертвы. Это создает противоречивость общепринятой параллели «Живаго—Георгий Победоносец»<sup>23</sup>, возникшей на основе визуального образа, сопровождающего рождение одного из стихотворений главного героя романа,

<sup>21</sup> К этому образу Пастернак возвращается в стихотворении 1956 года «Музыка», упоминая в тексте музыку Шопена, Вагнера, Скрябина и Чайковского: «Или, опередивши мир, / На поколения четыре, / По крышам городских квартир / Грозой гремел полет валькирий». (См.: Кац Б. «Жгучая потребность в композиторской биографии». К предыстории и истолкованию стихотворения «Музыка» // Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии, указ. изд. С.137—138.)

<sup>22</sup> Возможно, в обозначенной нами связи таится ответ на вопрос Вяч.Вс. Иванова, «в какой мере появление двух коней [...] в ранней лирике Пастернака («Сумерки... словно оруженосцы роз») можно было бы связать с воздействием архетипов, а не просто считать плодом постоянных наблюдений за конями не только загородом, где из-за лошади произошла трагедия падения, изувечившего ногу мальчика, но и на «многолошадном дворе Училища Живописи, Ваяния и Зодчества». (Иванов Вяч.Вс. Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака. [электронный доступ]: <http://gokogni.ru/pasternak1.htm>).

<sup>23</sup> См., например: Франк, Виктор. Реализм четырех измерений (Перечитывая Пастернака) // Мосты. 1959. № 2. С. 189—209; Борисов В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго», указ. соч.

описанное Пастернаком: «*Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи*». В отличие от него и вагнеровского Зигфрида Живаго не вступает в «схватку с драконом», уступая Ларису Комаровскому как силе зла, олицетворенной властью денег. И это обстоятельство, как я попытаюсь показать дальше, принципиально. Но прежде рассмотрим драматургическую роль Комаровского и коннотации его образа.

#### 4. Мотив «охотника»

Комаровский принимает на себя несколько драматургических функций, заимствованных из вагнеровского сюжета: он и «хозяин» героини, олицетворяющий постоянную угрозу для влюбленных (в том числе в аллегорическом образе дракона), и вестник, предупреждающий их о грозящей смерти, и спаситель, который, тем не менее, разлучает их. Таким образом, роли Хундинга, Фафнера и Брунгильды парадоксально совмещены в его лице. Одновременно он делит главенствующую функцию «хозяина» возлюбленной – отсутствовавшего и вернувшегося, то есть Хундинга – со Стрельниковым—Антиповым. Но кто таков вагнеровский Хундинг?

Главные его характеристики следующие. Он:

– «хозяин» Зиглинды: «*Этот дом и эта женщина являются собственностью Хундинга*» (“*Dies Haus und dies Weib / Sind Hundings Eigen*”) – отвечает она на вопрос Зигмунда;

– преследователь Зигмунда: подчиняясь законам общества, участвует в облаве на Зигмунда, нарушившего их;

– воин, всегда готовый к бою: его первое появление сопровождается ремаркой «*Хундинг, вооруженный щитом и копьем*» (“*Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer*”), Зигмунд же, назидательно противопоставленный ему, непосредственно перед его приходом рассказывая о себе Зиглинде, говорит, что «*безоружен*» (“*waffenlos*”).

По неписаному правилу вагнеровской драмы многие из его героев, в особенности в «Кольце нибелунга», носят «говорящие» имена. Процедура перемены имени или поименование героя, обретение им имени – характерная черта вагнеровских сюжетов<sup>24</sup>. В «Валькирии» Зиглинда, вооружив возлюбленного мечом наделяет его именем “*Siegmund*” («*победительный*»), отменяя другие, прежде всего “*Friedmund*” («*мирный*»). О многом говорит и созвучие имен возлюбленных. Предположительная этимология имени Хундинг представляет в этом случае не праздный интерес.

В современных скандинавских языках “*Hunding*” – имя собственное. Исключение составляет шведский: “*hunding*” по шведски – «*гунн*». Имя гуннов возникло в греческом языке, и постепенно трансформируясь в римской латыни, приобрело современное звучание “*hunni*”. По-видимому, следы этого значения можно обнаружить в современной немецкой топонимике: название “*Hunding*” в Германии носит земля в Нижней Баварии. Оно зафиксировано с XIII века, и, возможно, связано с памятью о завоевании этих территорий. В немецком языке корень “*hund*” в свою очередь соответствует существительному «*собака*» (“*der Hund*”). И, наконец, стоит обратить внимание на созвучное “*Hunding*” английское “*hunting*” (с его оглушенной центральной согласной) – «*охота*», что не вступает в противоречие с приведенным кругом возможных значений.

Итак, семантический ореол имени «*Хундинг*» располагается в поле значений от «*гунна-завоевателя*», *варвара* – до *охотника*, *сопровождаемого собачьей сворой*.

<sup>24</sup> Главный герой «Летучего Голландца» символически лишен имени. «Тайна имени» составляет центральную коллизию «Лознгринга». В «Валькирии», «Тристане и Изольде», «Парсифале» герои рассуждают на тему своего имени, или, пытаясь подобрать подходящее «перемене участи», меняют его.



Как это соотносится с персонажами романа, принимающими на себя функцию «хозяина» героини? При всей разнице показа и оценки образов Комаровского и Стрельникова—Антипова (в первом случае однозначно отрицательной, наделенной неким «сатанинским началом»; во втором – обладающей своей трагической диалектикой, но горячо сочувственной) их объединяет некая существенная характеристика – оба они вооружены. Вагнеровский контекст проявляет еще одну, объединяющую их характеристику: в варыкинском эпизоде оба они выступают как охотники – Стрельников (наделенный столь говорящим псевдонимом!) *«отстреливается»* от волков, Комаровский<sup>25</sup> держит наготове ружье и пистолет на случай встречи с ними в лесу (о чем он сообщает Живаго перед отъездом с Ларой). По определяющему смысловому контрасту с ними Живаго – безоружен.

Мотив охотника впервые заявлен в романе в первой его книге (часть пятая «Прощанье со старым»), когда Живаго, с трудом сев ночью в вагон *«какого-то, только что подошедшего и расписанием не предусмотренного поезда»*, находит *«единственного пассажира в своем купе»*. По неоспоримым приметам (*«легавая собака»*, *«двустволка в чехле, «кожаный патронташ и туго набитая настрелянной птицей охотничья сумка»*) Живаго заключает: *«Молодой человек был охотник»*. Пародийное описание этого персонажа (от его механической пластики до неприятного голоса и специфического произношения и, наконец, «говорящей» фамилии – *«Клинцов-Погоревших, или просто Погоревших»*) получает неожиданное завершение: он – хорошо обученный общению глухонемой. Все эти характеристики обретают особую значимость в контексте ночных размышлений Живаго о совершающейся революции, поскольку именно этот персонаж является одним из инициаторов создания *«зыбушинской республики»*, противоречивые слухи о которой доходили до доктора.

По мнению доктора, *«философия Погоревших наполовину состояла из положений анархизма, а наполовину из чистого охотничьего вранья»*. Тем значимей косвенные свидетельства особого статуса этого человека, едущего в пустом вагоне *«таинственного поезда особого назначения»*, который *«шел довольно быстро, с короткими остановками, под какой-то охраной»*. Сами же положения, излагаемые *«неприятным мальчишкой»* узнаваемы: *«Общество развалилось еще недостаточно. Надо, чтобы оно распалось до конца, и тогда настоящая революционная власть по частям соберет его на совершенно других основаниях»*. Вся часть завершается вполне символической сценой подъезда к Москве: *«Глухонемой протягивал доктору дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания»*. Заметим появление в этом контексте в связи с мотивом охотника определения *«дикий»*.

Охотник – один из излюбленных образов австро-немецкого романтизма, всегда выступающий как преграда к счастью героя, нередко – любовному<sup>26</sup>. *«Дикий охотник»*, или *«черный охотник»* – это еще и персонаж, традиционно связанный с некими инфернальными силами, нередко состоящий у них на службе<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> О том, что и эта фамилия символично присвоена герою автором, см.: Борисов В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго», указ. изд.; Жолковский А.К. О заглавном тропе книги «Сестра моя — жизнь» // Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Ed. by L. Fleishman. Stanford Slavic Studies. Vol. 21. Stanford, 1999. [электронный доступ] <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/ses.htm>.

<sup>26</sup> Особо подчеркнем значимость этого образа для музыкальной культуры. Мы обнаруживаем его в ряде центральных опусов романтической эпохи: в опере К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», в вокальном цикле Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера «Прекрасная мельничиха», в фортепианном цикле Р. Шумана «Лесные сцены». Мотив «охотника» своеобразно преломлен Вагнером в характеристике Эрика из ранней оперы «Летучий Голландец» и Кундри из последней оперы «Парсифаль». Спасаящаяся от гнева Вотана Брунгильда во втором действии «Валькирии» оповещает сестер о его приближении возгласом *«Дикий охотник!»* («*Der wilde Jäger!*»).

<sup>27</sup> Ср. стихотворение Пастернака 1928 года: *«Рослый стрелок, осторожный охотник/ Призрак с ружьем на разливе души!»*, и далее *«Целься, все кончено! Бей меня влет»*.

Эти характеристике соответствуют облику «охотника» Погоревших: марионетности его пластики, странному говору, смешивающему фонетику нескольких языков, как у неисправной куклы. Подчеркнутые реакции на него Живаго – «Что за чертовщина!» и «фантасмагория» – только подтверждают догадки о происхождении подобного персонажа, возникающего в повествовании буквально «как черт из коробочки». Утреннее удивление Живаго, что «они с охотником оставались одни в купе, никто не подсел дорогой», с одной стороны, является еще одним подтверждением высокого общественного положения его попутчика (его появлению предшествует описание хаоса на железной дороге), с другой, усиливает ореол inferнальности вокруг этой как будто бы случайной встречи, когда сама судьба словно сводит Живаго со столь странным собеседником.

«Дикий охотник» или «черный охотник» – тот, кто мчится в неистовой скачке или бродит по лесам вдали от людей, враждебный им, или скрывающийся от них. Во втором «варыкинском эпизоде» эту функцию принимает на себя муж Лары, охотник, которого пытаются поймать его бывшие товарищи – комиссары. В развязке романа – уже совершенно мифологизированный в мыслях Лары Комаровский «мотается и мечется по мифическим закоулкам Азии [...]».

Коннотация inferнальности также не противоречит коллизиям судеб Комаровского и Антипова—Стрельникова. Бесовство, изначально присущее Комаровскому и берущее верх над жизнью Паши Антипова, превращающее его в «Стрельникова» («Стрельников знал, что молва дала ему прозвище Расстрельникова. Он спокойно перешагнул через это, он ничего не боялся»), роднит двух антагонистов, что несомненно уточняет наше понимание пастернаковского видения этих героев.

## 5. Мотивы «запрета любви»

Одно из центральных мест занимает в вагнеровской «Валькирии» мотив инцеста. Родство неожиданно обретших друг друга героев многократно подчеркнуто Вагнером: «Сестра! Возлюбленная!» (“Schwester! Geliebte!”) обращается Зигмунд к Зиглинде (II, 4), Брунгильде (II, 5) называет ее «суженой сестрой» (“bräutliche Schwester”), в свою очередь сама Брунгильда говорит о Зиглинде сестрам (III, 1) как о «сестре и невесте Зигмунда» (“Siegmonds Schwester und Braut”)<sup>28</sup>.

Этот мотив отзывается и в тексте любовного эпизода романа Пастернака, в проводимой там теме «запретной» страсти, мотиве детей, который иногда выступает и как мотив инцеста: «[...] он вдруг открывал в себе товарища ее женственной прелести [...], брата, загорающегося недозволенной страстью к сестре своей». Природа любви, её суть, как нельзя более полно раскрыта в словах Живаго. «Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаённый, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний, ты когда-то под мирным небом детства так же поднялась у её начала». Лара для него больше, чем женщина, она – сама жизнь.

Их душевное сродство есть «венец совместности», оно-то и рождает метафору «детскости», и сходно с детскостью Зигмунда и Зиглинды «брата» и «сестры». Вот откуда возникает оговорка Лары о «по-детски неукротённом, недозволенном» «в ежеминутно подстерегающей нежности», о «своевольной, разрушительной стихии» этих чувств. Заголовок поэтического цикла Пастернака 1917 года «Сестра моя – жизнь», многими нитями связанного с романом,

<sup>28</sup> Ср. стихотворение Пастернака «Вакханалия» 1957 года: «И свою королеву / Он на лестничный ход / От печей перегрева / Освежиться ведет. / [...] / Между ними особый / Распорядок с утра, / И теперь они оба / Точно брат и сестра». Замечу, что под названием «Вакханалия» в концертно-театральной практике фигурирует один из наиболее знаменитых симфонических фрагментов опер Вагнера – откровенно эротическая балетная сцена, открывающая оперу «Тангейзер», также символизирующая нарушение «запрета любви».

объясняет оттенки этого чувства, ибо жизнь – «сестра», в той же мере, в какой она и возлюбленная поэта. Глубинная инцестуозность любовного чувства, равно как и его окончательная безгрешность, «детскость» достижимы в своей свободе лишь вдали от социума и в противостоянии ему.

Этот тезис находится едва ли не в центре художественной философии Вагнера<sup>29</sup>.

Именно «незаконность» связи Зигмунда и Зиглинды, нарушение ими семейных уз становится одним из решающих доводов в пользу приговора, вынесенного Зигмунду верховным божеством. Для Вагнера же это «преступление перед моралью» – одно из главных доказательств истинности чувств, поглотивших героев. Само бегство Зигмунда от преследующих его врагов – результат поступка, олицетворяющего в системе ценностей Вагнера «подлинность» человеческого существования: герой-одиночка вызвал ненависть общества тем, что попытался освободить чужую невесту от навязываемого ей брака (об этом он рассказывает Зиглинде при встрече). Следующее его деяние повторяет смысл предыдущего: Зиглинда (так же как и неизвестная ей и зрителю несчастная невеста) тяготится своим браком, ненавидит и боится мужа, и Зигмунд восстает против ее удела. Связь Живаго и Лары тоже имеет «незаконный» характер: она – чужая жена, он – чужой муж. Эпизод в Варыкино полнится воспоминаниями героев об этой своей «другой» судьбе. Выбирая в каком из заброшенных домов поселиться, они отказываются от того, с которым связаны семейные воспоминания доктора. Лариса же в свою очередь, по признанию Живаго, сделанному появившемуся после ее отъезда «законному мужу» Антипову—Стрельникову, в дни их короткой идиллии вспоминала о нем как о важнейшей странице своей жизни<sup>30</sup>.

Мотив нарушения законов общества «беззаконной любовью», лишь обостряющей фатальное тяготение героев друг к другу, роднит и «Валькирию», и самого «Доктора Живаго» с другим вагнеровским шедевром – «Тристаном и Изольдой». На сходство с сюжетом этой легенды обратил внимание французский исследователь Дени де Ружмон<sup>31</sup>: «В запретной любви Живаго к недостижимой и исчезающей Ларе Ружмон увидел законы романного жанра, ориентированного на невозможность любви и барьеры, встающие на ее пути. Там, где все дозволено, – нет страсти, которая возникает только тогда, когда король Марк разлучает Тристана и Изольду. [...] Но его роман – не критика общества, это рассказ о страсти. В нем присутствуют все закономерные моменты легенды о возвышенной любви: встреча, выстрел, выздоровление, тоска, запрет, человек, олицетворяющий власть, бегство в лес, снова встреча, последний союз влюбленных в смерти. Это единственный современный роман – архетип любви XII в.»<sup>32</sup>. Исследователи замечают: «Надо учитывать, что автор не знал знаменитого пассажа из «Охранной грамоты» о «возвышенном отношении к женщине» и о преградах, которые кладет природа на пути чувства. К тому же слова Ружмона о рыцарской любви Пастернака повторяют образ «воинствующего защитника чести», каким чувствовал себя автор «Сестры моей жизни», вступаясь за свою прекрасную даму-жизнь (из письма к О. Фрейденберг 30 ноября 1948)»<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Так, в любовной сцене Брунгильды и Зигфрида из третьей оперы тетралогии (III, 2) она обращается к нему: «дитя-герой» и «прекрасный мальчик» (*“Oh! Kindischer Held! Oh, herrlicher Knabe!”*).

<sup>30</sup> «– Я знаю, как она была дорога вам. Но простите, имеете ли вы представление, как она вас любила?»

– Виноват. Что вы сказали?»

– Я говорю, представляете ли вы себе, до какой степени вы были ей дороги, дороже всех на свете?»

– Откуда вы это взяли?»

– Она сама мне это говорила».

<sup>31</sup> Denis de Rougemont. Nouvelles metamorphoses de Tristan // Preuve. Février 1959. No. 96. Tristans neue Gestalt. Dr Schiwago, Lolita und der Mann ohne Eigenschaften // Monat XI. Hefte 127. 1959. S. 9–21.

<sup>32</sup> Пастернак Е.Б. Пастернак Е.В. Очерк исследований о Б. Пастернаке // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 19–21 мая 2000 года – Великий Новгород, 2001. – 146–217. [электронный ресурс] <http://edu.novgorod.ru/fulltext/167/past301002.rtf>

<sup>33</sup> Там же.



Выделенный французским исследователем в легенде о «Тристане» мотивный ряд точно воспроизводит основные моменты фабулы двух других текстов (литературного и оперного, созданного на его основе), чье появление также обязано вагнеровскому «Тристану» – пьесы «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка и одноименного шедевра К. Дебюсси. Вполне очевидно, что тристановский сюжет в любых его изводах к началу XX века воспринимался не иначе, чем в неразрывной связи с вагнеровским прототипом. Для Пастернака – композитора и музыканта в самом широком смысле этого слова (всем своим существом причастного к гофмановскому разделению человечества на «музыкантов» и «немузыкантов»), как и для людей его круга, начиная со времен «символистской» молодости, вагнеровский «Тристан» не мог не входить в число главных художественных свершений прошлого<sup>34</sup>.

Для интеллигенции, сформированной в предреволюционную эпоху, «Тристан» и «Валькирия» стали главными текстами Вагнера. Таковыми они, несомненно, являлись в первую очередь для Блока, начиная с его поэтической встречи с Вагнером в стихотворении «Валькирия» (sic!) 1900 года. Сам же Блок, как известно, —ключевая фигура в становлении замысла и концепции романа Пастернака<sup>35</sup>. Статью Блока «Крушение гуманизма», вдохновленную образом Вагнера, – «вызывателя и заклинателя древнего хаоса»<sup>36</sup> называют в числе важнейших «претекстов» романа.

Оба этих вагнеровских сочинения, как и сами обстоятельства их создания<sup>37</sup>, роднит коллизия «запрета любви»<sup>38</sup>. Идея враждебности общества обретению истины человеческого существования – важнейшая для художественной философии Вагнера. Несомненно, что ее полностью разделяет и Пастернак, делая едва ли не центральной темой своих историсофских размышлений в «Докторе Живаго»<sup>39</sup>.

## 6. Историсофия Вагнера: pro et contra Пастернака

Смысловой центр сюжета «Валькирии» – осознание верховным богом Вотаном своей несвободы. Он повязан по рукам и ногам путами «общественных договоров»: «Своей же цепью скован я, всех меньше свободен», – завершает он разговор с Фрикой, окончившийся для него позорным поражением. Рабская участь властителя заставляет его встать на сторону презираемого им Хундинга и об-

<sup>34</sup> Само понимание творчества оказывается неразрывным в его юношеских представлениях с «Тристаном»: на кульминации стихотворения «Определение творчества» из цикла «Сестра моя – жизнь» появляется строка: «Соловьем над лозою Изольды / Захлебнулась Тристанова заholодь».

<sup>35</sup> Исследователи отмечали, что «заметки “К характеристике Блока” дали толчок к формированию замысла романа. Характерно признание самого писателя: “Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я подумал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке” (дневник Л.К. Чуковской). Блок упоминается во всех письмах, в которых отразилось формирование замысла “Доктора Живаго”. “Я хочу написать прозу о всей нашей жизни от Блока до нынешней войны”, – пишет Пастернак в письме от 26 января 1946 года к Н.Я. Мандельштам. “Я пишу сейчас большой роман в прозе о человеке, кот. составляет некую равнодействующую между Блоком и мной (и Маяковским и Есениным, мож. быть)”, – читаем в письме к З.Ф. Руофф от 16 марта 1947 года (Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. М., 1999, № 4, С. 37–64. С. 64).

<sup>36</sup> Блок, Александр. Крушение гуманизма // Блок, Александр Собр. соч. в 6 тт., Т. 4., Л., 1982, С. 342.

<sup>37</sup> Как известно, появление обеих опер связано с любовным романом, возникшим между женатым Вагнером и замужней Матильдой Везендонк. «Тристан» был сочинен после завершения «Валькирии», для чего Вагнер прервал работу над следующей оперой «Кольца нибелунга» – «Зигфридом».

<sup>38</sup> Напомню, что «Запрет любви» – название второй из завершенных опер композитора, его юношеского опуса, начиная с которого этот сюжетный и смысловой мотив прочно входит в его художественный мир.

<sup>39</sup> Недаром повествование о «бессмертных возлюбленных» автор завершает характеристикой, имеющей для него смысл последнего и главного объяснения их «совместности»: «Начала ложной общественности, превращенной в политику, казались им жалкой домодельщиной и оставались непонятны».

речь на смерть собственного любимого сына – Зигмунда. В «Тристане и Изольде» мотив ложных ценностей получает дальнейшее развитие, приводящее к почти парадоксальным выводам: в число этих «неистинностей» попадают и долг чести, и верность взятым обязательствам, и закон дружбы. Во главе бытия в той системе представлений, которая сложилась у Вагнера в процессе работы над тетралогией, оказываются «инстинкт» и «непосредственность». В различных своих философских трудах, сопровождавших появление обоих шедевров, он обосновывал основополагающую роль этих понятий. Поразительно, что именно к такой же двучленной формуле (фактически цитирующей Вагнера!) подводит Пастернак свое размышление о природе чувства, соединившего героев. Лара над гробом Юрия Живаго словно прозревает самую суть его: *«Она ничего не говорила, не думала. Ряды мыслей, общности, знания, достоверности привольно неслись, гнали через нее, как облака по небу и как во время их прежних ночных разговоров. Вот это-то, бывало, и приносило счастье и освобождение. Неголовное, горячее, друг другу внушаемое знание. Инстинктивное, непосредственное»*<sup>40</sup>.

Олицетворением подобной «непосредственности», законченным воплощением «инстинкта» выведен на страницах вагнеровской тетралогии сын Зигмунда и Зиглинды, герой, которому надлежит спасти мир от зла – «светлый Зигфрид»<sup>41</sup>. Но в этом пункте и начинаются те мировоззренческие расхождения, которые ощутимо разделяют позиции Вагнера и Пастернака, их историософию.

Если Зигфрид – герой с мечом, то безоружный Живаго – антигерой. Его позиция – принципиальный отказ от действия. И случайно попавший в партизанский отряд, и навсегда отпускающий Лару с Комаровским («Что я наделал? Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил»), и во всех поворотах своей судьбы, чем дальше, тем осознаннее и бескомпромисснее, он – бездеятелен. «Доктор Живаго», чьи имя («Сын Духа Живаго») и род занятий говорят сами за себя, несовместим с современностью, с ее агрессией, политизированностью, настоящим каннибальством. Его обреченность во времени и уход в бессмертие предрежены.

Подлинная героиня нового времени, воспитанница революционной эпохи – Танька Безочередева, потерянная дочь Живаго и Лары: опрошенная, косноязычная, с примитивным внутренним миром, всеми теми качествами, которые прочили «непосредственно-инстинктивного» Зигфрида, этого вагнеровского «Маугли», в «герой своего времени». Но даже и она человечнее вагнеровского «сверхчеловека». Зигфрид – образец нерассуждающего действия. Без раздумий он лишает жизни своего воспитателя, карлика Миме, лишь заподозрив его в недобрых намерениях. Безграмотная, выросшая «в чужих людях» Танька свою мачеху, от которой не видела добра, – жалеет.

Пастернак вслед за Вагнером рассматривает коллизию «деяния/недеяния», и на примере Вагнера, пытавшегося противопоставить христианской идее жертвенности идею героизма деятельного, приходит к осознанию тщеты сопротивления злу насилем<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Указав на то, что рядом исследователей категория «инстинкта» в поэтическом творчестве Пастернака возводится к Бергсону, Вяч.Вс. Иванов замечает: «[...] это было время наибольшей популярности Бергсона, выходило в русском переводе собрание его сочинений. Но слово «инстинкт» —instinct часто встречается и у французских поэтов, которых читал Пастернак, в частности, у Лафорга» (Иванов Вяч.Вс. К истории поэтики Пастернака футуристического периода. [электронный доступ]: <http://kogni.narod.ru/pasternak2.htm>). Наше предположение о вагнеровском источнике концепции «инстинкта» не противоречит этим соображениям, поскольку поствагнеровская эпоха испытывала активное влияние его идей на самые разные области культуры, включая, конечно, и философию. Во Франции с конца XIX века вагнеризм получил особое развитие во всех областях культуры. Бергсон, как и Лафорг, могли сыграть роль проводников этих идей для Пастернака, но скорее – катализаторов.

<sup>41</sup> Так, в сценековки меча из первого действия «Зигфрида», кузнец Миме поражается тому, что, невзирая на годами приобретенное мастерство, он не в силах достичь того, что от природы дается Зигфриду играючи. Размышления на эту же тему – в центре коллизии «Нюрнбергских майстерзингеров».

<sup>42</sup> Интересно, что в эмиграции знаменитый религиозный мыслитель И.А. Ильин издает книгу «О сопротивлении злу силою» (Берлин, 1925), имевшую программное значение в ряду его работ.

«Валькирия» завершается идейным поражением Вотана, сын которого от смертной женщины был незримо наставлен им на путь спасения человечества, и которого сам же Вотан, повинаясь взятым на себя обязательствам, должен был покарать за нарушение общественных законов. Вслед за ним он наказывает и любимейшую свою дочь – Брунгильду, послушавшуюся его воли. Метаморфоза образа Вотана разительна. В начале «Валькирии» Зигмунд рассказывает о своем бесстрашном отце-волке, который учил его обороняться от противников и вырастил воином. Затем Вотан указывает сыну на непобедимый меч Нотунг. Позже сам вступает в битву уже на стороне Хундинга, которого называет презрительно – «Раб» (*“Knecht”*), чтобы разбить меч в руках Зигмунда. Здесь и совершается перелом. Убив Зигмунда и наказав Брунгильду перерождением в смертную женщину, Вотан отказывается от любых дальнейших поступков. В «Зигфриде», третьей части тетралогии он появляется последний раз в образе Странника, чтобы при встрече с сыном Зигмунда и Зиглинды убедиться: герой-спаситель человечества, способный выковать новый меч из обломков Нотунга, родился. После этого бог поднимается на Валгаллу, чтобы оттуда лишь наблюдать за событиями, постепенно дряхлея и погружаясь в смерть.

Но замысел Вотана, воплощенный в рождении Зигфрида-героя, терпит крушение. Очарованный при помощи колдовства «герой с мечом» превращается в пособника зла и от него же гибнет. Здесь возникает еще одно пересечение с романом: путь Антипова—Стрельникова, другого «героя с мечом», в точности повторяет судьбу Зигфрида<sup>43</sup>. Совпадает в пересказе автора и метафорическая причина *«происшедшей [...] перемены»*, которой поражен приятель детских лет, встретивший его на фронте: *«Антипов казался заколдованным, как в сказке»*.

Финал тетралогии, «Закат богов», открывается и завершается картиной неумолимого погружения Валгаллы в сумерки. Апокалиптический пожар, в котором гибнет мир, а с ним вместе и жилище богов, показан как единственная надежда человечества на очищение. Пастернак, как и все его поколение, жизнь проживший в самом пекле мировой истории, осмысляя ее, вагнеровских надежд на возрождающую силу такого огня, по всей видимости, не разделяет. Хотя вслед за Вагнером многие из символистов, и прежде всего автор статей «Крушение гуманизма», «Искусство и революция», из мысли о котором родилась идея романа, рассчитывали именно на это.

Подобное противопоставление многое объясняет в характере поступков Живаго, и самого судьбоносного из них – решения отдать Лару Комаровскому. Аргументация его необъяснимо слаба, самоубийственна: *«Кого-то из нас лишат свободы и, следовательно, так или иначе все равно разлучат. Тогда, правда, разлучите лучше вы нас [...]»*<sup>44</sup>. Герой Пастернака ни секунды не борется за свою любовь, возлюбленную, самого себя. Его восприятие судьбы фатально – *«так или иначе»*. И судьба, по Пастернаку, оправдывает такое ее понимание. *«Так или иначе»* его герои гибнут в водовороте истории. Лара, которой был открыт путь к спасению, теряет дочь в бесконечных сибирских просторах, теряется сама на

<sup>43</sup> Павел Антипов обладает и внешними чертами сходства с Зигфридом, рецептивно традиционно отождествляемым с «белокурой бестией» Ницше: он появляется на страницах романа как *«чистоплотный мальчик с правильными чертами лица и русыми волосами»*. Отметим, что другой профессиональный революционер и *«охотник»*, Клинецов-Погоревших описан как *«белокурый юноша высокого роста»*. Зигфрид в свою очередь также выведен на страницах обеих опер Вагнера как охотник.

<sup>44</sup> Неубедительной представляется попытка возложить вину за это окончательное расставание на Лару: *«Предательство Лары освещено и возвышено вечным образом грехопадения. Почувствовав в ней душевный разброд и злую страсть к разрыву, Юрий Андреевич отходит в сторону и, даже не простившись как следует, уступает Комаровскому свою жизнь и любовь, – преодолевая “колом в горле ставшую боль, точно он подавился куском яблока” // Пастернак Евгений, Пастернак Елена. Жизнь Бориса Пастернака, указ. изд. С. 431. Как известно, Лара обманута обещанием Живаго догнать ее в пути, и на этот обман доктор идет по наущению Комаровского, безвольно следуя его совету и зная, чем он обернется для них обоих. Но сама попытка «обелить» его поступок свидетельствует о трудности его психологического объяснения.*



улицах Москвы, которые, по твердому убеждению автора, могут привести ее только туда же – в сибирскую погибель ГУЛАГа.

Но «сдача» Живаго истории оказывается вообще не нуждающейся в подкреплении какими-либо реалистически-психологическими мотивами, если рассмотреть коллизию в контексте встречи Зигмунда с Брунгильдой. Вагнеровский герой, не в пример пастернаковскому, готов лишиться жизни не только себя, но и свою возлюбленную, – лишь бы не разлучаться с ней. Живаго, в отличие от него, уже знает, чем заканчивается битва с Хундингом, даже если на твоей стороне сама вестница судьбы. Знает это и его alter ego – автор. Он избирает для своего героя путь Вотана: покорность судьбе, бездействие, медленное умирание, полное одиночество. «Дачник» Пастернак, разделивший в дни своего взросления потрясение России от «ухода» Толстого, выписывает ту поведенческую модель, которая для современного художника становится уже не исключительной, а единственно возможной. В «Стихах Юрия Живаго» мотив недеяния, начавшись любовной клятвой *«Мы братя преград не обещали, / Мы будем гибнуть откровенно»* (№ 12, «Осень») обретает религиозное измерение в финальном стихотворении, когда Христос обращается к Петру: *«Вложи свой меч на место, человек, / Сейчас должно написанное сбыться, / Пускай же сбудется оно. Аминь»* (№ 25, «Гефсиманский сад»).

Выбирая из всех прочерченных Вагнером путей путь Вотана, Пастернак продолжает тем самым полемику и с шекспировским «Гамлетом», и с гётевским «Фаустом», начатую Вагнером: «Фауст» без сомнения может быть назван важнейшим интертекстом «Кольца нибелунга», шекспировский театр был, по признанию композитора, прародителем его собственного. На шекспировскую трагедию указывает уже название первого стихотворения тетради Живаго, и от образа Гамлета, стоящего перед коллизией деяния/недеяния, поэтический цикл восходит к образу Христа и совершенного им выбора. Перевод «Гамлета», как известно, предшествовал началу работы над романом, а «Фауста» – сопровождал ее. Альтернатива «деяния/недеяния» стоит в центре всех этих сочинений, но героями Шекспира и Гёте решается в пользу «деяния». Герои же Вагнера избирают различные пути, однако по мере усиливающегося у композитора увлечения буддизмом и Шопенгауэром, а затем и возвращением к христианству выбор «недеяния» совершается ими все чаще – от Тристана и Вотана к «наихристианнейшему» (по выражению Ницше) Парсифалю<sup>45</sup>.

В этом смысле можно сказать, что Пастернак спорит не столько с самим Вагнером, путь которого во всех его перипетиях предстает ему уже как завершённый, целостный, сколько с его героями, принимая для своего героя одну логику поведения и отрицая другую. В любом случае речь идет о возвращении к тем коллизиям жизнестроительства, которые были знакомы ему с юности, и сыграли колоссальную роль в его становлении.

## 7. «Русский Вагнер» Сергея Дурылина

Как уже было сказано, человек, приведший Пастернака в литературу, был одновременно тем, кто тогда же впервые отчетливо обозначил проблему «Вагнер и Россия», ввел фигуру немецкого художника в прочный «русский контекст». Образы Вагнера и его искусства сопровождаются в интерпретации Дурылина рядом устойчивых коннотаций, характерных для восприятия российского вагнерианства Серебряного века.

Считая, что творческий опыт Вагнера будет продолжен на Руси художником, способным воплотить темы и образы вагнеровского масштаба, он называл

<sup>45</sup> Парсифаль впервые появляется как охотник с добычей в руках, за что его жестко отчитывает один из главных рыцарей Грааля. Зло же он побеждает не силой и мечом, а жалостью и милосердием. Заметим, что сам Вагнер к этому времени являлся уже убежденным проповедником вегетарианства.

в качестве подобной темы, сопоставимой с легендой о святом Граале, сказание о граде Китеже:

«Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только сказание о св. Граале<sup>46</sup>.

Это создание – предание и сказание о невидимом граде Китеже»<sup>47</sup>.

В поисках того, кто способен эту тему воплотить, Дурылин отвергает, казалось бы, напрашивающиеся в связи с темой Китежа и в обозначенном им музыкальном контексте вагнеровского творчества, имена композиторов: С.Н. Василенко, представившем на суд московской публики в 1902 году кантату «Сказание о граде невидимом Китеже и пресветлом озере Светлояре» и Н.А. Римского-Корсакова, в 1904 году завершившего свою оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»<sup>48</sup>. О последнем Дурылин пишет: «В то время как Вагнер есть всегда заклинатель (языческими или христианскими заклятиями) обуревающей его стихии музыки, Римский-Корсаков есть искусный – и в своём искусстве приемлемый – звездочёт-хитродей, материалом замысловатых своих хитродейств избирающий нужное ему количество водной стихии, нисколько не страшное, – музыки...». С позиции символизма Римский-Корсаков – не «заклинатель» стихий, следовательно, не преобразователь бытия. Он остается в рамках «художества», искусного ремесла – задача слишком малая для подлинного искусства. Вагнер же, по аттестации Дурылина, «не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, не мыслитель, хотя бы и значительный [...] явление Вагнера – явление художника-мифомыслителя»<sup>49</sup>.

М.П. Рахманова пишет о взываниях к религиозной мистерии, которыми была отмечена атмосфера Серебряного века, мечтах о Русском Байройте в среде русской интеллигенции: «Однако “Китеж” – живое воплощение этих мечтаний и устремлений влиятельной части художественной интеллигенции той поры – не был услышан ею, не был оценён. И Вагнер, и Скрябин оказались ближе и понятнее. Корифеи русского “серебряного века” почти не заметили “Китежа”»<sup>50</sup>. Уточним – «Китежа» как оперного сочинения Римского-Корсакова, но либретто В.И. Бельского уже тогда получает права на свое существование как самостоятельного поэтического произведения<sup>51</sup>.

Вместе с тем и в позитивном, и в негативном смысле «Китеж» воспринимался в контексте вагнеровского влияния<sup>52</sup>: «Многие сторонники и противники искусства Римского-Корсакова восприняли “Китеж” как “русский Парсифаль”»<sup>53</sup>. Для этого сближения было множество оснований: мистериальность обоих сочинений, ярко выраженные черты христианской проповеди, сходной во многих тезисах, музыкально-стилистическое сходство многих страниц партитуры, заставлявшее признать в Римском своеобразного продолжателя Вагнера (невзирая на его оже-

<sup>46</sup> Как известно, на материале этого сказания Вагнером написано две оперы – «Лоэнгрин» и «Парсифаль».

<sup>47</sup> Дурылин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства. М., 1913. С. 38.

<sup>48</sup> Замысел оперы возник у Римского-Корсакова в середине 1890-х годов. Премьера состоялась в феврале 1907 года в Мариинском театре. В следующем году прошла премьера в Большом театре.

<sup>49</sup> Дурылин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства, указ. изд. С. 65.

<sup>50</sup> Рахманова М. К былой полемике вокруг «Китежа» // Советская музыка, 1984, № 10. С. 85.

<sup>51</sup> Бельский В. Либретто оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». СПб., 1907.

<sup>52</sup> См., например: Корзухин И.А. Н. Римский и Рихард Вагнер. Берлин, б.г. [1910].

<sup>53</sup> Рахманова М., указ. соч. С. 82. См. также: Пащенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы, 2008. № 2.

сточенную критику русским композитором), наконец, очевидное подобие заглавных героев – «простеца» Парсифаля и «пустынницы» девы Февронии<sup>54</sup>.

В трактовке обоих образов трансформировались идеи, нашедшие в свое время выражение в философии и духовном облике Франциска Ассизского, интерес к которому отчетливо актуализировался в России 1910-х годов.

Перекрестком всех этих тем становится предвоенное творчество С.Н. Дурылина. Под псевдонимом Сергей Раевский Дурылин публикует в поэтической «Антологии» «Мусагета» 1911 года три сонета, посвященных св. Франциску, издает (совместно с переводчиком А.П. Печковским) сборник «Сказание о бедняке Христове», который открывается его статьей «Житие Франциска Ассизского» (под псевдонимом Сергей Северный), делает переводы его гимнов и проповедей. Да и у самого Дурылина, по признанию близкого друга юности Т. Буткевич, было что-то «созвучное с этим бедняком Христовым»<sup>55</sup>. В январе 1913 года Дурылин признается той же Т. Буткевич в продолжающемся увлечении Франциском<sup>56</sup>. Оно увенчалось в 1913 году выходом в «Мусагете» «Цветочков» в переводе Печковского с предисловием Дурылина.

А в следующем 1914 году вышла новая книга Дурылина «Церковь невидимого Града. Сказание о граде Китеже». Совершив в годы, предшествующие революции, целый ряд археолого-этнографических поездок по русскому Северу, старообрядческим местам, он осуществил настоящее паломничество к «святой России» в поисках Китежа. Коллизия «невидимого» и «видимого» града останется на протяжении всей его жизни не только темой философских размышлений, но и определит особенности избранной им модели жизнестроительства в советские годы.

Таким образом, тема Китежа, развивающаяся в контексте богоискательства, «Парсифаль», чье сценическое воплощение оставалось неизвестным России до 1913 года (что подогревало интерес к нему), и посему воспринимавшийся в первую очередь в его философско-религиозном значении, и, наконец, Франциск Ассизский, о котором стали активно писать в России с 1890-х годов, и чей «образ оказал влияние на культуру русского модернизма»<sup>57</sup>, – по своему «идеологическому» сходству образовали некое общее ассоциативное поле в русской культуре перед первой мировой войной.

В этом ассоциативном поле, определявшем, в частности, круг размышлений Дурылина в это время, оказалась еще одна фигура – молодой поэт, в котором он как раз и обретает идеал русского «художника-мифотворца», движущегося к теме Китежа и своим творчеством, и путями самой жизни. В книге «Вагнер и Россия» он так пишет о нем: «Рождённого Китежем художника ещё нет у нас, но как бы предсветие предвестия об этом рождении уже дано нам – духом музыки, звучащим в слове и в звуке. Знаем уже художника, ушедшего к Китежу и пришедшего оттуда с первой китежской вестью искусству, – вестью подлинно-благой. Говорю об Александре Добролюбове»<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Замечу, что в сцене боя двух татар-«богатырей» Бедяя и Бурундая за обладание Февронией, заканчивающейся смертью одного из них, угадывается сходство с коллизией борьбы великанов Фазольта и Фафнера из вагнеровского «Золота Рейна» вокруг богини молодости и красоты Фрейи и золотого кольца нибелунгов, заканчивающейся гибелью Фазольта, а мотив колоколов в сцене исчезновения Китежа является практически цитатой из «Парсифаля».

<sup>55</sup> Померанцева Г.Е. На путях и перепутьях (о Сергее Николаевиче Дурылине) // Дурылин Сергей В своем углу. М.: Молодая гвардия. 2006. С. 44.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Жолковский А.К. О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь», указ. изд.

<sup>58</sup> Дурылин С., указ. соч. С. 57. Это имя как поэта-«китежанина» появилось уже в упомянутом выше докладе Дурылина о Вагнере.



А.М. Добролюбов<sup>59</sup> притягивал к себе внимание русского общества этого времени многими чертами: нераздельностью личности поэта и лирического героя, избранного им образа жизни и поэтического кредо. Его портрет возникает на страницах книги Дурылина о Вагнере на пике интереса к этой своеобразной фигуре русского символизма – поэту, громко заявившему о себе духовной проповедью и исчезнувшему на просторах России, дабы воплотить ее в жизнь. После выхода из печати в 1905 году его третьего сборника «Из книги невидимой» появления Добролюбова в бывшем литературном сообществе Петербурга и Москвы были редки и неожиданны.

Дурылин был знаком с Добролюбовым, более того в начале 1910-х годов он, по всей видимости, духовно примыкал к «добролюбовцам», которые идейно продолжали линию толстовства<sup>60</sup> и во многих аспектах своего сектантства сходились с «бегунами». Проповедь ухода от общества, пацифизма, распространяемого не только на мир людей, но и за его пределы, пантеизм – все эти добролюбовские заповеди Дурылин разделял в те годы<sup>61</sup>. Для него они связывались также с образом и учением Франциска Ассизского, на пример которого к началу века начал откровенно ориентироваться Добролюбов и в своем творчестве, и в жизни<sup>62</sup>, всячески пропагандируя также его книги и идеи в своем «хождении в народ». Секта «добролюбовцев», проповедующих заповедь мира и любви, бегущих от общества в леса, отказывающихся от любых благ, в качестве одного из главных прототипов имела, несомненно, францисканский орден. Недаром, рассуждая о мыслителях, узревших Бога, Добролюбов писал: «[...] но много ближе всех их Франциск, несмотря на языческое покрывало папства, которое одевало его. Сильно стремящийся увидит и во тьме, как сказал Иисус: “Слепые прозрят и зрячие ослепнут”. Франциск создал глубокий и вечный язык первой проповеди всем твореньям, первой любви к ним, он исполнил слово Иисуса: идите, проповедуйте всей твари» («Сестрам Иоанне и Надежде Брюсовой»)<sup>63</sup>.

На страницах своих книг он цитирует Франциска Ассизского, то «в кавычках», то без них. Но, что важнее, сам выступает как своего рода «русский Франциск»:

«О союзе со зверями буду говорить я, братья. Медведи и волки обходили мой путь в лесах. [...]

Братья, считайте безумцем меня, я говорю просто то, что заключено в глубинах моих.

Долго удерживался я из боязни вас, образованные, примите слова мои.

Кто как я целые годы проходил в лесах, кто видел так жизнь степей без человека?

Я пришел к вам послан от медведя, истинно хочет примириться он с вами. Когда первый нападал он на вас? не был ли он полон всегда уваженья?

Если бы мир ваш был с ними, они ходили бы как псы около ваших жилищ.

Нам не нужно бы было все ваше оружие против зверей, потому что медведи охранили бы вас.

Львы убежали бы в пустыни, увидя их несметные полчища около наших домов. Все хищные звери умерли бы с голоду или изменили бы жизнь свою [...]» («О союзе со зверями»)<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Оба – и Дурылин, и Добролюбов – побывали у Толстого, испытав на себе влияние его учения.

<sup>61</sup> В советское время Дурылин возвращался к творчеству Добролюбова. В архиве Мемориального Дома-музея С.Н. Дурылина (Колл. «Мемориальный архив». Фонд С.Н. Дурылина. КП-2060/48-50) хранится машинопись с рукописной правкой автора: С. Раевский [С.Н. Дурылин]. Александр Добролюбов (текст датирован автором с указанием места: «Коктебель. 17–26 июня 1926 г.»). Дважды Дурылин делал доклады о Добролюбове в ГАХНе: 9 октября 1925 года – «Александр Добролюбов. К истории раннего символизма» (материалы к докладу см.: РГАЛИ. Фонд 2980. Оп. 1. Ед. хр. 162); 27 октября 1926 года – «Александр Добролюбов и Валерий Брюсов». Благодарю за эту информацию А.И. Резниченко.

<sup>62</sup> Духовному перерождению А.М. Добролюбова, датированному 1898 годом, предшествовала «декадентская» юность.

<sup>63</sup> Добролюбов, Александр. Из книги невидимой. М., 1905. С. 159.

<sup>64</sup> Добролюбов, Александр. Из книги невидимой, указ. изд. С. 135.

Само название сборника Добролюбова очевидным образом рифмуется с легендой о Китеже. Еще более очевидны «китежские» корни ряда добролюбовских высказываний при сопоставлении с поэтическим текстом оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», принадлежащим Бельскому:

Мир и мир горам, мир и мир лесам,  
Всякой твари мир объявляю я.  
И идут уже зайцы робкие,  
Песня им любя, вразумительна.  
Загорелись огнем все былиночки,  
Струи чистые в родниках поднимаются,  
За рекой песня чистая разглашается:  
То горят в лучах камни дикие  
И поют свою песню древнюю,  
Ту ли думушку вековечную,  
Испокон веков необъявленную.  
Песню братскую принимаю я...  
Вот у ног моих козы горные,  
Лижут руки мои лоси глупые...  
Ай вы звери мои, вы свободные!  
Путь у каждого неизведанный,  
Вы идите своим ли одним путем,  
Только мирную человечью речь принимайте!  
Вот, медведи, вам мирный заговор:  
Вы не трогайте жеребеночка,  
Пощадите крестьянскую животинушку...  
Ай вы змеи ползучие подкожные!  
Вы не жальте нас на родных полях,  
Недосуг болеть да крестьянствовать в пашню жаркую.  
Все примите мир — слово крепкое [...] (Примиренье с землей и зверями)<sup>65</sup>.

У Бельского:

«ФЕВРОНИЯ (*вяжет пучками травы и развешивает их на солнце; одета в летник, волосы распущены*).

Ах ты лес, мой лес, пустыня прекрасная,  
ты дубравушка, царство зеленое!  
Что родимая мати любезная,  
меня с детства растила и пестовала.  
Ты ли чадо свое не забавила,  
неразумное ты ли не тешила,  
днем умильные песни играючи,  
сказки чудные ночью нашептывая?  
Птиц, зверей мне дала во товарищи,  
а как вдоволь я с ними натешуся,  
нагоняя видения сонные,  
шумом листьев меня угоманивала.  
Ах, спасибо, пустыня, за всё, про всё;  
за красу за твою вековечную,  
за прохладу порой полуденную,  
да за ночку парную, за воложную;  
за туманы вечерние, сизые,  
по утрам же за росы жемчужные,  
за безмолвье, за думушки долги,  
думы долги, думы тихие, радостные.  
*(призадумывается; встает и озирается)*  
Где же вы, дружки любезные,  
зверь рысучий, птица вольная?

<sup>65</sup> Добролюбов, Александр. Из книги невидимой, указ. изд. С. 59—60.

(берет птичий корм и разбрасывает его по земле)  
А-у, а-у! А-у, а-у!  
С мест укромных собирайтесь,  
с зыбких мхов, болот да зарослей.  
Много яств про вас запасено,  
зерен, малых мурашиков.  
А-у!

*Слетается многое множество лесных и болотных птиц и окружают Февронию.*  
*Журавлю:*

Ты, журавль, наш знахарь, долгий нос!  
Что ступаешь ты нерадошен?  
Али травки не собираются,  
не копаются кореньица?

*Вбегает молодой медведь, ласкается и валяется. Феврония кормит хлебом Медведя.*

Про тебя, медведя, худо бается:  
живодёр ты, по пословице.  
Да не верю я напраслине:  
ты велик да смирен вырастешь.  
Будут все медведя чествовать,  
по дворам водить богатым,  
со домрами да с сопелями  
на потеху люду вольному.

*Подходит к дальним кустам. Из ветвей высовывает голову рогатый лось.*

Ты не бойсь зверька косматого,  
покажись, наш быстроногий тур!  
От зубов от песьих острых  
зажила ли язва лютая?

*Осматривает рану на шее лося. Медведь лежит у ея ног; рядом журавль и другие птицы» (I, 1).*

Тема Китежа отозвалась и в ранней поэзии Пастернака, что было одновременно связано и с языковыми поисками в области русской архаики, и с непосредственными впечатлениями жизни.

По свидетельству И.А. Комисаровой-Дурылиной, Пастернак и Дурылин познакомились в пасхальную ночь 1908 года на набережной Москвы-реки в ожидании колокольного звона<sup>66</sup>. Вхождение в профессиональную литературу сопровождалось своего рода «обрядом инициации»: на пасху 1909 года Дурылин повел гимназиста Пастернака на колокольню Ивана Великого слушать звоны заутрени<sup>67</sup>. Эти переживания отозвались в набросках ранней прозы Пастернака<sup>68</sup>. Мотив колокольных звонов станет постоянным в его творчестве (прежде всего поэтическом)<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> После знакомства Пастернак признался: «Я эту ночь всегда пропадаю, слушаю звон...». *Померанцева Г.Е.* На путях и перепутьях (о Сергее Николаевиче Дурылине), указ. изд. С. 37.

<sup>67</sup> О том, что такого рода испытание относилось к числу излюбленных в кругу московских символистов, свидетельствуют воспоминания А. Белого о собственном вхождении в этот круг: «Иногда прогулки вдвоем-втроем увенчивались восхождением на Иванову колокольню; я становился на перила испытать головокружение, называемое мною чувством Сольнеса – строителя башни из драмы Ибсена» (*Белый, Андрей*, указ. соч. С. 27). В воспоминаниях самого Дурылина возникают другие литературные ассоциации: «[...] мы решили, что похоже, что мы в осажденной башне, как во “Франческе да Римини” у д’Аннунцио, – и враги таранят ее грозными ударами, она вся дрожит, мы не слышим друг друга, – и жутко и славно быть в башне!» (*Дурылин С.Н.* Москва // Встречи с прошлым. Вып. 9. М., 2000. С. 181; См. также: *Дурылин, Сергей*. В своем углу, указ. изд. С. 583).

<sup>68</sup> *Пастернак, Борис*. Полное собрание сочинений и писем в одиннадцати томах. Т. 3. М., 2004. С. 443, 619–620.

<sup>69</sup> «Повторяемость тематическая нередко определяется набором тех впечатлений (особенно раннего детства), которые во многом сформировали образность поэтических книг. В частности, звон во время поста в одном из первых стихотворений отвечает повышенной восприимчивости к окружающему миру звуков у музыкально одаренного подростка. Трезвон колоколов отзовется позднее в испытывавших влияние Хлебникова стихах 1914 г. [...]. Затем колокольная московская тема продолжится в обоих изданиях “Поверх барьеров”, особенно во втором варианте “Баллады” (“гул колокольных октав”) и в “Темах и вариациях” (“Колоколов предпраздничных гуденье”). Дальше колокольный звон упоминается в сравнениях. Вновь “раскачивать колокола” будут поздние стихи времени “Доктора Живаго”. (*Иванов Вяч.Вс.* Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака, указ. изд.).



Между тем именно колокольные звоны, «благовест» и «набат» сопровождают легенду о Китеже. Колокола возвещают и о присутствии «невидимого града». В стихотворении 1914 года «Об Иване Великом» оба мотива – колоколов и града Китежа – связываются Пастернаком с темой Москвы: «В ответ на вопрос Рипеллино, означает ли слово “обедня” в этой строфе, “как обыкновенно, церковная служба?”, Пастернак в письме 17 августа 1956 г. писал: “да, церковной службы и сзывающего к обедням благовеста (колокольного звона) и высящихся в небе колоколен и золотящихся на них крестов”. В этом стихотворении есть и отсылка к древнерусской легенде о Китеже:

С головой Москва, как Китеж,  
В светло-голубой воде»<sup>70</sup>.

Почему впечатление 1909 года отозвалось в поэзии Пастернака лишь через пять лет? Осознавая всю прихотливость вызревания художественных реакций на события, можем все же предположить, что слияние мифологем Китежа и Москвы в единый образ, связанное с юношеским воспоминанием, могло быть инспирировано той интенсивностью, с которой осмыслялась тема Китежа в 1913—1914 годах близким Пастернаку Дурылиным. О том, что связь этих ассоциаций Пастернак настойчиво нащупывает в это время, говорит и другое его стихотворение 1914 года – «Мельхиор». Деляя его анализ, Вяч.Вс. Иванов замечает: «Пейзаж стихотворения “Мельхиор” определяется Кремлем, его церквями, соборами и колокольнями, мостами и прилегающими к ним частями города, особенно тем боковым руслом Москва-реки, которое называлось “Канавой” (слово использовано в стихотворении), и островом, образованным Канавой и основным течением Москва-реки; главная часть этого острова носила название “Болото” [...], церковнославянская (и архаичная поэтическая, например, у Пушкина) форма которого *блато* выступает в предпоследней строке стихотворения»<sup>71</sup>.

В «Мельхиоре», следовательно, Москва предстает как священный град, высящийся на огражденном водами острове. Его звуковой образ рождается не только из упоминания о колокольнях, но и из самой фонетики стиха, который, так же как и его поэтический «близнец» того же года «Об Иване Великом», ориентирован на древнерусский язык и звукопись, в которой отчетливо различим колокольный благовест с далеко разносящимися отзвуками:

И, братаясь, раскат за раскатом,  
Башни слюбятся сердцу на том,  
Что, балакирем склабясь над блатом,  
Разболтает пустой часоём»<sup>72</sup>.

Другая важная для Дурылина тема, занимавшая его в годы их юношеской дружбы, по-видимому, также нашла отражение в творчестве Пастернака. Первым аллюзией названия сборника «Сестра моя жизнь» с «Гимном Солнцу» Франциска Ассизского заметил Г. Гиффорд<sup>73</sup>. А. Жолковский делает предположение о том, что заглавие, заимствованное у Франциска Ассизского, могло возникнуть у Пастернака в результате знакомства с его книгой «Цветочки» по русскому изданию 1913 года с предисловием Дурылина<sup>74</sup>. Л. Флейшман уточняет: «Тогда же [в середине девятисотых годов] [...] он испытал сильнейшее воздействие Франциска Ассизского. Можно предположить, что концепция сборника Пастернака

<sup>70</sup> Иванов Вяч.Вс. Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака, указ. изд.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Комментируя это четверостишие, Вяч.Вс. Иванов пишет: «По-видимому с хлебниковскими воздействиями соединялись поиски связи звучания и значения, в какой-то мере объединявшие постсимволистские течения с предшествовавшим символизмом» (Иванов Вяч.Вс. Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака, указ. изд.).

<sup>73</sup> Gifford, Henry. Pasternak: Critical Study. Cambridge, 1977. P. 53.

<sup>74</sup> Жолковский А.К. О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь», указ. изд. См. также: Гардзонио С. «Сестра моя – жизнь» Б.Л. Пастернака и наследие св. Франциска Ассизского // Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Ed. by L. Fleishman. Stanford Slavic Studies. Vol. 21. Stanford, 1999.

«Сестра моя – жизнь» [...] складывалась в результате контактов с Дурьиным»<sup>75</sup>. Одновременно Жолковский говорит и о влиянии поэзии Александра Добролюбова на образный строй этого поэтического сборника Пастернака 1917 года<sup>76</sup> (который, как уже говорилось, генетически связан с будущим романом).

Возникает вопрос, остались ли эти образы и темы значимыми для Пастернака и в период создания романа? И, если да, то не утратили ли они ту внутреннюю смысловую взаимосвязь, которая существовала между ними в эпоху его художественного формирования?

### 8. «Китежский текст» в «Докторе Живаго»

Действительно, «варыкинский эпизод», построенный, как показано выше, по вагнеровской схеме, содержит не только к вагнеровские интертексты.

Варыкино своеобразно охарактеризовано в романе – это «какая-то глушь богоспасаемая, дебри, куда не доходят никакие потрясения», место, куда дважды пытаются скрыться герои «Доктора Живаго»: сначала Живаго с семьей, уезжая из революционной Москвы, затем Живаго с Ларой – из ставшего опасным Юрятинно. Но даже «*пять тысяч десятин векового, непроходимого леса, чёрного, как ночь*» не могут уберечь их от судьбы, как от татарского полона. В партизанском отряде, куда насильно препроводили доктора, до Живаго доходят слухи, что Варыкино, где он оставил свою семью, подверглось нападению: «*Какие-то мифические косолазые в ватниках и папахах [...], не говоря худого слова перестреляли всё живое в посёлке, и затем сгнули так же загадочно, как появились*». Революционная стихия настигает их в образе каких-то странных, почти мистических азиатских орд. Но именно Варыкино, уже после этого нашествия, становится прибежищем для доктора и Лары, оправдывая свою репутацию «*богоспасаемого*» места.

Так в вагнеровском контексте уральских эпизодов романа на страницах «Доктора Живаго» возникает мотив града Китежа.

«Китежский сюжет» прочно встроено в мотивную драматургию романа. Так, подробное бытописание варыкинской жизни с ее радостями земледелия и ремесел, жизнеустройства, дважды возникающее в романе, перекликается с образом «малого Китежа» из оперы Римского-Корсакова. Юрятин же, сюжетно сопутствующий Варыкино, недаром носит свое имя: Юрием зовут не только главного героя романа, но и правителя оперного «великого Китежа». В описании города, впервые увиденного Живаго из вагона поезда, подчеркнуты его обособленность, носящая как бы сакральный оттенок, и храмовый облик архитектуры: «*[...] на горе, более высокой, чем предместье, выступил большой город [...]. Он ярусам лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке*». Снижающее эту величественную картину сравнение с лубком лишь еще более глубоко вводит образ Юрятина в контекст «китежского сюжета» как фольклорного предания.

Само по себе осознание преемственности художественного мира Римского-Корсакова от вагнеровского, особенно в «опере-легенде» о Китеже, в русской культуре оставалось весьма устойчивым вплоть до 1950-х годов. Появление на русской оперной сцене «Парсифаля» (после окончания действия запрета на его постановки за пределами вагнеровского фестиваля в Байройте) в 1913 году лишь обострило ощущение этой внутренней связи напрашивающейся аналогией образов (Феврония-Парсифаль и Кутерьма-Кундри) и мистериальностью жанров обоих сочинений.

Однако в варыкинских размышлениях Живаго образ града, скрывшегося от врага на дно, возникающий в косвенном упоминании, хотя и является музы-

<sup>75</sup> Флейшман, Лазарь. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 247.

<sup>76</sup> Жолковский А.К., указ. соч.

кально-поэтической ассоциацией, но связывается не с Римским-Корсаковым. Излагая «в лирической манере» легенду о Егории Храбром, «он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена».

Известно, что трем из четырех баллад Шопена приписывается программность, связанная прежде всего с сюжетами и образами баллад Мицкевича: «Существует ряд догадок и версий, согласно которым Первая баллада g-moll op. 23 (1831–1835) связывается с сюжетом “Конрада Валленрода” Мицкевича, Вторая F-Dur—a-moll op. 38 (1836–1839) – с его же то ли “Свитезьянкой”, то ли “Свитезем”, Третья As-Dur op. 47 (1840–1841) – то ли со “Свитезьянкой” Мицкевича, то ли с “Лорелеей” Гейне. Уже эта путаница говорит о том, насколько свободна музыка шопеновских баллад от определенных литературно-сюжетных ассоциаций»<sup>77</sup>.

Источником подобных толкований служат, как свидетельства современников о неосторожно брошенных композитором комментариях к своим сочинениям, так и стремление интерпретаторов вербально «означить» его творчество. От подобного стремления не уберется и сам Пастернак, связывавший музыку польского композитора в своем известном эссе 1945 года «Шопен» с освободительной темой, традиционно приписываемой его творчеству. Но «разговоры об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере», источником которых служат «свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакура, Лист и Берлиоз», писатель решительно отмечает<sup>78</sup>.

По Пастернаку, Шопен воплощает образы жизни и смерти в их непреложном «реализме» (о «реализме» в музыке и рассуждает Пастернак в связи с Шопеном): «Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку»<sup>79</sup>.

Как видно, Пастернак не отрицает той программности, которую традиционно приписывают балладам Шопена, отвергая лишь попытки придать им сходство со скерцозно-фантастической образностью романтизма, но наделяя ее неким современным смыслом. Этот современный смысл приоткрывает роман Пастернака в балладе Мицкевича «Свитезь», трактующей вариант «китежского сюжета» (хотя в роли врага, окружившего Свитезь, выступают войска «русского царя»). Актуализация легенды, осуществленная Мицкевичем в 1820 году, согласуется с художественной тактикой, которой Пастернак следует не только в этом конкретном случае, но и в рамках всего творчества.

Однако «Егорий Храбрый» стихотворения Живаго, озвученного музыкой Шопена, рифмуется не только с Георгием Победоносцем, но и с князем Юрием из оперного Великого Китежа. Очевидно и соотношение с именем героя романа. Возникшее противопоставление воина-победителя с не вступающим в битву доктором, на которое я указывала выше в качестве одного из вариантов воплощения коллизии деяния/недеяния, также соотносится с «китежским сюжетом». Как у Римского-Корсакова, так и у Мицкевича, осажденный град спасается не оружием, а молитвой.

Вместе с тем мотив Китежа «раздваивается» (точнее «расслаивается»), как и многие другие мотивы в романе. Следование «китежскому сюжету» не одноли-

<sup>77</sup> Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 501

<sup>78</sup> Пастернак, Борис. Шопен // Пастернак, Борис. Полное собрание сочинений. Т. 4. М., 1991. С. 405.

<sup>79</sup> Там же. С. 406.



нейно и не буквально. В ходе повествования на роль «невидимого Китежа» выдвигается несколько претендентов.

Мотив Китежа возникает в первой книге (часть пятая «Прощанье со старым») в связи с историей зыбушинской республики, которая *«не признавала власти Временного правительства и отделилась от остальной России»*. Зыбушино выступает в авторском описании как некий «невидимый» сказочный град: *«Зыбушино всегда было источником легенд и преувеличений. Оно стояло в дремучих лесах, упоминалось в документах Смутного времени, и его окрестности кишели разбойниками в более позднюю пору. Притчей во языцех были состоятельность его купечества и фантастическое плодородие его почвы»*. Сходство с «китежским сюжетом» придает этому описанию и характерная топографическая особенность: наличие двух городов – большого, реального (Мелюзеев) и малого, полуфантастического (Зыбушино), в существование которого до появления «охотника Погорелых» долго не верит Живаго, в то время как окрестные села и города «верят» в существование справедливой *«зыбушинской республики»*. Важное дополнение вносит сообщение о ее основателе, которым был *«сектант Блажейко, в юности переписывавшийся с Толстым»*. «Зыбушинская республика» построена на основаниях «новой религии» и как бы хранима верой его жителей. «Сектантство» на почве «толстовства» в свою очередь вызывает ассоциации с проповедниками-богоискателями предреволюционной России, к числу которых относился и «толстовец» А. Добролюбов. И, наконец, Зыбушино самим своим наименованием (этимологически производным, по-видимому, от «зыбрь») отсылает к раннему пастернаковскому «блату» стихотворения «Мельхиор» 1914 года как наименованию главной части острова, образованного разветвлением Москва-реки, и входящем в китежскую топографию его раннего творчества (о чем говорилось выше). А станция Бирючи, от которой идут дороги к Мелюзееву и Зыбушину, фольклорным происхождением своего названия, опосредованным через «Снегурочку» (пьесу Островского и оперу Римского-Корсакова, где «бирючи» являются действующими лицами), косвенно отсылает к китежскому топосу.

Как бы подтверждает китежскую «репутацию» романной топографии Мелюзеева—Зыбушино развернутый эпизод тревожной ночи в бурю, разыгравшийся в Мелюзееве, когда мадемуазель Флери и Живаго – одиноким обитателям покинутого лазарета – кажется, что кто-то требовательно стучит в дверь. Когда они понимают, что стучал оторвавшийся ставень, с сожалением расходятся, поскольку оба ожидали появления Лары: *«Оба они были так уверены в этом, что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом»*<sup>80</sup>. Мотив русалки, вводимый здесь, соотносится с русалками обеих «свитезянских» баллад Мицкевича, в одной из которых («Свитезе») русалка и рассказывает путнику о судьбе «невидимого града»<sup>81</sup>.

Связь зыбушинской «легенды» с «китежской» неожиданно подтверждается отсылкой к притче о Лотовой жене. Устинья, бывшая кухарка, почувствовавшая вкус к публичным выступлениям, заканчивается свою речь о Зыбушино на очередном митинге сравнением заговорившего глухонемого (Клинцова-Погорелых) с валаамовой ослицей и неожиданным вариантом завершения судьбы Валаама: *«Небось сами знаете, чем кончилось. [...] В соляной столб превратился»*. На что она слышит из толпы возражения: *«Шалишь, кума! Это Лот, Лотова жена»*.

Оговорка Устиньи не случайна для автора. Некоторые европейские изводы сказания о затонувшем городе сводятся к финальному совпадению с притчей о

<sup>80</sup> За указание на связь этого эпизода со стихотворением Пастернака «Венеция» (1913, 1928), тоже созвучным «китежскому топосу», благодарю О.М. Двоскину.

<sup>81</sup> Интересно, что написанию оперы о Китеже предшествовало в биографии Римского-Корсакова сочинение в 1897 году кантаты «Свитезянка».

Содоме и Гоморре. Особую популярность получил бретонский вариант легенды о затонувшем городе Ис<sup>82</sup>. После публикации баллады «Затонувший город Ис»<sup>83</sup> она легла в основу либретто оперы Эдуара Лало «Король города Ис» (1888), причисляемой к заметным явлениям французского вагнеризма. В первой тетради «Прелюдий» для фортепиано Клода Дебюсси (1905) десятая пьеса цикла имеет подзаголовок «Затонувший собор» и построена как вариация на тему подводного колокольного звона. Все эти источники в разной степени были известны в русской культуре.

«Китежский сюжет» трансформирован А. Ахматовой в сторону притчи о Лотовой жене в стихотворении «Уложила сыночка кудрявого» (1940), героиня которого, пойдя по воду, слышит «Колокольный звон // Из-под синих волн», взывающие к ней голоса града Китежа, укоряющие ее за беспамятство, и оглянувшись на родной дом, видит, что он в огне. Имя «китежанки» уже в эти годы приросло к поэтическому портрету Ахматовой (ср. стихотворение 1940 года «Путем всея земли»)<sup>84</sup>. Но и образ Лотовой жены связывается с ним («Лотова жена», 1924), с чем пытался спорить Пастернак в стихотворении «Анне Ахматовой» (1929): «Таким я вижу облик ваш и взгляд, / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи».

Бретонскую балладу о затонувшем городе использовал Александр Блок в пьесе «Роза и крест» (1912). Старинная легенда сопровождает рыцаря Бертрана (по прозвищу «Рыцарь Несчастье») по пути домой, аккомпанируя любовной фавбу пьесы. Сказавшийся ее автором визионер Гаэтан, «бедный рыцарь», или видение рыцаря, продолжает балладу о подводном городе «странной» песней «о море / И о кресте, горящем над вьюгой» (на поиски которой и был послан Бертран жестокосердной госпожой и «дамой сердца»). Тема рока в песне о море инструментована мотивом моря («Всюду беда и утраты, / Что тебя ждет впе-

<sup>82</sup> Кер-Ис (франц. Ker Ys, брет. Ker Is, то есть «город Ис») – в бретонских преданиях старинный город, столица Арморика (то есть Бретани), построенный в заливе Дуарнене королём Корнуальским Градоном для своей дочери Дахут. Согласно легенде, город стоял на берегу моря и был отделён от него огромным бассейном, спасавшим город от наводнений во время приливов. В плотине, отделявшей бассейн от города, была потайная дверь, а ключ всегда висел у короля, благочестивого Градона, на шее на золотой цепочке. Но однажды прекрасная дочь короля, которую звали Дахут, поддавшись уговорам сатаны, вытащила у спящего отца ключ и открыла дверцу, и город оказался затоплен водой. В некоторых версиях легенды, сатана явился Дахут по велению Бога, решившего покарать жителей Иса за грехи. Согласно другим версиям, Дахут украли ключ или по просьбе своего возлюбленного, или для того, чтобы открыть ему городские ворота. Практически все жители Иса погибли, а их души остались под водой. Спаслись только король Градон и его дочь, решившие пересечь море, оседлав морского коня Морварха. Однако в пути им явился святой Гвенноле, обвинивший Дахут в гибели города. Он приказал Градону бросить дочь в море, после чего она превратилась в русалку.

Спасшись, Градон основал город Кемпер, который стал его новой столицей. После его смерти в Кемпере, между двумя башнями собора святого Корентина, ему установили статую, сохранившуюся до наших дней. По бретонским преданиям, иногда можно услышать звон колоколов Иса, предупреждающих о приближении шторма. Бретонцы говорят, что Ис был самым красивым городом на земле, и после его разрушения, франки переименовали Лютецию в Париж, так как по бретонски «Par Is» значит «подобный Ису». Согласно бретонским поверьям, Ис всплывёт когда Париж будет поглощён водой. Иногда легенда воспринимается как победа христианства (Градон был обращён святым Гвенноле) над язычеством (Дахут и остальные жители города поклонялись кельтским богам). Однако по бретонской легенде Градон встречался и разговаривал с последним друидом Бретани. Король утешал его, а после смерти друида, перед строительством часовни в священной роще, наблюдал за его погребением по языческому обряду. [интернет-источник]: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.

<sup>83</sup> Впервые она была опубликована в сборнике бретонских песен: *Hersart La Villemarque, Théodore. Les bardes bretons. Poèmes du VIe siècle, traduits pour la première fois en français avec le texte en regard revu sur les manuscrits et accompagnés d'un fac-simile. Par Hersart de la Villemarque. Nouvelle édition. Paris, Didier, 1860.*

<sup>84</sup> *Служевская Ирина. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. М., 2008.. См. также: Азадовский К.М. «Меня назвал китежанкой...». Анна Ахматова и Николай Клюев // Литературное обозрение. 1989. № 5.*

реди? / Ставь же свой парус косматый, / Меть свои крепкие латы / Черным крестом на груди») и воплощается через мотив нитей судьбы: («В темных рассединах ночи / Прялка жужжит и поет. / Пряха незримая в очи / Смотрит и судьбы прядет»). Скрещение этих мотивов повторяет мотивную структуру вагнеровского «Летучего Голландца», а сцена норн, тянущих нить жизни, открывает последнюю оперу его тетралогии. Вагнеровский контекст подкреплен топиной куртуазного сюжета из эпохи французского средневековья, отсылающего к легенде о Тристане и Изольде<sup>85</sup>.

Таким образом, в пьесе Блока легенда о затонувшем городе возникает в плотном контексте вагнеровского творчества. Точкой пересечения оказывается христианская проблематика «Счастья-Страдания». Отметим также значимость мотивов снега и вьюги, дающих «русскую инструментовку» европейских образов (общепринятой поэтической параллелью пьесы является блоковский цикл «Снежная маска»).

С подачи К.В. Звягинцевой (Ерофеевой), актрисы и поэтессы, состоявшей в постоянной переписке с Дурылиным<sup>86</sup>, он в конце 1920-х годов размышляет над только что опубликованным «Дневником» Блока<sup>87</sup>, выделяя мысль поэта о «главной теме русской литературы» как «религиозной» и признание поэта о «подмене темы», которую он вынужден совершить в начатой драме для завершения ее. «Вместо истинной темы РОЗА И КРЕСТ [выделено автором – М.Р.] (здесь стоит только припомнить, что знаменовала эта тема в мистике и поэзии от ранних средних веков немецких романтиков до мистиков XIX и XX ст.) – он должен взять подменную тему: “пусть будет судьба человеческая, неудачная!”»<sup>88</sup>.

Очевидно, что здесь мы сталкиваемся с еще одним кругом размышлений, который совпадает с проблематикой, сопровождавшей, по-видимому, оформление замысла романа Пастернака о «неудачной судьбе человека» как теме глубоко религиозной. Но «неудача» эта ставится под сомнение в свете китежской легенды.

## 9. «Китеж» как идея жизнестроительства

Варыкино в ходе повествования как бы дважды «пробуется» на роль «невидимого града». Свой Китеж доктор пытается обрести «в родном углу», если воспользоваться выражением Дурылина, ставшим для последнего неким понятием из его «философии существования»<sup>89</sup>. Подобная модель жизнестроительства, основанная на «китежском сюжете», опробовалась в годы революции и советской власти многими ее недоброжелателями, вынужденными уйти «в духовное подполье»<sup>90</sup>. Пример Дурылина в этом отношении особенно показателен. Трансформация идеи «невидимого града» у Дурылина своеобразно соотносится с

<sup>85</sup> Вместе с тем замечание комментатора текста С. Небольсина «Исторический фон драмы и ее финальные сюжетные решения сближают “Розу и Крест” с “Нюрнбергскими мастерзингерами” Вагнера» (Блок, Александр. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. Драматические произведения / Комментарии С.А. Небольсина. М., 1971. С. 474) неубедительно. Действие драмы относится ко временам «альбигойской ереси» (XII–XIII векам), действие оперы – ко второй половине XVI века. В свою очередь счастливая развязка комической оперы никак не переключается с трагическим финалом пьесы Блока.

<sup>86</sup> Будучи знакомой Пастернака, она во время томской ссылки Дурылина передавала его письма Пастернаку. Позже у нее в гостях Дурылин и Пастернак встречались, о чем имеется памятная запись Пастернака в альбоме Дурылина от 5 мая 1933 года (РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 13). См.: Из архивов Шервинского, Дурылина, Сидорова / Публ. Т.Ф. Нешумовой // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. Интернет-ресурс: <http://www.utoronto.ca/tsq/index.shtml>.

<sup>87</sup> Дневник Блока. Т. 1 – 1911–1913 / Под ред. П. Медведева. Л., 1928.

<sup>88</sup> Дурылин, Сергей. В своем углу, указ. изд. С. 577. Запись можно точно датировать 21 марта (по старому стилю) 1928 года.

<sup>89</sup> Дневниковые записи, писавшиеся по примеру В. Розанова, которому Дурылин поклонялся, и получившие название «В своем углу», он вел с 1924-го по 1939 год (редактировал их до 1944-го, но не предназначал для печати). Этот цикл был продолжен воспоминаниями «В родном углу», которые записывались им до самой смерти в 1954 году.

<sup>90</sup> Уже в старообрядческой традиции, где сказание о Китеже особенно укоренилось, «Китежу придавался характер убежища последователей старой веры» (Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М., 1991. С. 291).



концепцией жизнестроительства по Александру Добролюбову. От поисков града «погрузившегося», «скрывшегося» от ужаса истории, Добролюбов (после 1905 года!) перешел к идее бегства из «мира видимого», сектантского отчуждения от цивилизации, а паломничества Дурылина к «невидимому граду», оборванные революцией, тюрьмой и ссылками, нашли свое продолжение и завершение в идее «своего угла», «родного угла». В своих книгах, носящих эти заглавия, он развивал мысль о суетности любых общественных деяний и любого социального признания<sup>91</sup>. При всей обширности деятельности Дурылина «в миру» после возвращения из последней ссылки<sup>92</sup> он обрел «невидимый град» в окружении своей «духовной жены» с сестрами и спасающейся у него монахини. Даже выстроенный им в подмосковном Болшево по проекту А.В. Щусева дом спланирован знаменитым архитектором по образцу храма относительно сторон света и выстроен из останков разрушенного Страстного монастыря. Этот дом и жизнь его обитателей, обретших свой «невидимый Китеж» в кругу семьи, Пастернак знал воочию<sup>93</sup>.

Сопоставление подобной концепции жизнестроительства со стратегией существования, избранной Юрием Живаго, позволяет точнее осознать смысл последней<sup>94</sup>. Возвращение Живаго в Варыкино (уже с Ларой и ее дочкой от Антипова), как я пыталась показать, воссоздано автором со все возрастающей символичностью деталей и возникающих сюжетных пересечений. В этом плотном символическом пространстве мотив Китежа приобретает новую трактовку. Герои романа спасаются от мрака истории как от татарского полона. «Невидимым градом» на время становится их предреченное судьбой родство, их короткое, невозможное, детски-райское счастье. Счастье, возможное только «в родном углу». Апология быта, данная в варыкинской новелле, внутренне полемична по отношению к вагнеровскому дискурсу, к которому она же апеллирует. Вступая в диалог с Вагнером, поздний Пастернак предполагает иные, чем у немецкого мыслителя, ответы. Правда, и они неокончательны.

То «мещанское», что с презрением отбрасывалось символистской эпохой вслед за Вагнером-философом (но не всегда – человеком, особенно в поздние годы жизни!), та субстанция жизни, которая породила отличительное свойство высказывания Пастернака с его поэзией быта, возводимой к духовным основам бытия, дает героям краткую варыкинскую отсрочку. Но и в «родном углу» не спастись от истории.

<sup>91</sup> Эта идея четко сформулирована в записи под номером 97 из книги «В своем углу»: «— Хотите бессмертия? – Нет. Не хочу. – Хотите вечность? – Нет, не хочу. – Хотите вечного блаженства? – Простите, не хочу. – Хотите истины? – Ни капельки не хочу. Позвольте пройти. – Куда вы? – Вот к этому человеку на стуле, у окна. У его стула, рука в руку с ним, я просижу всю мою жизнь. А когда я умру, он меня похоронит. И больше я решительно ничего не хочу» (Цит. по: *Дурылин Сергей*. «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...» Пропущенные «углы». Публикация МДМД. Подготовка текста, предисловие и примечания Анны Резниченко // *Новый мир*, 2008, № 12. С. 144–162. С. 156 [Интернет-публикация: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2008/12/](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/)]).

<sup>92</sup> С начала с 1930-х годов он был заведующим музеем Малого театра, заведующим кафедрой истории русского театра ГИТИС, старшим научным сотрудником Института истории искусств, получил докторскую степень без защиты (по совокупности работ), публиковал громадное количество статей и книг, участвовал в редколлегиях академических изданий и т. д.

<sup>93</sup> По крайней мере он мог посещать Дурылина во время своего лечения в большевском санатории в феврале 1953 года. В архиве мемориального дома-музея Дурылина в Болшеве (МДМД) сохранилась записка Пастернака с просьбой объяснить путь к дому от санатория (сообщено научным сотрудником музея А. Резниченко). Заметим, что это время активной работы над романом, о чем он пишет В.Ф. Асмусу: «Мне лучше. Я стал работать, засел за окончание Живаго» (Цит. по: *Борисов В.М.* Река, распахнутая настезь, указ. изд. С. 428).

<sup>94</sup> Ср. строки из письма Пастернака Дурылину о своих возобновившихся после войны выступлениях перед читательской аудиторией: «И, представь себе, это принесло одни радости. На моем скромном примере я узнал, какое великое множество людей и сейчас расположено в пользу всего стоящего и серьезного. Существование этого неведомого угла у нас дома [подчеркнуто мною – М. Р.] было для меня открытием». Две судьбы (Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин. Переписка) / Публ. М.А. Рашковской // *Встречи с прошлым*. Вып. 7. М., 1998. С. 366–408. С. 393. Как всегда у Пастернака, метафора имеет вполне конкретный смысл, легко прочитываемый и его адресатом: радостное удивление от обнаружившегося в советской действительности «китежского» родства со своей аудиторией.

Не спастись и от «фарисейства», сопровождающего жизнь общества и в обществе и преследующего Живаго уже по возвращении в Москву. Потому-то следующая попытка обретения московского «родного угла» завершается тем уходом от общества, который, как было сказано, мог иметь не только толстовский, но и добролюбовский прообраз. Строки «Гамлета» из тетради Живаго, косвенно объясняющие принятое им решение, акцентируют мотив «житейского моря»: «Я один. Все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить – не поле перейти». Наряду с многозначительным «все тонет», здесь возникает ассоциативная отсылка к редуцированному окончанию различных фольклорных вариантов пословицы: «..., а море переплыть»<sup>95</sup>. «Родной угол» для поэта, художника может, по версии Пастернака, оказаться и «тихим омутом», погружение «невидимого Китежа» в «житейское море» – гибелью<sup>96</sup>.

Итак, Варыкино не выдерживает исторического экзамена на роль «невидимого Китежа», не став заслоном от Апокалипсиса. Разгромлена и «зыбушинская республика». Ни «Китеж веры», к которому взывала предреволюционная богоскательская мысль, ни Китеж «родного угла», в котором нашло выход «духовное подполье» советских времен (но доктор трижды – как в сказке – во всех трех семейных союзах выхода не находит) не способны, по Пастернаку, спасти человека в вихре русской истории. Из всех вариантов пути к Китежу остается уповать лишь на тот, который предуказан в дурьилинской книге «Вагнер и Россия»<sup>97</sup>: «Не тогда ли поверит себе художник, когда в словах своих сам услышит слова и подголоски китежских распевцев и песнопений, в звуках своих – отзвуки китежского звона? [...] Тот, кто [...] от невидимого Китежа веры пойдёт к цветущему во плоти Китежу искусства, тот будет великий художник-мифотворец на Руси»<sup>98</sup>.

«Цветущий во плоти Китеж искусства» – последнее пристанище Живаго. Поэт уходит из «родного угла» в схиму искусства, в кабинет-келью на Камергерском, целиком отданному творчеству, в самом центре шумной советской Москвы, в описании которой на последних страницах романа возникает сходство с «видимым Китежем», не погружившимся, не спасенным – завоеванным, но все равно не поруганным, не утратившим родства с поэтом. Недаром последние страницы повествования озарены тихим светом летнего московского вечера, «счастливым, умиленным спокойствием за этот святой город, за всю землю», «неслышную музьюкою счастья».

Образ человека, обретшего призвание поэта, самим своим существованием олицетворяющего идею «непротивления злу насилием», бегущего от общества, от цивилизации, сначала в глушь леса, затем в городе сознательно «уходящего на дно» социальной жизни, зарабатывающего тяжелым грязным трудом, в глазах окружающих приобретающего репутацию «люмпена», наконец, исчезающего из поля зрения близких, чтобы полностью посвятить себя творчеству, – этот образ как нельзя более напоминает «русского Франциска» и современника Живаго – Александра Добролюбова.

Это сходство усиливается к финалу романа, когда доктор вновь добирается до Москвы, где «за ним всюду по пятам следовал красивый крестьянский юноша», с которым они, подобно Добролюбову, «появлялись в тех уцелевших

<sup>95</sup> Подробный анализ фольклорных коннотаций использованной в завершение пастернаковского стихотворения пословицы, сводимых к сравнению жизни с «горькой зыбучей бездной», «мира» с «морем», см.: Айрапетян, Вардан. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 225–227.

<sup>96</sup> Нужно заметить, что подобная коллизия осмысливается Вагнером в его раннем «Летучем Голландце».

<sup>97</sup> И возможность которого в те же годы оспаривал идейный вдохновитель Дурьилина – В.В. Розанов: «Литература как орел взлетела на небеса. И падает мертвая. Теперь-то уж совершенно ясно, что она не есть “взыскуемый невидимый град”» (Розанов В.В. Уединенное. Опавшие листья. М., 2009. С. 55).

<sup>98</sup> Дурьилин С. Рихард Вагнер и Россия, указ. изд. С. 56.

московских гостиных, где прошло детство Юрия Андреевича»: «В сопровождении своего молодого товарища худой рослый доктор в неказистой одежде походил на искателя правды из простонародья, а его постоянный провожатый на послушника, слепо ему преданного ученика и последователя». Да и отступничество этого крестьянского паренька Васи Брыкина, его уход от доктора в «новую жизнь» совпадает с судьбой движения «добролюбовцев», учеников и последователей поэта, рассеянных наступлением советской эпохи.

Дополним это сходство своего рода эпилогом истории А.М. Добролюбова, обнаружившимся в письме С.Н. Дурылина П.П. Перцову от 11 февраля 1940 года: «[...] Кстати, сообщу Вам сверхъестественную новость. Я видел на днях И.М. Брюсову, и она сообщила мне, что у нее был... Александр Добролюбов! Да, да, исчезнувший в народе А. Добролюбов, *Natura Naturans* “Из книги невидимой”! Он – шутка по профессии, пишет стихи (по словам Брюсовой плохие) и мечтает напечатать статью о Блоке. Все это уж было когда-то, только не помню когда! Еще одна легенда приказала долго жить!»<sup>99</sup>.

Могла ли эта новость стать известной Пастернаку и, следовательно, послужить основой для нахождения развязки его романа и других сходных мотивов? Несомненно, поскольку общение с Дурылиным продолжалось до самой смерти последнего<sup>100</sup>.

Замечу, что в 1939 году поэзия Добролюбова попадала в поле зрения Пастернака, когда по просьбе Вересаева он прислал ему отзыв на стихи Добролюбова, в котором писал: «Без любви к природе и какой-то своей натурфилософии не бывает творчества, а тут эта скрытая вера всякого воображенья становится исключительным предметом особой одержимости и фанатизма, мыслящего хотя и иступленно, но без ошибок»<sup>101</sup>. «Натурфилософия» Добролюбова приводит его на ум досократовскую Грецию и Гёте<sup>102</sup>. Для Дурылина же «эпохи символизма» особой притягательностью обладало то качество поэзии Добролюбова, которое он сформулировал в книге «Вагнер и Россия» как «дух музыки, звучащий в слове и в звуке»<sup>103</sup>.

«Натурфилософия» и «дух музыки» отвечают поэтическому идеалу символизма, по Пастернаку же – любой поэзии. Соответствие этому идеалу поэзии Юрия Живаго вполне очевидно. Эта «натурфилософия», паролками которой на страницах романа становятся имена Гете, Шеллинга и Платона, является основой того мирозерцания, к которому он окончательно приходит к финалу жизни: «Доктору казалось, что поля он видит, тяжело заболев, в жаровом бреду, а лес – в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола».

Это мироощущение составляет часть того «китежского топоса», который был закреплен целым рядом источников и претворений легенды, вылившись в добролюбовские гимны природе или «похвалы» корсаковской Февронии лесу как Божьему храму:

А и то: ведь Бог-то не везде ли?  
Ты вот мыслишь: здесь пустое место;  
Ан же нет: великая здесь церковь.  
Оглянися умными очами.  
День и ночь у нас служба воскресная,  
Днём и ночью темьяны да ладаны;  
Днём сияет нам солнышко, солнышко ясное,

<sup>99</sup> Дурылин, Сергей. «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...» Пропущенные «углы», указ. изд.

<sup>100</sup> Даже мечта Добролюбова конца 1930-х годов написать статью о Блоке перекликается с замыслом пастернаковского романа и планами самого Юрия Живаго. Заметим, кроме того, что друзья Живаго также не принимают всерьез его поэтических занятий.

<sup>101</sup> Письмо Б.Л. Пастернака В.В. Вересаеву. Публикация А. Кобринского // Вопросы литературы, 2004, № 4. С. 228—229.

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Дурылин, Сергей. Рихард Вагнер и Россия, указ. изд. С. 57.



Ночью звёзды как свечи затеплятся.  
День и ночь у нас пенье умильное,  
Что на все голоса ликование,  
Птицы, звери, дыхание всякое  
Воспевают прекрасен Господень свет (I, 1).

## 10. Вагнеровские мотивы в «Стихотворениях Юрия Живаго»

В письме Т.М. Некрасовой от 9 ноября 1954 года Пастернак «объяснял особенности заканчиваемой им книги: "...теперь мне первая книга кажется вступлением ко второй, менее обыкновенной. Большая необыкновенность ее, как мне представляется, заключается в том, что я действительность, то есть совокупность совершающегося, помещаю еще дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти на грань сказки»<sup>104</sup>. Можно понять этот автокомментарий, как ключ к драматургической специфике романа, которая состоит в постепенной смене реалистического модуса повествования символическим.

Мотивный анализ «Доктора Живаго», в свое время предложенный Б. Гаспаровым<sup>105</sup>, предполагает наличие символического плана на протяжении всего повествования.

Противоречие здесь мнимое: фактически одни и те же топоры могут выступать в этом романе то в функции реалистического описания, то приобретая символический смысл, к поискам которого читателя побуждают «смысловые неопределенности», «темные места», возникающее ощущение необязательности каких-либо реалистических деталей при выделенности их показа. Но драматургическая стратегия, раскрытая Пастернаком, оправдывается в том смысле, что символический план постепенно разрастается, приводя к сгущению основных мотивов романа в его поэтической коде – «Стихотворениях Юрия Живаго».

Можно даже сказать, что подобно «судьбы скрещеньям», составляющим прозаическую фабулу сочинения, здесь происходят «скрещенья» тех мотивов, которые существенны для всего корпуса поэтических текстов Пастернака. Подобное явление объяснимо не только личным выбором поэта, но и тем, что его выбор совершается в сфере романтической топики (смерть и жизнь, ночь и день, сон и пробуждение, лес, море, весна, метель и т. д.). Обращаясь к ней, Пастернак, однако, помещает ее в непривычные для нее контексты, проявляя тем самым неожиданные смыслы, придает ей современную интонацию.

Не вдаваясь в эту богатейшую для размышлений и наблюдений тему, выделю только те мотивы, которые указывают на родство с тем кругом романтических образов, который породил вагнеровское искусство или сам порожден им.

Определение «сказка», употребленное Пастернаком в письме Т.М. Некрасовой, как всегда у этого автора, далеко не случайно. Оно использовано и в самом романе как заголовок стихотворенья из сохранившейся стихотворной тетради доктора (№ 13), и многократно как поэтический мотив из нее, преобразующийся от «сказки» к «чуду»<sup>106</sup>. Отсылка к жанру сказки уточняет авторский замысел, осуществляя который «в период работы над романом, и особенно над второй книгой, Пастернак помимо разнообразных исторических документов обильно использовал фольклорные источники: сборники уральского фольклора, «Народ-

<sup>104</sup> Цит. по: Борисов В.М. Река, распахнутая настесь, указ. изд. С. 428—429.

<sup>105</sup> Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993. С. 241—273.

<sup>106</sup> «В глубине очарованной чащи» (№ 4); «как древний соловей-разбойник», «казалось, вот он выйдет лешим» (№ 5); № 13 («Сказка») целиком построен на сказочной фабуле освобождения девы от дракона; далее – «чудотворство» (№ 14); «Морозная ночь походила на сказку»; «Все шалости фей, все дела чародеев» (№ 18); «Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог» (№ 20 – «Чудо»); «И брачное пиршество в Кане, / И чуду дивящийся стол» (№ 22); «Я сейчас предсказывать способна / Вещим ясновиденьем сивилл» (№ 24); и, наконец, «Он отказался без противоборства, / Как от вещей, полученных взаимы, / От всемогущества и чудотворства» (№ 25).

ные русские сказки” А.Н. Афанасьева, собственные фольклорные записи, которые он вел еще в Чистополе в 1942 г. Внимательно читал он в это время известную книгу В.Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки”, вышедшую в 1946 г. в Ленинграде. Обращение Пастернака к миру народной культуры первоначально важно для понимания поэтики “Доктора Живаго” (в частности, для осмысления функций таких “странных”, на первый взгляд, персонажей, как, например, Евграф Живаго или Самдевятов)<sup>107</sup>. В.М. Борисов напоминает и о пастернаковском определении жизни как «поруганной сказки»<sup>108</sup>.

Несомненным сходством с романтической сказкой обладает и тетралогия Вагнера («сказкой с картинками» назвал ее биограф композитора Г. Галь). Здесь использован целый ряд соответствующих ситуаций, мотивов и образов: страшные братья великаны, несчастные гномы-нибелунги и злобные карлики, чудесные превращения, дракон и схватка с ним героя, богатырские кони, чудо-меч, заклинание огнем, погружение в волшебный сон, прохождение через огненное кольцо, волшебный напиток и волшебный шлем и т. д. Некоторые из них, как было показано выше, составили и мотивный фонд романа, включая его стихотворный эпилог.

Как раз в эпилоге вагнеровские мотивы, возникшие в прозаическом контексте как результат поэтического мифомышления Пастернака, возвращаются в соприродную им среду и поданы в концентрированном виде, как бы расставляя последние акценты в смысловом поле художественного пространства

В письме Пастернака Некрасовой обращает на себя внимание и авторская характеристика конструкции романа. Согласно ей, получается, что вторая книга, в основном построенная по модели «Валькирии», находится в конструкции целого в том же положении, что и вторая опера вагнеровского цикла: ей предшествует «предвечерие» («*Vorabend*») – опера «Золото Рейна», с которой вместе (в один вечер) они должны исполняться по авторскому предписанию.

Эта как будто бы достаточно вольная аналогия, подкрепляется другими. Так, В.М. Борисов пишет об истории создания романа:

«В центре пожелтевшей бумажной обложки черновой карандашной рукописи крупно написано “Р\_ы\_н\_ь\_в\_а” – упоминаемое во второй книге “Доктора Живаго” название “знаменитой судоходной реки”, на которой стоит город Юрятин. Название это, в географии неизвестное, образовано Пастернаком, хорошо знакомым с уральской топонимикой, по типу реально существующих местных гидронимов (реки Вильва, Иньва и др.), но на первый взгляд кажется непонятным, что, помимо колоритного звучания, побудило его избрать это слово в качестве заглавия романа о бессмертии. К ответу приводит нас контекст, в котором упоминается Рыньва уже в “начале прозы 36 года”: “Это была Рыньва в своих верховьях. Она выходила с севера вся разом, как бы в сознании своего речного имени...” “Речное имя” Рыньвы составлено Пастернаком из наречия “рын” (настежь), встречающегося в одном из диалектов языка коми, и существительного “ва” (вода, река) и может быть переведено как “река, распаханная настежь”. Наделенная атрибутами одушевленности (“сознанием”, “созерцанием” и т. д.) Рыньва – “живая река”, или, метафорически, “река жизни”, и текущая в ней вода, конечно, та же самая, что “со Страстного четверга вплоть до Страстной субботы... буравит берега и вьет водовороты” в стихотворении Юрия Живаго (“На Страстной”). Это река жизни, текущая в бессмертии»<sup>109</sup>.

Именно образ реки, трансформирующийся от реки смерти «Кедрона» до символа «вечной жизни», завершает весь роман:

<sup>107</sup> Борисов В.М. Река, распаханная настежь, указ. изд. С. 428.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Борисов В.М. Река, распаханная настежь, указ. изд. С. 426.

*Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавливают по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.*

(№25 «Гефсиманский сад»)

Но происхождение «колоритного названия» «Рыньва», не меньше, чем достаточно экзотической аналогией с «одним из диалектов языка коми», может быть объяснимо фонетическим сходством с «Золотом Рейна». Немецкое название трансформируется таким образом в уральскую топонимику.

Есть и смысловое сходство. Не только у Вагнера, но и в культуре немецкого романтизма Рейн выступает как устойчивая мифологема истоков жизни, ее круговращения. В тетралогии же Рейн обозначает начала и концы жизни, ее вечное возрождение. Именно в дискурсе воды, столь важном для Пастернака, пересекаются топосы жизни и смерти (начиная с финала первого же стихотворения «Гамлет», о чем было сказано выше), а затем и воскресения<sup>110</sup>.

Добавим, что в прозаическом тексте романа революция сравнивается то с наводнением, то с морем. Переплыть это море, не погибнув, не дано героям романа. А по полю жизни, которое приходится переходить, «змеится насмешливая улыбка дьявола». Через дискурс моря осмысливается образ революции и у тайного героя романа, источника мысли о нем – Блока – именно в статьях, вдохновленных вагнеровским художественным миром: под его пером «корабль-призрак» «Летучего Голландца» Вагнера начинает олицетворять революционную Россию, а музыка Вагнера – шторм революции<sup>111</sup>. Ту же эмблему дает революции и другой властитель дум раннего (да и позднего!) Пастернака – Маяковский, описывающая вселенский «дрейф» Смольного в образе «триэтажного призрака», постепенно преобразующегося в боевой корабль:

Поднялся.  
Шагает по Европе. [...]  
А после  
пароходы  
низко-низко  
над океаном Атлантическим видели —  
пронёсся  
к шахтёрам калифорнийским.  
Говорят —  
огонь из зева выделил.

(«Потрясающие факты», 1919)

Но уже до этого океанского явления Смольного в образе «Авроры», как скандирует стих, «из лоска / тротуарного глянца / Брюсселя, натягивая нерв, / росла легенда / про летучего Голландца – Голландца революционеров». Уточняет адрес этой ассоциации введённый музыкальный мотив: «И вдруг / увидели / деятели сыска, / все эти завсегдатаи баров и опер [...]». Оформляющийся в следующих

<sup>110</sup> Топос воды (№ 2 – «дробь капелей», «ручейков бессонных болтовня», № 3 – «вода буравит берега и вьет водовороты»; № 5 – «вода в воронках родников», «прокатывало половодье» и т. д.) постепенно с помощью мотивов моря и мотивов погружения трансформируется в топос смерти (№ 5 – «И падали в водовороты»; № 10 – «Что как в воду опущена роца, что приходит всему свой конец»; № 11 – «Вдруг [...] Провалюсь в тартарары, / Канули, как в воду»; «Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье»; № 16 – «Как затопляет камыши / Волнение после шторма, / Ушли на дно его души / Ее черты и формы», «Она волной судьбы / Со дна была к нему прибита», «Волна несла ее, несла / И пригнала вплотную»; «И почему ему на ум / Все мысль о море лезет?»; № 20 – «камыши неподвижен, / И Мертвого моря покой недвижим», «И в горечи, спорившей с горечью моря» [Ср.: «поле в унынье запахло полынью»]; № 22 – «И море, которым в тумане / Он к лодке, как по суху, шел»; № 25 – «Внизу под нею протекал Кедрон», «И как сплавливают по реке плоты, / Ко мне на суд, как баржи караванов / Столетия поплывут из темноты»).

<sup>111</sup> Советский драматург В.Н. Биль-Белоцерковский свою пьесу 1926 года о революции назвал «Шторм».



строках образ Летучего Голландца соотносится не только с оперой, но и с Берлином и Парижем – первыми «пристанями» на жизненном пути композитора, вошедшими в ряд вагнеровских биографических ассоциаций.

Значимость этого образа в восприятии Пастернаком поэтического явления Маяковского проясняет его обращение к поверженному кумиру: «*Вы, певший Летучим Голландцем / Над краем любого стиха, / Когда вы, крылатый, / Возникли борт о борт со мной*» («Маяковскому», 1922). Здесь и «крылатый», и «борт о борт», и даже «возникли» закрепляет все ту же метафору – «летучего корабля», «корабля-призрака», неожиданно, как у Вагнера, входящего в пространство судьбы.

Но для самого Вагнера основной метафорой революции стал пожар. И в цикле Живаго дискурс огня разработан не менее подробно, чем дискурс воды<sup>112</sup>.

Среди метафор выделяется ряд, связанный с образом заката: «*Огни заката догорали*», «*пожарище заката*»; «*И пожар заката не остыл*»; «*Она [звезда – М.Р.] пламенела, как стог, [...] / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне. / Она возвышалась горящей скирдой / Соломы и сена / Среди целой вселенной, / Встревоженной этою новой звездой. / Растущее зарево рдело над ней [...] / Спешили на зов небывалых огней*». Этот лексический ряд перекликается с наименованием и сюжетом завершающей оперы вагнеровской тетралогии “*Götterdämmerung*”, получившей в русских переводах различные версии названия: «*Сумерки богов*», «*Закат богов*», «*Гибель богов*», из которых первая наиболее близка оригинальному, но остальные не менее верны духу сочинения. Идея «заката» цивилизации, получившая свою дальнейшую расшифровку у Шпенглера, или «гибельного пожара», подхваченная Блоком, последовательно претворена Вагнером в сюжете, который и приходит в финале к зрелищу разгорающегося жертвенного костра, чей огонь поглощает вселенную. Пастернаковские лексические ряды («*жаром костра*», «*все пред тобой сожжено*», «*в дыму багровом, / Застилавшем взор*», «*отблеск поджога*», «*Растущее зарево*», «*Рассвет, как пылинки золь*», «*испепелило дотла*»; «*И та же смесь огня и жути*»), вкуче с возрастающим ощущением апокалиптичности этих картин («*Среди целой вселенной, / Встревоженной*», «*Пламенем из зева / Рассеивал он свет*», «*испепелило дотла*», «*И смерть, и ад, и пламень серный*», «*Ход веков подобен притче / И может загореться на ходу*») задействует таким образом целый ряд вагнеровских ассоциаций, включая «запах серы» («*пламя серы / Озаряло вход*», «*пламень серный*», или косвенно, по созвучию: «*серой, как пепел*»), который, согласно авторской ремарке, сопровождает первое появление бога огня Логе в «Золоте Рейна». Логе незримо властвует и в последней картине тетралогии, обозначенный появлением его лейтмотива, постепенно захватывающего звуковое пространство финала. Отвечает сюжетным особенностям финала тетралогии и фраза «*Огни, мечи и впе-*

<sup>112</sup> № 3 – «*И воздух с привкусом просфор и вешнего угара*»; № 5 – «*Огни заката догорали*», «*пожарище заката*»; № 6 – «*И пожар заката не остыл*»; № 7 – «*И по-прежнему молнии / В небе шарят и шарят*», «*А когда светозарное утро*»; № 10 – «*Где сгоревший на солнце орешник, / Словно жаром костра опален*»; № 10 – «*Когда все пред тобой сожжено*», «*И осенняя белая копоть*»; № 13 – «*Как бы пламя серы / Озаряло вход. / И в дыму багровом, / Застилавшем взор*», «*Пламенем из зева / Рассеивал он свет*»; № 14 – «*Оно покрыло жаркой охрою*», «*Обыкновенно свет без пламени / Исходит в этот день с Фавора*», «*лес кладбищенский, / Горевший, как печатный пряник*»; № 15 – «*Свеча горела на столе*», «*роем мошкара летит на пламя*», «*И жар соблазна*»; № 18 – «*Над яслями теплая дымка плыла*», «*Она пламенела, как стог, [...] / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне. / Она возвышалась горящей скирдой / Соломы и сена / Среди целой вселенной, / Встревоженной этою новой звездой. / Растущее зарево рдело над ней [...] / Спешили на зов небывалых огней*», «*Весь трепет затепленных свечек*», «*сделалось жарко*», «*как на пламя огарка*», «*серой, как пепел*», «*Рассвет, как пылинки золь*»; № 19 – «*Везде встают, огни, уют*»; № 20 – «*Колочий кустарник на круче был выжжен, / Над хижинкой ближней не двигался дым, / Был воздух горяч*», «*Как молнии искра*», «*испепелило дотла*»; № 21 – «*И та же смесь огня и жути*»; № 22 – «*И спуск со свечою в подвал, / Где вдруг она гасла в испуге*»; № 23 – «*И смерть, и ад, и пламень серный*»; № 25 – «*Мерцаньем звезд далеких безразлично / Был поворот дороги озарен*», «*Огни, мечи и впереди – Иуда*», «*Ход веков подобен притче / И может загореться на ходу*».

реди – Иуда», поскольку в центре завершающей сцены оказывается зловещая фигура озаренного разгорающимся огнем «предателя» Хагена, опирающегося на копье и щит (*Hagen steht, trotzig auf Speer und Schild gelehnt*).

Возникают в поэтическом цикле и другие несомненные параллели с тетралогией. Так, строки из № 4 «Голос маленькой птички ледащей [...] / В глубине очарованной чащи» перекликаются с «Зигфридом», среди персонажей которого значится «Голос лесной птицы», а определение «зачарованный» соотносится не только со сказочным характером всего оперы, но и с тем ее эпизодом, когда «голос лесной птицы» пророчествует Зигфриду будущее<sup>113</sup>.

Но наиболее очевидно то сюжетное сходство, которое прослеживается в коллизиях № 13, также соотносящегося с эпизодами «Зигфрида»: «У ручья пещера», / Пред пещерой – брод. / Как бы пламя серы / Озаряло вход». «И увидел конный, / И приник к копыю, / Голову дракона, / Хвост и чешую». При этом возникает своеобразная контаминация трех фрагментов тетралогии: победы Зигфрида над драконом, пробуждения им Брунгильды, окруженной кольцом огня («Зигфрид»), а затем еще одного пересечения огненного кольца, охраняющего спящую Брунгильду Зигфридом, преображенным волшебным шлемом во врага, и победы над ней в бою («Гибель богов»). Образ дракона для этого совмещается с образом огненного кольца: «Пламенем из зева / Рассеивал он свет, / В три кольца вокруг девы / Обмотав хребет». Здесь востребованы существенные мотивы вагнеровского текста, в котором каждый из «магических» предметов-символов (копье, шлем) наделен собственным лейтмотивом: «И копье для боя / Взял наперевес», «Конный в шлеме сбитом, / Шибиленный в бою / Верный конь, копытом / Топчущий змею». Выделен и мотив сна, имеющий на протяжении цикла развернутую историю, но в данном случае заставляющий вспомнить о волшебном сне Брунгильды, который нарушается приходом Зигфрида: «Конь и труп дракона / Рядом на песке. / В обмороке конный, / Дева в столбняке». Эта аналогия выделена вопросами: «Кто она? Царевна? / Дочь земли? Княжна?». Если «царевна» и «княжна» отсылают к русской сказке, то «дочь земли» необъяснима из логики этих сопоставлений. Между тем «дочерью земли» в прямом смысле слова (столь характерном для словоупотребления Пастернака) была именно Брунгильда, рожденная от союза Вотана и богини земли Эрды.

Другие мотивы, сходные с вагнеровскими имеют, скорее, общеромантический генезис. Но, соотносясь с вагнеровским контекстом, естественно его подкрепляют, как повсеместно возникающий мотив леса (деревьев), мотив коней и близко связанный с ним мотив пути (перехода, мытарств), мотив ночи и дня, мотив весны, мотив напитка («чаши горечи»), сна и пробуждения, бури... Все они, как я уже говорила, берут начало в прозаической части романа. Сходны с вагнеровскими и некоторые поэтические локусы: не только леса, но лесной пещеры, или оврага<sup>114</sup>, лесной сторожки (брошенного дома, или «хижины»).

Таким образом, на этих примерах вновь подтверждается правота утверждения Б.М. Гаспарова о том, что необходимо «понимание музыкального субстрата творчества Пастернака не как тематического или фактурного элемента – упоминание музыкальных произведений и композиторов, использование звукописи и т. п., а как структурного, формообразующего фактора, проявляющегося в виде сквозных лейтмотивов, соединения и трансформации, которые

<sup>113</sup> Аналогичный сюжетный мотив возникает в сказке В. Гауфа «Карлик-нос» и в центральном номере под названием «Вещая птица» программного фортепианного цикла Р. Шумана «Лесные сцены».

<sup>114</sup> Он трансформируется от лесного «схорона» через образ могилы к пещере Рождества: № 5 – «свесивши в овраг»; № 10 – «обрывистый склон», «Здесь дорога спускается в балку», «Все сметающей в этот овраг»; № 13 – «Свел коня с обрыва», «И тогда оврагом, / Вздрогнув, напрямик»; № 14 – «Смотря в лицо мое умершее, / Чтоб вырыть яму мне по росту»; № 18 – «Впустила Мария в отверстие скалы», «в углубление дупла».

пронизывают все творчество поэта»<sup>115</sup>. Действительно, не число упоминаний Вагнера или его героев определяет степень его участия в размышлениях Пастернака, а целый ряд глубоко сокрытых связей с его творчеством. В его романе их можно установить и на уровне структурной организации, поскольку сам тип такого построения текста, при котором вся ткань пронизана повторяющимися мотивами – лейтмотивами, чей теоретический статус был определен именно в связи с вагнеровским типом высказывания, – неоспоримо связан именно с воздействием его композиционной техники, нашедшей свое наиболее полное воплощение в поздних сочинениях, на которые и ориентированы интертексты «Доктора Живаго».

Другая специфическая черта композиторского высказывания Вагнера также совпадает со стилистическими особенностями романа: «Главную нагрузку здесь несут не картины событий, обстановки, духовной жизни, человеческих отношений и т. д., а монологи [...], речи действующих лиц передаются не как живой диалог, непосредственный обмен репликами и суждениями, а именно как монологи, попеременно адресуемые персонажами друг другу [...] Не меньшую роль играет в тексте и внутренний монолог. Он тоже строится не как живой поток сознания, а как законченная, внутренне и внешне организованная, почти ораторская речь»<sup>116</sup>. Действительно, тетралогия, «Тристан», «Парсифаль» строго соблюдают этот тип «монологического высказывания», осмысленный Вагнером в том числе и теоретически в ряде известных его работ.

Знакомство Пастернака с теоретическими работами Вагнера, вполне естественное для музыканта, сформировавшегося в среде вагнерианцев, блестяще владеющего немецким языком, прошедшего период увлечения немецкой философией, в которой идеи Вагнера занимают достойное место, и никогда не прерывавшего глубоких контактов с немецкой культурой, не могло не состояться. Тем интереснее еще одна параллель, которой я хотела бы завершить исследование вагнеровского дискурса романа Пастернака: воззрения на проблему еврейства.

### 11. Проблема еврейства в романе в контексте вагнерианства

Известно, что трактовка этого вопроса персонажами романа евреем Мишей Гордоном и француженкой Ларой Гишар (по мнению многих интерпретаторов романа символически олицетворяющей образ России), привела к обвинениям самого Пастернака в антисемитизме. Суть решения «еврейского вопроса» видится этим героям в следующем. Гордон в разговоре с Живаго задается вопросом о том, «что такое народ?» и, вопреки привычному «народническому» ходу мысли, продолжает: *«Да и о каких народах может быть речь в христианское время? Ведь это не просто народы, а обращенные, претворенные народы, и все дело в превращении, а не в верности старым основаниям. [...] В том сердце задуманном новом способе существования и новом виде общения, которое называется царством Божиим, нет народов, есть личности»*. И совет, который дает Гордон своим братьям по крови (а фактически сам Пастернак в годы самого тяжелого для них испытания – 40-е годы XX века): *«Опомнитесь. Довольно. Не называйтесь больше, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь. Будьте со всеми. Вы первые и лучшие христиане мира»*.

То, что для автора это именно единственно возможный рецепт излечения застарелого мирового недуга, подтверждает абсолютно совпадающее с этим суждение центральной героини романа, которой автором ни разу не отказано ни в уме ни здравом смысле: *«Люди, когда-то освободившие человечество от ига идолопоклонства и теперь в таком множестве посвятившие себя освобождению»*

<sup>115</sup> Цит. по: Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Очерк исследований о Б. Пастернаке, указ. изд.

<sup>116</sup> Воздвиженский В. Жизнь и смерть Живаго // Советская Татария. 19 июня 1988. Цит. по: Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Очерк исследований о Б. Пастернаке, указ. изд.



от социального зла, бессильны освободиться от самих себя, от верности отжившему допотопному наименованию, потерявшему значение, не могут подняться над собою и бесследно раствориться среди остальных, религиозные основы которых они сами заложили и которые были бы им так близки, если бы они их лучше знали».

В пастернаковском поэтическом лексиконе «Стихотворений Юрия Живаго» «растворение», к которому призывает еврейство Лара, соответствует коллизии «смерть-бессмертие»:

*Жизнь ведь тоже только миг,  
Только растворенье  
Нас самих во всех других  
Как бы им в даренье*

(№ 11 «Свадьба»)

Таким образом путь, предложенный автором сообществу, к которому он сам кровно принадлежал, – «смерть» национального самосознания, отказ от какого бы то ни было «избранничества» в истории для слияния с христианским миром, в котором и возможно обрести «вечную жизнь».

Мысли эти не новы, и принадлежат они не Пастернаку. Идея полной ассимиляции еврейства неоднократно обсуждалась самими деятелями иудаизма. Одна из наиболее драматичных и оживленных дискуссий Нового времени на эту тему возникла в начале XIX века в Германии. На фоне этого сложного и противоречивого процесса в 1850 году и возникла знаменитая статья Р. Вагнера «Еврейство в музыке», снискавшая Вагнеру славу антисемита и предтечи фашизма. Однако эта статья, содержащая выпады против Мейербера и Мендельсона, как и ряд связанных с нею высказываний из других вагнеровских публикаций, могла бы так и остаться свидетельством дрызг и склок внутри профессионального клана, если бы не её заключительный абзац, выводящий личные обиды на просторы истории человечества, невнятный по смыслу и подвергавшийся впоследствии самым разнообразным интерпретациям. В нём Вагнер взывает к евреям: *«Но найдите, что возможно лишь одно искупление от тяготеющего над вами проклятия: искупление Агасфера – гибель!»*.

«Выстреливающее» в конце всей статьи слово многозначно: *«Untergang»* – это и заход солнца, и закат рода, и исчезновение цивилизации... Вагнер употребляет понятие, синонимичное тому *«Dämmerung»*, которое использовано им для названия самой трагичной из своих опер – финального опуса тетралогии.

А раз так, и участь искупления через гибель предрекается Вагнером в своих художественных концепциях в те же самые годы всему человечеству, то смысл его высказываний оказывается многослойным. Идёт ли речь о физическом уничтожении всего некрещёного иудейства, или же о религиозном воссоединении человечества «во Христе», при котором будет уничтожена инакость иудеев? Те, кто читают эту фразу через призму будущего фашизма, находят здесь предвосхищающую формулировку самых страшных деяний XX века. Но читателю сентябрьского номера лейпцигского «Журнала о музыке» за 1850 год, обнаружившего этот пассаж в ворохе новейшей прессы, он мог показаться лишь одним из вариантов решения проблемы культурной ассимиляции, широко и не менее радикально обсуждавшейся в Германии уже в течение полувека. Всё, о чём размышляет Вагнер в это время, отбрасывает специфический отсвет на его высказывание. Его философские размышления продвигаются от гегелевских идей о достижении высшего общественного устройства и социальном, а также и нравственном избранничестве, широко популяризованных во времена его молодости, к новым для него шопенгауэровским идеям об уничтожении воли к жизни и к их буддистским прообразам. В них по-прежнему отзывается и анархизм его друга дрезденских лет Бакунина, рассматривающий гибель как возрождение и очищение, и рождающиеся в те же самые годы марксовы тезисы о необходимости всечеловеческого объединения, к которому придёт общество, избавившееся от скверны буржуазности. Без оглядки на Маркса, но в согласии с лексиконом

своего времени, Вагнер называет это «обнявшееся» (совсем по-шиллеровски и по-бетховенски!) человечество объединённым – «коммунистическим».

Но, невзирая на все усилия интерпретаторов творчества Вагнера, а порой и явные фальсификации его, непосредственно в вагнеровских художественных текстах не найдётся ни одной фразы, которую можно было бы трактовать в антисемитском духе (этого нельзя, к сожалению, сказать о его многочисленных за-протоколированных современниками устных высказываниях). Сам же Вагнер, нашедший свой неповторимый путь на оперной сцене впервые в образе Летучего Голландца, отождествил себя тем самым с Агасфером – «Вечным Жидом», а его последняя героиня, иудейка Кундри из «Парсифаля» рождает в душе нового Мессии чувство сострадания, прощения и любви.

Пастернак несомненно мог быть (не мог не быть!) знаком с этой скандально знаменитой статьей<sup>117</sup>, принадлежавшей перу столь значимого для его композиторских опытов автора, толковавшего проблему, остро волновавшую его особенно в период юношеского становления (это воспоминание, по-видимому, отражено в обостренно драматических рассуждениях подростка Гордона на первых страницах романа, как бы обозначающих в экспозиции важнейшие его темы).

О том, что взгляды Пастернака на проблему еврейства менялись в течение жизни, свидетельствует эпизод, который также относится к юности Пастернака и моменту его поэтического самоопределения. В кругу причастных «Сердарде» и «Лирике» людей он общался с поэтом, переводчиком и искусствоведем Ю.П. Анисимовым. «Вскоре после выхода “Близнеца в тучах” какие-то высказывания Анисимова были истолкованы Пастернаком как проявление антисемитизма, в котором он подозревал и Дурылина, и другого частого посетителя Анисимова – поэта Николая Мешкова. Резкость взаимных обвинений почти довела Анисимова и Пастернака до дуэли»<sup>118</sup>.

Вероятно, не без подтекста, отсылающего к этой давней истории, Дурылин в своем восторженном отзыве на роман выделил именно это рассуждение Гордона, сопоставив его с другими важнейшими тезисами о роли христианства: «Это парализует слух и отнимает зрение. Да и читать этот роман надо по глотку, как пьют старое вино. [...] Такой глоток – разговор Живаго с Гордоном. Поразили меня слова: “Что такое народ?” и так далее. Я говорю: поразили, потому что давным-давно я не слышал и не читал ничего глубже и сильнее рассуждений: “Рим был толкучкой заимствованных богов и завоеванных народов, давкою в два яруса, на земле и на небе” и так далее. Это и все дальнейшее – новое у тебя, и как радостно было это мне читать»<sup>119</sup>.

Подобное схождение во взглядах могло быть воспринято Дурылиным как своего рода окончательное идеологическое примирение. Тому были и другие подтверждения. Идея «невидимого Китежа» как «родного угла» в дурылинском понимании находит в романе подтверждение и в дневниковых записях Живаго о «мещанстве»: «Что же мешает мне служить, лечить и писать? Я думаю [...] господствующий в наши дни дух трескучей фразы, получивший такое распространение, – вот это самое: заря грядущего, построение нового мира, светочи человечества». На «трескучую фразу о «заре грядущего» Живаго отвечает стихами, где преобладают «пожары заката». Обращаясь к Пушкину, он напоминает о его стихотворении «Моя родословная» («Я мещанин, я мещанин»), утверждая, что «сказочно только рядовое»<sup>120</sup>. Эти и многие другие страницы романа дают

<sup>117</sup> В русском переводе она была издана отдельной брошюрой: Вагнер, Рихард. Еврейство в музыке. Пер. с нем. И. Юса. СПб., 1908.

<sup>118</sup> Поливанов К.М. Борис Пастернак с лета 1913 до лета 1914: год самоопределения, указ. изд.

<sup>119</sup> Цит. по: Борисов В.М. Река, распахнутая настесь, указ. изд. С. 419.

<sup>120</sup> Ср. иронический эпиграф главы второй романа А. Белого «Петербург», взятый из фрагмента пушкинской незавершенной поэмы, опубликованной им под названием «Родословная моего героя (отрывок из сатирической поэмы)» (позже получила название «Езерский»): «Я сам, хоть в книжках и словесно / Собратья надо мной трунят, / Я мещанин, как вам известно, / И в этом смысле демократ». Само же повествование в этом центральном сочинении Белого сопровождается богатыми отсылками к Вагнеру – от «Летучего Голландца» до «Валькирии».

основание некоторым его исследователям считать центральной темой романа – «тему семейной, частной жизни, главную тему славянофильства»<sup>121</sup>.

Поворот к подобной концепции жизнестроительства можно отчетливо зафиксировать, например, в стихотворении 1918 года «Русская революция» («Как было хорошо дышать тобою в марте»), где упомянуто имя Вернера Зомбарта, негативно сопрягающееся с перечислением обманутых «русской революцией» ожиданий:

[...] Что эта изо всех великих революций  
Светлейшая не станет крови лить, что ей  
И Кремль люб, и то, что тут пьют чай из блюда.  
Как было хорошо дышать красой твоей!  
Казалось, ночь свята, как копоть в катакомбах  
В глубокой тишине последних дней поста.  
Был слышен дерн и дром, но не был слышен Зомбарт.  
И грудью всей дышал Социализм Христа [...].

Немецкий социолог Вернер Зомбарт, чрезвычайно популярный в России начала века, где были переведены и опубликованы почти все его работы<sup>122</sup>, особенно громко заявил о себе книгой 1915 года «Торговцы и герои», обозначив этим противопоставлением разные типы европейских рас. Зомбартовская вульгаризация Ницше и Карлейля, перекликающаяся и с культом героя у Вагнера, служит для Пастернака 1918 года символом дискредитировавшей себя идеи героического, посягающей, кроме того, на основы русской жизни – от Кремля до замоскворецких чаепитий.

Кремль же с его «китежской родословной» у Пастернака в стихотворении «Кремль в буран конца 1918 года» предстает то заплутавшим в российской метели («Как сброшенный с пути снегам», «С тоски взывающий к метелице», «Как схваченный за обшлага хохочущую вьюгой нарочный»), то «Как пригнанный канатом накороть / Корабль, с гуденьем, прочь к грядам / Срывающийся чудом с якоря». Вагнеровское происхождение этого образа, берущего начало от «Летучего Голландца революционеров» (Маяковский), подчеркнуто сравнением – «как визионера дивинация»: «корабль-призрак» в опере Вагнера wpłyвает в пространство сюжета и сцены как сон Рулевого, становясь пугающей реальностью. Таков и образ русской революции, данный Пастернаком в метафоре заснеженного Кремля.

## 12. «Доктор Живаго» как *opus magnum* Пастернака

Все сказанное подтверждает репутацию романа Пастернака как сочинения, продлевающего связь с символистской эпохой – временем начала поэтической биографии Пастернака<sup>123</sup>. Размышляя о судьбе идей символизма в советскую эпоху, О. Клинг, в частности пишет:

«Как может существовать да еще и эволюционировать то, что, по мнению даже участников литературного процесса 1920-х – 1930-х годов, к тому времени уже было историей, да еще и давней? [...] Тем не менее, с дистанции времени очевидно: символизм после Октября не только существовал (другое дело – в «латентном» состоянии), но имел свою историю»<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Очерк исследований о Б. Пастернаке, указ. изд.

<sup>122</sup> См.: Браславский Р. Г. Сочинения Вернера Зомбарта в России // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. IV, 2001.

<sup>123</sup> См. об этом, например: Земляной Сергей. Философия и искусство. «Доктор Живаго» и его интерпретации // Свободная мысль. 1997. № 8. С. 72–84; Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы, 1999. № 4. С. 37–64; Куликова С.А. и Герасимова Л.Е. Полидискурсивность романа «Доктор Живаго» // В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford. 2000. С. 123–254. Клинг О. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 3–4(2). С. 25–59.

<sup>124</sup> Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября, указ. изд. С. 37.



К «строптивым ученикам символизма» исследователь причисляет «практически всех поэтов, дебютировавших в 1910-е годы»: Ахматову, Цветаеву, Есенина, Клюева и многих других. Среди них названо и имя Пастернака<sup>125</sup>. И «возврат символизма» в советскую культуру в конце 1950-х годов связывается прежде всего с появлением его опального романа. Но при этом «знаменательно, что между Пастернаком и символизмом диалог продолжался на протяжении почти всего XX века»<sup>126</sup>. Как полагает О. Клинг, поздняя «апология символизма» (по слову Брюсова), пришедшая на смену краткому «антисимволистскому бунту», проступает в особом внимании Пастернака к Блоку, оказавшемуся в центре замысла книги. В 1945 году в письме к родным Пастернак, размышляя о символизме и своей работе над этим большим сочинением, формулирует свою главную задачу как художника:

«Я хотел бы, чтобы во мне сказалось все, что у меня есть от их породы, чтобы как их продолжение я бы заполнил образовавшийся после них двадцатилетний прорыв и договорил недосказанное и устранил бы недомолвки»<sup>127</sup>.

Так полностью оправдывается характеристика, данная прочитанному роману другом всей жизни, О. Фрейденберг: «Ты – един, и весь твой путь лежит тут, вроде картины с перспективной далью дороги, которую видишь всю вглубь»<sup>128</sup>. Масштабы фигуры Вагнера на этом пути представляются теперь более значительными, чем это казалось раньше.

Художественный мир Вагнера, знакомство с которым стало одним из сильнейших побудителей возникновения символизма во Франции, сыграл сходную роль и в России. На протяжении нескольких десятилетий первой половины XX века отношение к нему претерпевало радикальные метаморфозы, соотносясь с меняющимися художественными и политическими контекстами. Его активное существование в русской культуре оборвалось по понятным причинам в начале 1940-х годов. Но тем значимее появление разветвленной системы вагнеровских интертекстов в романе Пастернака, чей замысел получил конкретное оформление именно в 1940–50-х годах. Вагнер возвращается им современности, наряду с другими отвергнутыми ею важнейшими ценностями и символами юности Пастернака. И, как видим, в теснейшей взаимосвязи с ними, в специфическом «русском» обрамлении и осмыслении.

И все же в совершенном согласии с присущим ему стремлением пересматривать свое прошлое, свои подходы к творчеству, убеждения и навыки он превращает диалог с давно завершившейся эпохой в скрытую полемику. Возвращаясь через долгие годы к тому кругу образов и идей, который насыщал годы его молодости, Пастернак с позиций прожитого опыта – человеческого, исторического – в «варыкинских главах» романа заново моделирует ситуацию, которая, будучи когда-то сконструирована Вагнером из сказочных архетипов, получает теперь новое разрешение. Она осмыслена сквозь образ «русского апокалипсиса», который – с оглядкой на Вагнера и его тетралогия! – призывал Блок с надеждой очиститься в его огне и возродиться к новой жизни. Трагизм подобной исторической концепции, излагая которую Блок ничуть не погрешил против самого «первоисточника» – вагнеровской философии, закономерно оптимистичен. Трагедия свершившегося русского апокалипсиса, по ощущению Пастернака, таким оптимистическим потенциалом не наделена.

Не менее существенна и та преемственность с минувшим прошлым, которая ощущается в романе в эстетическом плане. Пресловутая «неслыханная простота», развернутая навстречу читателю, прежде всего на жанровом уровне, скрывает под собой структуру самой изощренной сложности, генезис которой –

<sup>125</sup> Там же. С. 61.

<sup>126</sup> Там же. С. 62.

<sup>127</sup> Цит. по: Там же. С. 64.

<sup>128</sup> Б. Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. НБЛ. NY & London. 1981. С. 135.

музыкальный. И в этом вновь проступает память о завоеваниях символистской прозы. Но, благодаря определяющей роли вагнеровского дискурса, можно говорить о действительной «уникальности формы»<sup>129</sup> этого романа, ориентированного не на «симфонию, фугу, ораторию»<sup>130</sup> в первую очередь, а на принципы симфонизированного оперного письма немецкого классика, способного выдержать свежее естественную философскую нагрузку художественными смыслами.

В затянувшемся споре о достоинствах романа Пастернака и его месте в истории литературы нельзя не принять во внимание эстетические воззрения поэта «Юрия Живаго»: *«Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства».*

Степень глубины и проработанности вагнеровских пластов этого сочинения, плотности их взаимосвязей и связей с многообразными контекстами жизни и искусства, наконец, органичности их прорастания в ткань повествования, а вместе с тем и авторской судьбы, – есть еще одно неоспоримое свидетельство уровня *«содержащегося в нем искусства».*

---

<sup>129</sup> Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго», указ. изд. С. 270.

<sup>130</sup> Там же. С. 244.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Азадовский К.* «Меня назвал китежанкой...». Анна Ахматова и Николай Клюев // Литературное обозрение. 1989. № 5.
- Айрапетян В.* Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001.
- Барнс К.* Поэзия и музыка. Вторая стихия Б. Пастернака // Русская мысль. № 3455, 3456.
- Безродный М.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России XIX – начала XX / Сб. науч. тр. СПб., 2004. Вып. 12.
- Белый А.* Начало века. М., 1990.
- Бельский В.* Либретто оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». СПб., 1907.
- Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. Драматические произведения / Комментарии С.А. Небольсина. М., 1971.
- Блок А.* Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч. в 6 тт. Т. 4. Л., 1982.
- Борисов В.* Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...». «Пастернаковские чтения». Вып. 1. М., 1992.
- Борисов В.* Река, распахнутая настежь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989.
- Браславский Р.* Сочинения Вернера Зомбарта в России // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. IV, 2001.
- Вагнер, Р.* Еврейство в музыке. Пер. с нем. И. Юса. СПб., 1908.
- Вильмонт Н.* О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М., 1989.
- Гардзонио С.* «Сестра моя – жизнь» Б.Л. Пастернака и наследие св. Франциска Ассизского // Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Ed. by L. Fleishman. Stanford Slavic Studies. Vol. 21. Stanford, 1999.
- Гаспаров Б.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов, 1990. № 3. С. 223–242. Перепечатано в: Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993.
- Гаспаров Б.* Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триоли) // Studies in Poetics. Commemorative Volume: Krystyna Pomorska. Slavica Publishers. 1995. P. 233–259.
- Две судьбы (Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин. Переписка) / Публ. М.А. Рашковской // Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1998.
- Дневник Блока. Т. 1. 1911–1913 / Под ред. П. Медведева. Л., 1928.
- Добролюбов А.* Из книги невидимой. М., 1905.
- Дурылин С.* Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства. М., 1913.
- Дурылин С.* Из автобиографических записей. «В своем углу» // «Воспоминания о Борисе Пастернаке». М., 1993.
- Дурылин С.* Москва // Встречи с прошлым. Вып. 9. М., 2000.
- Дурылин С.* «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...» Пропущенные «углы». Публикация МДМД. Подготовка текста, предисловие и примечания Анны Резниченко // Новый мир, 2008, № 12. С. 144–162 [Интернет-публикация: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2008/12/](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/)]
- Жолковский А.* О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь» // Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Ed. By L. Fleishman. Stanford Slavic Studies. Vol. 21. Stanford, 1999. [электронный доступ] <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/ses.htm>
- Земляной С.* Философия и художество. «Доктор Живаго» и его интерпретации // Свободная мысль. 1997. № 8. С. 72–84.
- Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
- Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака. [электронный доступ]: <http://gokogni.ru/pasternak1.htm>
- Из архивов Шервинского, Дурылина, Сидорова / Публ. Т.Ф. Нешумовой // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. Интернет-ресурс: <http://www.utoronto.ca/tsq/index.shtml>



Кац Б. Еще один полифонический опыт Пастернака: о музыкальных истоках стихотворения «Раскованный голос» // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62, № 4. С. 23–32.

Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997.

Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. М., 1999, № 4. С. 37–64.

Клинг О. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 3–4 (2). С. 25–59.

Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1976.

Корзухин И. Н. Римский и Рихард Вагнер. Берлин, б. г. [1910].

Куликова С., Герасимова Л. Полидискурсивность романа «Доктор Живаго» // В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford, 2000. С. 123–254.

Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М., 1991.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997.

Пастернак Е.Б. Когда торжествовала музыка // Музыкальная жизнь. 2004. № 9. С. 38–39.

Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Очерк исследований о Б. Пастернаке // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 19–21 мая 2000 года. Великий Новгород, 2001. С. 146–217. [электронный ресурс] <http://edu.novgorod.ru/fulltext/167/past301002.rtf>

Пастернак Евгений, Пастернак Елена. Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование. СПб., 2004.

Пастернак Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг. NY & London, 1981.

Пастернак Б. Полное собрание сочинений и писем в одиннадцати томах. Т. 3. М., 2004.

Пастернак Б. Шопен // Пастернак, Борис. Полное собрание сочинений. Т. 4. М., 1991.

Пащенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы, 2008. № 2.

Письмо Б.Л. Пастернака В.В. Вересаеву. Публикация А. Кобринского // Вопросы литературы, 2004, № 4. С. 228–229.

Поливанов К. Борис Пастернак с лета 1913 до лета 1914: год самоопределения // Гаспаров М., Поливанов К. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2005. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47) [электронный доступ]: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=51052>.

Померанцева Г. На путях и перепутьях (о Сергее Николаевиче Дурылине) // Дурылин С. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006.

Раку М. Рецепция творчества Римского-Корсакова в советской культуре // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре (к 100-летию со дня смерти композитора). М., 2009. С. 186–205.

Раку М. О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» // Вопросы литературы, 2011, № 2. С. 59–108.

«Раскат импровизаций...». Музыка в творчестве, в судьбе и в доме Бориса Пастернака. Сост., вступит. статья и комментарии Б.А. Каца. Л., 1991.

Рахманова М. К былой полемике вокруг «Китежа» // Советская музыка, 1984, № 10.

Розанов В. Уединенное. Опавшие листья. М., 2009.

Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. М., 2008.

Толстых Г. Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. 1988. Сб. 56. С. 112–133.

Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.

Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005.

Фоменко И. Музыкальная композиция как черта романтического стиля (на примере творчества Пастернака 20-х годов) // Вопросы романтизма. Вып. 5. Калинин, 1975.

Франк, В. Реализм четырех измерений (Перечитывая Пастернака) // Мосты. 1959. № 2. С. 189–209.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М., 2004.

*Юнгрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. Александра Скидана. СПб., 2001.

*Barnes Ch.* Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer // *Slavica Hierosolymitana*. 1. Jerusalem. 1977. P. 317–335.

*Barnes Ch.* Pasternak as Composer and Scriabin Disciple // *Tempo*, No. 121. 1977, June. P. 13–19.

*Barnes Ch.* B. Pasternak as Composer // *Performance*. 1982, May. P. 12–14.

*Rougemont D. de.* Nouvelles métamorphoses de Tristan // *Preuve*. Février 1959. No. 96. Tristans neue Gestalt. Dr Schiwago, Lolita und der Mann ohne Eigenschaften // *Monat XI*. Hefte 127. 1959. S. 9–21.

*Gifford H.* Pasternak: Critical Study. Cambridge, 1977.

Hersart La Villemarque Th. Les bardes bretons. Poèmes du VI<sup>e</sup> siècle, traduits pour la première fois en français avec le texte en regard revu sur les manuscrits et accompagnés d'un fac-simile. Par Hersart de la Villemarque. Nouvelle édition. Paris, Didier, 1860.

*Pomorska K.* Themes and Variations in Pasternak's Poetics. Lisse, 1967.