



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

*Буров С.Г.*  
(Москва)

### **Система субтекстов в «Докторе Живаго»**

Стремление Б.Л. Пастернака ввести в историю каждую «мелочь» сказывается в «Докторе Живаго» в том, что любая деталь повествования прочитывается во множестве кодов, которые тем самым оказываются внутренне связанными. Желание изобразить «существования ткань сквозную» [21: 79] становится творческим ответом писателя как на «конец литературы», так и на практику литературы официальной, разрешенной. Реализация этого желания подразумевает множественность способов кодирования текста, которая, в свою очередь, обуславливает множественность прочтений. Любое из таких прочтений, производимых с помощью проекции какого-либо кода на текст, заведомо не исчерпывает всю глубину последнего. Но все же хоть немного приоткрывает его тайны. Попытки более или менее полно вскрыть роман с помощью кодов-ключей предполагают предварительное прояснение композиции текста как существующей в романе линейной картины хода истории, являющейся своего рода противовесом контрастирующей с ней нелинейной и полифонической картины мира, показанного в романе. Композиция может быть прояснена путем определения относительно изолированных участков текста. Изолированность эта обуславливается параметрами пространства, времени. Как показал Б.М. Гаспаров, линейное течение времени в «Докторе Живаго» преодолевается при помощи принципа музыкального контрапункта [5: 243-244]. Предпринятая далее разбивка линейного пространства призвана продемонстрировать, как автор преодолевает линейность истории, так сказать, изнутри. Схема «горизонтального» строения романа позволяет проследить внутритекстовые переключки и составлять картину интертекстуальных связей. Что касается последних, то мы исходим из того, что «функция интертекстуального превращения не может быть раскрыта вне и помимо рассмотрения общего тематического задания, которому подчинено произведение» [30: 207]. С учетом структуры линейного художественного пространства появляется возможность рассматривать и инверсионные аналогии романа с волшебной сказкой, литературными произведениями или биографическими фактами. Между тем смысловые границы повествования не всегда совпадают с внешней разбивкой на книги, части и главы. И совпадения, и значимые нарушения этих совпадений обнажены Пастернаком настолько, что свидетельствуют об особой роли структуры линейного пространства в скреплении повествовательной ткани, которую сам он, вероятно, с оглядкой на Пушкина, а также на критика А. Лежнева, определял как «рыхлую» [37: 34]. Такое качество текста Ю.М. Лотман объясняет (в книге «Культура и взрыв») тем, что «реальные тексты редко манифестируют теоретические модели в чистом виде: как правило, мы имеем дело с динамическими, переходными, текучими формами, которые не полностью реализуют эти идеальные построения, а лишь в какой-то мере ими организуются. Подобные модели располагаются по отношению к текстам на другом уровне (они реализуются или как тенденция – просвечивающий, но не сформулированный культурный код, – или в качестве метатекстов» [15: 51].

«Доктор Живаго» представляет собой произведение, испытавшее «внутреннее функциональное воздействие» самых разнообразных культурных текстов как в плане жанровом, так и хронологическом. В силу этого роман представляет собой яркое явление в ряду «итоговых» произведений Серебряного века. Для читателя текст романа

оказывается губкой-генератором чужих, внетекстовых структур. Их полное выявление – лишь потенциальная возможность, и потому любое исследование лишь намечает некоторые. Однако и локальные вскрытия текста дают основания для широких обобщений. О том, насколько необходимы эти вскрытия, еще в 1922 году писала М.И. Цветаева. В статье «Световой ливень» она отмечала: «Пастернак – это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петель: в Жизнь! И вместе с тем, его более чем кого-либо нужно *вскрыть* (Поэзия Умыслов)» [36: 234].

Интертекстуальный анализ романа дает возможность взглянуть, как взаимодействуют коды, как вскрытие определенного пласта значений позволяет интерпретировать какую-либо деталь в контексте другого кода. Истолкование при этом превращается в комментарий. Или – иначе: полноценный комментарий становится невозможен без истолкования. Что касается проблемы интертекстуальности, рассмотрению которой посвящены работы многих исследователей, мы исходим из положения И.П. Смирнова о том, что «сигналы интертекстуального отношения имеют двойную функцию – апеллятивную и экзегетическую: они призваны не только сдвинуть внимание реципиента с авторского слова на чужое, заимствуемое и трансформируемое (ведь они некая загадка [...]), но и возвести читателей на такой метауровень, находясь на котором, те в принципе могут **истолковать** значение контакта между двумя текстами, дистанцированными друг от друга во времени. Коротко: в интертекстуальных сигналах (или: эмфазах) писатель косвенно формирует свое понимание того, как и куда течет историческое время» [29].

Особенности романа определяются, в частности, тем, что Пастернак строил его с использованием моделей мифологических, сказочных, а также моделей предшествующей литературы, будь то сюжетные линии романов или традиционные темы. Чтобы выявить особенности трансформаций какого-либо кода, необходимо рассматривать их манифестации в тексте и их взаимодействие с учетом структуры линейного пространства. Так, например, по признанию самого Пастернака, сказочность особенно сильно проявляется во Второй книге романа. В принципе, каждое из отражений чужих текстов [32: 14-15] в «Докторе Живаго», может быть рассмотрено по «вертикали», то есть можно проследить, как многократно и многообразно использован в романе тот или иной мифологический сюжет, сказка, произведение литературы, собственная биография или биографии других людей. Вообще, подробное и последовательное рассмотрение связи «Доктора Живаго» лишь с каким-либо одним текстом потребовало бы (в оптимальном варианте) интерпретации сквозь «призму» этого текста всего романа. Но, разумеется, такое прочтение будет неизбежно избыточным.

При анализе произведений чужих и при создании своих Пастернак выделяет (в письме к М.И. Цветаевой от 14–18 июня 1926 года, в котором отзывался о «Поэме Конца» и «Крысолове») «два фокуса»: «Редко они уравниваются. Чаще борются. Однако для достижения окончательной замкнутости вещи, и тут требуется либо равновесие обоих центров (почти невысказанное), либо совершенная победа одного из них, или хотя бы долевая, неполная, но *устойчивая*. Такими фокусами мне кажутся: 1. Композиционная идея целого (трактовка ли откровенно сказочного образа, или вымысла мнимо правдоподобного, или любой другой предметной тенденции). Это один центр. 2. Технический характер сил, двинутых в игру, химическая характеристика материи, ставшей в руках первой (1<sup>о</sup>) силы миром; спектральный анализ этого небесного тела».

В таком свете исследование любого произведения Пастернака должно решать именно эти задачи. Первая из них предполагает описание структуры линейного художественного пространства [14: 622-623] в «Докторе Живаго», что дает возможность продемонстрировать границы участков различной кодированности и

может служить механизмом вскрытия интертекстуальных связей. Это «горизонтальное» строение романа [8: 20-31] позволяет представить систему, за счет которой работают и внутритекстовые «переклички».

В статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении» Ю.М. Лотман определил циклические и линейные тексты как два противоположных типа текстов, проанализировал их функции, различия и отметил, что «современный сюжетный текст – плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текста» [12: 224-226]. Таким текстом, совмещающим в себе оба типа, является «Доктор Живаго», и выявление линейной структуры служит показу особенностей этого взаимодействия.

Ю.М. Лотман отметил, что «разрушение циклически-временного механизма текстов [...] привело к массовому переводу мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем», результатом чего «была утрата изоморфизма между уровнями текста», и «персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур» [12: 226]. В «Докторе Живаго» эта эволюция выглядит следующим образом. Линейность к концу романа разворачивается все шире, начинает доминировать, однако пространственные «циклы» становятся все более компактными, имеют тенденцию к сворачиванию, а единица линейного пространства насыщается все большим количеством событий и времени. Если увеличение количества двойников в произведении принять за свидетельство усиления интенсивности развертывания и укрепления линейности, то к концу романа таких двойников доктора становится, как может показаться, меньше. Однако имеет смысл допустить, что двойниками с той или иной степенью «близости» к Юрию Живаго оказываются буквально все появляющиеся персонажи, то есть происходит мифологическое отождествление персонажей, которое Ю.М. Лотман определил как тенденцию, связанную с циклическостью. Завершающие роман «Стихотворения Юрия Живаго» предстают, таким образом, «мифом» в чистом виде, не утрачивая в то же время своих функций как одного из важнейших звеньев структуры линейного пространства. «Стихотворения...» сводят весь текст романа к мифологическому единству своей принадлежностью одному (главному) герою, что отражает стремление структуры произведения к достижению мифологичности, к тому, чтобы свести «мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству» [12: 225, 230]. Об этом же свидетельствуют слова доктора, обращенные к друзьям незадолго до его смерти – о том, что «все уладится. [...] Все идет к лучшему». О циклическости, характеризующейся отсутствием начала и конца, сигнализирует и начало романа (похороны матери Юры – конец, а не начало жизни), и его конец (начало новой жизни доктора – в стихах, тогда как умирает он не в конце прозаической части) [18]. Пастернак, таким образом, представил в романе не только процесс разрушения циклическости, но и противонаправленный – ее восстановления, обратного сворачивания линейного течения истории в циклическое. Так, наличием момента смерти и начала новой жизни, входом в закрытое пространство и выходом из него отмечен каждый из выделяемых ниже субтекстов. По мере приближения к концу романа субтексты становятся все меньше по «объему», но захватывают все больше событий во все большие отрезки времени. В конце каждого субтекста главный герой перестает совпадать с самим собой, и это обуславливает его очередное «второе рождение». Так при разрушении циклическости «переход к эсхатологическим повествованиям задавал линейное развитие сюжета» [12: 231]. Таким четко выделяемым в структуре линейного художественного пространства романа звеном предстают «Стихотворения...». Учитывая, что в романе представлена и обращенная картина этой эволюции, то нарастающее по мере приближения к концу повествования акцентирование эсхатологичности событий разрешается в «Стихотворениях...», которые в функции, так сказать, восстановленного мифа отменяют эсхатологичность. В качестве примера такой

амбивалентности романа можно рассмотреть одну из показательных деталей. Ю.М. Лотман писал, что «рудиментом мифа в эсхатологической легенде можно считать то, что резко маркированный конец текста не совмещен еще с биологическим концом жизни героя – смертью. Смерть (или ее эквиваленты [...]) располагается в середине повествования, а не венчает его» [12: 231]. Таким предстает текст «Доктора Живаго», в котором после биологической смерти какого-либо из двойников главного героя, и, в конце концов, самого Живаго, повествование, в котором участвуют доктор или его «заместитель», продолжается и захватывает большие временные и пространственные отрезки. «Венчают» же прозаическую часть стихи доктора – высшее проявление его жизни, а не смерти. Если рассматривать смерть Юрия Живаго в перспективе восстановления текстом мифологической цикличности, то «биологический конец жизни героя» предстает не *еще*, а *уже* не совмещенным с концом текста. Данное положение представляет собой один из многих вариантов решения автором важнейшей для него проблемы бессмертия. Живаго умирает по «завету» его дяди Веденяпина – «у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме».

Несмотря на то, что доктор умирает, конец у романа – «сказочно» счастливый, как он и предсказывает друзьям. «Сказочное» счастье дают и «Стихотворения...», которыми завершается произведение, и которые представляют собой зародыш новой жизни – линейного развертывания нового эсхатологического повествования. В «Стихотворениях...», которые играют, в частности, огромную роль в сближении романа с волшебной сказкой, включая в себя прозаическое повествование по сказочному принципу матрешки, происходит совмещение результатов двух противоположенных движений. Первое – это линейное развитие сюжета, разворачивающегося вследствие распада циклического мифа, и в силу своей эсхатологичности подводящего к моменту прекращения движения времени, с которым связывалось зло: «Если согласиться с мыслью, что эсхатологическая легенда – типологически наиболее близкий к мифу продукт его линейной перефразировки (и, вероятно, исторически более ранний), то придется заключить, что обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке, – не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но для определенного этапа и единственная, не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического. Эсхатологический конец по своей природе может быть лишь конечным торжеством доброго начала и осуждением и наказанием злого. Привычные нам “хорошие” и “дурные” концы вторичны по отношению к нему как реализация или не-реализация этой исконной схемы» [12]. Если первое движение происходит в истории и литературе независимо от автора, то второе – возвращение распавшейся целостности жизни к исходному состоянию мифа – предпринимает уже сам писатель, передающий авторство своих стихов герою [10: 70].

Решение в романе проблемы «циклическость – линейность» связано и с определением центра и периферии в истории и культуре: «Центральная сфера культуры строится по принципу интегрированного структурного целого – фразы, периферийная организуется как кумулятивная цепочка, образуемая простым присоединением структурно самостоятельных единиц. Такая организация наиболее соответствует функции первой как структурной модели мира и второй как своеобразного архива эксцессов». В художественном тексте «конфликтующие системы не отменяют друг друга, а вступают в структурные соотношения, порождая новый тип упорядоченностей» [12: 234]. «Доктор Живаго» как целостность, включая прозу и стихи, являет собой яркий образец произведения, относящегося именно к «центральной сфере культуры», тогда как если рассматривать его структуру уровнем ниже, на уровне субтекстов, то любой отдельный субтекст будет представлять собой периферию. Центр и периферия «играют» и внутри всякого субтекста, а также на уровне тематическом – см., например, монолог Гордона о мире и еврействе; характеристику Антипова,

который в провинциальном Юрятине «оказался неисправимо столичным жителем» и др. Усиливающееся по ходу повествования интертекстуальное наполнение образов второстепенных персонажей и наряду с этим умаление, обесцвечивание главного героя, лишаящегося социального статуса, происходят в соответствии с общей идеей переноса «души» из центра (столицы) на периферию. Сказочно-мифологическое соотношение центра и периферии в романе инверсируется.

Субтекстом мы называем циклически организованное и обладающее четкими границами сюжетное пространство [1: 190-193], локализация которого обусловлена работой определенного кода (или кодов) и его зависимостью от общего линейного повествования. Собственно, весь роман – это система алгоритмических циклов, каждый из которых являет собой очередной с чего-то начатый и чем-то законченный период жизни главного героя или его двойника-заместителя. Процесс последовательного развертывания субтекстов обуславливается системой их соотношений, композиционным [22: 400] алгоритмом романа. Этот процесс, в свою очередь, определяет линейную структуру пространства. Роль отдельного субтекста в системе соотношений с остальными проявляется при анализе их совокупности.

В «Докторе Живаго» можно выделить субтексты пяти видов [2: 20-93]:

1. Пять Основных: Начальный, Западный, Восточный, Итоговый, «Стихотворения Юрия Живаго».
2. Три Московских: Довоенный, Революционный, Нэповский.
3. Четыре Промежуточных: Западный I, Западный II, Восточный I, Восточный II.
4. Двенадцать Переprav (I–XII).
5. «Стихотворения Юрия Живаго».

24 субтекста пяти видов соотносятся между собой следующим образом. Если 8 Основных и Московских противопоставить 4 Промежуточным, то соединять (и разделять) их будут 12 переprav. 8 Основных и Московских и 4 Промежуточных в сумме составляют 12, что «уравновешивается» 12 Переpravами. 23 прозаических субтекста противопоставляются 24-му – «Стихотворениям Юрия Живаго» [39: 99]. Этот субтекст занимает особое место в романе и может быть также отнесен к Основным. Можно определить его и в группу Московских; в этом случае он будет значимо «нарушать» триаду прозаических субтекстов и противопоставляться им, как, впрочем, он противопоставляется любому субтексту любого вида. Находясь, как показала А. Юнгрен, в отношениях продуктивного конфликта с прозаической частью текста [38: 227-239], «Стихотворения...» создают асимметрию сюжетного пространства, «перевешивая» Вторую книгу романа в пользу реанимации разрушенной цикличности за счет линейности. Каждый из пяти видов субтекстов имеет свое место в иерархической системе целого, определяемое композицией романа. Иерархичностью характеризуются и соотношения субтекстов внутри каждого вида. Композиция романа отражает динамику исторического цикла – смену постепенности разными типами взрывов [13]. Взрывы в «Докторе Живаго» приходятся на осевые субтексты, но центральным звеном внутренне симметричной группы субтекстов может выступать также стык двух смежных субтекстов или их частей (значимое отсутствие текста), соответствующий периоду постепенности.

Система субтекстов пяти видов демонстрирует основные полифонические тенденции романа, организующие его композицию. Субтекстовая структура произведения, которую можно рассматривать по меньшей мере в трех конфигурациях, позволяет не только прояснить устройство «Доктора Живаго» в «статике», но и – что гораздо важнее – вычленять с опорой на «статику» динамические модели. Сегментирование [17: 72-76] романа на субтексты необходимо для того, чтобы, прояснив его строение, иметь возможность и основание для рассмотрения того, как манифестируются в нем те или иные интертексты. Например, сказочные функции и мотивы, выделенные В.Я. Проппом, который в «Морфологии <волшебной> сказки»

строил именно линейную структурную модель сказки [16: 446-447], а в «Исторических корнях волшебной сказки» показывал уже генезис мотивов.

Субтекст любого вида представляет собой замкнутое образование, очерчивающее определенный период в жизни протагониста. Если в предшествовавшей роману прозе Пастернак замкнутым периодом видел детство героя [28: 101-102], то в «Докторе Живаго» на такие периоды становится разомкнутой вся его биография, которая оказывается предысторией посмертного существования в стихах (проза, разбитая на субтексты, предстает предысторией аннулирующих ее «Стихотворений Юрия Живаго», последнее из которых актуализирует тему Страшного Суда).

Из возможных вариантов организации линейной структуры пространства, отличающихся принципами группировки субтекстов, мы выделим три наиболее показательны демонстрирующих устройство романа. Все эти модели соотносятся как друг с другом, так и с внетекстовыми структурами.

*Субтекстовая модель I.* В первом приближении к роману явственно проявляется деление на прозаическую часть и «Стихотворения Юрия Живаго», которые находятся в зеркальном соотношении и тем самым свидетельствуют о принципе бинарного структурирования, примененном в романе [41: 7].

№ группы субтекстов	Состав 24-х субтекстов	Место в тексте	Число частей (66)	Число блоков в частях (195)
I	23 прозаических субтекста (4 отсутствуют)	Гл. 1–16	60  (6 отсутств.)	187
II	25 стихотворений Юрия Живаго	Гл. 17	3	8

Прозаических субтекстов в романе – 23, а стихотворений в 24-м субтексте – 25. Число 24 является осевым и сигнализирует о зеркальности соотношения стихов и прозы. Его наличие является признаком не только их противопоставленности, но и единства. На уровне романа как целостности Пастернак лишь обозначил наличие этой скрытой структуры, смысл которой заявлен лишь символикой удвоенного числа 12.

Обратим внимание на эту числовую символику. Так, из 25 строк состоит песня Кубарихи, и это числовое совпадение указывает на духовное «родство» песни со «Стихотворениями Юрия Живаго», а Кубарихи – с доктором. Кроме того, по наблюдению В.И. Тюпы, количество строф стихотворения «Сказка» «совпадает с общим количеством стихотворений и побуждает к их соотнесению, что, несомненно, укрепляет единство цикла» [31: 281]. 25 степеней заключает в себе и масонский Ритуал Совершенства (1758), рассмотренный Папюсом в книге «Генезис и развитие масонских символов» [19: 54-57], которая в 1911 году была издана в Санкт-Петербурге в переводе В.В.В. (В.В. Вересаева) и могла быть известна Пастернаку [4]. 25 стихотворений структурно подразделяются на 12 + 1 + 12, где каждая из симметричных относительно 13-го стихотворения «Сказка» групп 12 первых и 12 последних стихотворений в сочетании с осевым 13-м дает цифру 13. Сумма стихотворений двух таких включивших в себя 13-е стихотворение групп составляет 26. Значение этой комбинации заключается в том, что она свидетельствует о каббалистическом двойкуте – «*unio mystica* между человеческой и божественной интеллектуальной любовью», который «изображается как соединение *эхад* (“один”, числовое значение букв равно 13) с *эхад*, что в сумме дает 26 – числовое значение Тетраграмматона. Таким образом, “человеческое бытие” включается в божественное Имя» [6: 128]. Число «Стихотворений...» соотносится

также с «двадцатью пятью комбинациями букв и огласовок», из которых состоит таблица Авраама Абулафии, содержащаяся «в его мистическом руководстве *Op ġa-Sexel* (“Свет разума”)), посвященной технике комбинирования божественных имен – «образце для повторения вслух комбинаций всех двадцати двух букв с четырьмя буквами Тетраграмматона. Согласно этой таблице, произнесение божественного имени связано со многими очень тонкими операциями, и тот, кто невнимателен при этом, подвергает себя опасности. По этой причине, утверждает Абулафия, древние мудрецы и скрыли это знание, но теперь настало время открыть его, поскольку началась мессианская эра» [6: 183]. Система стихотворений 12 + 1 + 12 спроецирована также на движение от карты к карте Таро – «субкультурного аналога каббалы», которое соотносится «с движением посвящаемого в храме Озириса, как это описано Ямвлихом и воспроизведено со всеми необходимыми оговорками – П.Д. Успенским» в книге «Новая модель вселенной» [25: 315, 322]: «Посвящаемый оказывался в длинной галерее, поддерживаемой кариатидами в виде 24 сфинксов – по 12 с каждой стороны. На стене, в промежутках между сфинксами, находились фрески, изображающие мистические фигуры и символы. Эти 22 картины располагались попарно, друг против друга [...]. Проходя мимо 22 картин галереи, посвящаемый получал наставления от жреца [...]. Каждый Аркан Таро, ставший благодаря картине видимым и осязаемым, представляет собой формулу закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни» [25: 322]. Этому движению от карты к карте Таро соответствует и движение от «плоскости» к «плоскости» в «сверхповести» В.В. Хлебникова «Зангези», ставшей одним из претекстов «Доктора Живаго», посредничающих между символикой романа и карт Таро. С учетом инициации, описанной Успенским, должны, очевидно, рассматриваться как приход Живаго к Ларе, напротив дома которой находится дом с кариатидами, так и писание доктором стихотворений, на которые он смотрит как на «этюды к большой задуманной картине».

*Субтекстовая модель II.* Все субтексты «Доктора Живаго» распределены в VIII иерархически и зеркально структурированных групп, осевыми центрами которых являются Основные и Московские субтексты. Последние выступают отдельно, без «привязанных» к ним субтекстов, и располагаются между I (Начальной) и II (Западной), II и III, а также III (Восточной) и IV (Московской) группами. Отсутствие четвертого осевого Московского (Послевоенного) субтекста между VII и VIII группами объясняется особой позицией субтекста «Стихотворений...», который обладает не только функциями Основного, но и Московского, а также тем, что является отражением трех Московских субтекстов прозаической части романа. Последняя представляет собой зеркально организованное целое с осью, которой выступает Московский Революционный субтекст.

№№ группы и субтекста	Название субтекста	Место в тексте
<b>I</b>		
1.	Переправа I	отсутствует
2.	Начальный Основной	ч. 1–2
3.	Переправа II	отсутствует
<b>II</b>		
4.	Московский Довоенный	ч. 3–4, гл. 1–4
<b>III</b>		
5.	Переправа III	ч. 4, гл. 5–7, 9
6.	Переправа IV	ч. 4, гл. 8, 10–13
7.	Промежуточный Западный I	ч. 4, гл. 14, ч. 5, гл. 1–5

8.	Западный Основной	ч. 5, гл. 6–8
9.	Промежуточный Западный II	ч. 5, гл. 9–10
10.	Переправа V	ч. 5, гл. 11–13
11.	Переправа VI	ч. 5, гл. 14–16
<b>IV</b>		
12.	Московский Революционный	ч. 6–7, гл. 1–7
<b>V</b>		
13.	Переправа VII	ч. 7, гл. 8–26
14.	Промежуточный Восточный I	ч. 7, гл. 27–31, ч. 8–9
15.	Переправа VIII	ч. 9, гл. 16
16.	Восточный Основной	ч. 10–12
17.	Переправа IX	ч. 13, гл. 2
18.	Промежуточный Восточный II	ч. 13–14
19.	Переправа X	ч. 15, гл. 2–4
<b>VI</b>		
20.	Московский Нэповский	ч. 15, гл. 1, 5–17
<b>VII</b>		
21.	Переправа XI	отсутствует
22.	Итоговый Основной	ч. 16
23.	Переправа XII	отсутствует
<b>VIII</b>		
24.	Стихотворения Юрия Живаго (как Основной)	ч. 17

*Субтекстовая модель III.* Если во второй модели в прозаической части романа осевыми предстают три Московских субтекста, то здесь – два: Западный и Восточный Основные. Они зеркальны по отношению друг к другу так же, как Начальный и Итоговый, как бы создающие «рамку» прозаического повествования. Их зеркальность в третьей модели отличается от зеркальности во второй, и различие это заключается в составе окружающих Переправ. Но и в этой модели «Стихотворения...» выступают в функции противовеса всем четырем Основным субтекстам. Если во второй модели осевые субтексты соотносятся по принципу тернарности, то в третьей – по бинарному принципу. Однако значимое отсутствие текста, выступающего в функции оси между прозой и стихами, дискредитирует оба этих принципа (или же снимает их противопоставленность) на уровне всего текста романа.

№№ группы и субтекста	Название субтекста	Место в тексте
<b>I</b>		
1.	Переправа I	отсутствует
2.	Начальный Основной	ч. 1–2
<b>II</b>		
3.	Переправа II	отсутствует
4.	Московский Довоенный	ч. 3–4, гл. 1–4
5.	Переправа III	ч. 4, гл. 5–7, 9
6.	Переправа IV	ч. 4, гл. 8, 10–13
7.	Промежуточный Западный I	ч. 4, гл. 14, ч. 5, гл. 1–5
<b>III</b>		
8.	Западный Основной	ч. 5, гл. 6–8
<b>IV</b>		
9.	Промежуточный Западный II	ч. 5, гл. 9–10



10.	Переправа V	ч. 5, гл. 11–13
11.	Переправа VI	ч. 5, гл. 14–16
12.	Московский Революционный	ч. 6–7, гл. 1–7
13.	Переправа VII	ч. 7, гл. 8–26
14.	Промежуточный Восточный I	ч. 7, гл. 27–31, ч. 8–9
15.	Переправа VIII	ч. 9, гл. 16
<b>V</b>		
16.	Восточный Основной	ч. 10–12
<b>VI</b>		
17.	Переправа IX	ч. 13, гл. 2
18.	Промежуточный Восточный II	ч. 13–14
19.	Переправа X	ч. 15, гл. 2–4
20.	Московский Нэповский	ч. 15, гл. 1, 5–17
21.	Переправа XI	отсутствует
<b>VII</b>		
22.	Итоговый Основной	ч. 16
23.	Переправа XII	отсутствует
<b>VIII</b>		
24.	Стихотворения Юрия Живаго (как Основной)	ч. 17

Каждый из видов субтекстов актуализирует проблему войны, мира и революции. Войны относятся к четырем Основным субтекстам и противопоставлены миру в пятом («Стихотворениях...»). В Начальном – это значимо отсутствующая в тексте Русско-японская война (при том, что изображается детство Юрия). В Западном – Первая мировая, в Восточном – гражданская. А в Итоговом – Вторая мировая: здесь – по контрасту с Начальным – описание войны в тексте присутствует, но главного героя, как во время Первой мировой, уже нет (Живаго умер еще в 1929-м). Стихи доктора, которые читают Гордон и Дудоров, отнесены в романе к времени мирному – после четырех войн и двух революций. «Стихотворения...», как пятый Основной субтекст, противопоставлен первым четырем. Заметим, что начало повествования приходится на мирную жизнь до войн и революций, конец – на мирную жизнь после них. Обратим также внимание на перекрестную зеркальность Русско-японской войны с гражданской и Первой мировой – со Второй мировой. В Основных субтекстах Живаго один (в Начальном и Итоговом он условно присутствует и условно отсутствует).

Московские субтексты сочетают в себе признаки Основных и Промежуточных, но в то же время значимо отличаются от этих видов. С Промежуточными они соотносятся противопоставлением столицы (Москвы) – провинции (Мелюзееву и Юрятину). На Московские субтексты приходятся революции. На Довоенный – революция 1905 года, на Революционный – октябрьская 1917 года, на Нэповский – смерть Юрия Живаго в 1929 году в конце нэпа. Доктор пришел в Москву в начале нэпа весной 1922-го. Нэп – такая же «неполная» революция (или, вернее, контрреволюция), как и зеркальная ему революция 1905 года. Осенью 1929-го был обнародован «лозунг о развертывании новой революции, “третьей революции”, “революции сверху” – противопоставленной революции 1917 года» [34: 77-110]. Три Московских субтекста подобно четырем Основным противопоставлены «Стихотворениям...» как «мирному» субтексту, но также могут быть объединены с ним в одну субтекстовую группу. Правда, не по признаку вида, как Основные, а по признаку локализованности, «привязанности» к Москве.

Основные и Московские субтексты задают трехчленность сюжетного пространства романа. Его западная и восточная границы обозначаются в Западном и Восточном субтекстах и маркируются крайними удаленными точками по оси Запад – Россия (Москва)

– Восток. Запад – это Швейцария, куда отправляется Веденяпин, и Париж, куда уезжает семья Юрия Живаго. Восток – «мифические закоулки Азии, известные одним собирателям почтовых марок», по которым «мотается и мечется» Комаровский, и триада: станция Низовая, разъезд Нагорная (место, где жила Таня Безочередева) и Самсоновский перевал. Границы сюжетного пространства, связанные с Юрием Живаго, более узкие – это место, где его ранили на Первой мировой и рябина в партизанском отряде, после «свидания» с которой он уходит из плена. Москва как срединный элемент оси Запад – Россия (Москва) – Восток относится в романе к Московским субтекстам. Проблематика этой формулы интерпретировалась и решалась Пастернаком в русле полемики с символизмом и его «дописывания».

Иначе, нежели соотносящиеся с революциями, можно трактовать Московские субтексты в свете еще одной культурно-исторической формулы, использованной в построении сюжетного пространства романа – война и мир. Сочетание в романе трехчленной формулы Запад – Россия (Москва) – Восток и двухчленной война и мир объединяет две кардинально важные в XIX веке проблемы – как взаимосвязанные и разрешаемые в XX веке по-новому. Переходы от мира к войне и от войны к миру осуществляются в романе не только на уровне отношений субтекстов различных видов, соотносящихся с войной и с миром, что достаточно отчетливо можно проследить по субтекстовым моделям II и III, но и по структуре каждого субтекста. (Роль Переprav при этом достаточно ясна.) Если в Московских субтекстах Пастернак так или иначе акцентировал внимание на том, что действие происходит до какой-либо войны, то действие в Промежуточных Западных и Промежуточных Восточных – после нее (особенно в ПЗІ и ПВІІ).

Три «мирных» Московских субтекста контрастируют с четырьмя Основными и как бы включены в них. В Западном и Восточном Живаго участвует в войнах, а в Начальном и Итоговом, напротив, не участвует. В Начальном это – Русско-японская война, которая в тексте не изображается и не упоминается. Ее «замещает» революция 1905 года, явившаяся, наряду с действиями Комаровского, подopleкой выстрела Лары, свидетельством нарастающего неблагополучия и промежуточным звеном в смене состояний войны и мира. В Итоговом субтексте это – Великая Отечественная война (главного героя нет уже в живых). Войны Западного и Восточного – это Первая мировая и гражданская. Они составляют зеркальную пару и противопоставлены другой аналогичной паре – Русско-японской и Великой Отечественной (Второй мировой). Все четыре войны заключены в «рамку» мира: это мир до Русско-японской войны, приходящийся на раннее детство Юрия Живаго и время до его рождения, и мир после Великой Отечественной. Таким образом, в романе реализуется модель мир – война – мир. В развернутом виде – на уровне субтекстов: четырех Основных и трех Московских – она представляет собой чередование: (мир) – война в Начальном – мир в Московском Довоенном – война в Западном – мир в Московском Революционном – война в Восточном – мир в Московском Нэповском – война в Итоговом – (мир). Поскольку Московский Революционный соотносится с октябрьской революцией 1917 года и занимает центральное место в композиции прозаической части романа, можно заключить, что задача Юрия Живаго – «преодоление» именно ее, а не только войн. Еще одну «рамку» создают «Стихотворения...», относящиеся к прозе, которая начинается и заканчивается войнами, как мир (вечный) к войне (временной). Пастернак, таким образом, написал свою «Войну и мир», которая является своего рода продолжением романа Л.Н. Толстого и в то же время представляет альтернативу ему [40]. Внимание Пастернака, как и Толстого, было сосредоточено на относительно недавнем историческом прошлом. Оба хотели «приблизить» к читателю ушедшую эпоху. Толстой старался деэстетизировать войну, совлечь с нее покровы театральной красоты [11: 185]. Пастернак при изображении нескольких войн старался делать то же самое, но значимо иначе, нежели классик. Например, когда Живаго попадает на

войну (Западный субтекст), повествователь отмечает, сравнивая, видимо, с теми, что были в прежних войнах, «ужасы некоторых современных ранений», получаемых при «нынешней технике боя». Тем не менее, здесь война еще предстает в качестве культурного кода, своего рода культурного комплекса прошлого века. Так можно интерпретировать смотр войск императором (не названным, кстати, по имени), о котором Живаго рассказывает Гордону. В Восточном субтексте деэстетизация производится уже не столько за счет натуралистичности изображения (изуродованный белыми дезертир), сколько благодаря показу того, что происходит с сознанием участвующих в войне (Памфил Палых, зарубивший семью), и указанием на массовость зверств с обеих сторон.

Если между описанием увиденного на Великой Отечественной (собеседники – Гордон и Дудоров) и на Империалистической войнах (собеседники – Живаго и Гордон) зеркальные параллели имеются на уровне текстуальных переключек, то гражданская война соотносится с Русско-японской, которая в романе не описывается. Сравнение времен гражданской войны с «пещерным веком» – «человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные. Человеку снились доисторические сны пещерного века» – позволяет в качестве зеркального аналога рассматривать в связи с Русско-японской войной весь идейный пласт «желтой опасности с Востока», представление о которой было столь важно для В.С. Соловьева и символистов. Духовная победа (или поражение) Живаго в гражданской войне, определяет и его духовную победу (поражение) в плане борьбы с «панмонголизмом».

В «глубину» строение романа можно рассматривать по меньшей мере на шести уровнях, каждый следующий из которых является все более «мелким» и «вкладывается» в предшествующий по принципу матрешки. Весьма условно их можно обозначить как: субтексты, части, блоки, фрагменты, элементы, сегменты (см. субтекстовую модель II). Седьмым можно считать уровень романа как целостности. Работа каждого уровня осуществляется на тех же принципах, что действуют и на других уровнях. Не составляет исключения и субтекст «Стихотворений...».

1. Уровень субтекстов. Если субтекстовая модель I выявляет лишь главный признак структуры «Доктора Живаго» – разделенность на прозу и стихи – то модели II и III показывают субтекстовое строение романа и два в общем равноценных варианта деления на группы субтекстов.

2–3. Уровни частей и блоков. Соответствующая таблица показывает строение каждого субтекста (за исключением отсутствующих текстуально) на обозначенных уровнях. Модели линейного пространства субтекстов на уровнях частей и блоков можно представить следующим образом.

(Части обозначаются буквами по алфавиту, блоки – цифрами по их очередности в составе части. Жирными скобками выделяются части или группы частей, противопоставленные другим. Обычными скобками выделяются блоки, находящиеся в осевой позиции. Двоеточие – знак противопоставленности, который также позволяет увидеть особенности симметрии внутренней структуры каждого субтекста.)

<b>№, название субтекста и число частей (66) и блоков (195)</b>	<b>Соотношение частей и блоков субтекста</b>
1. Переправа I (отсутствует)	
2. Начальный Основной 2–10	<b>a</b> 1(2)3 : <b>б</b> 1(2)3(4)5(6)7
3. Переправа II (отсутствует)	
4. Московский Довоенный 5–21	<b>(a</b> 1(2)3(4)5: <b>(б</b> 1(2)3(4)5)): <b> в</b> 1(2)3:4 : <b>(г</b> 1(2)3:(д1:2(3)4))
5. Переправа III 4–12	<b>(a</b> 1(2)3:4) : <b>(б</b> 1(2)3 : <b>в</b> 1(2)3) : <b>(г</b> 1:2)
6. Переправа IV 5–13	<b>(a</b> 1:2 : <b>(б</b> 1(2)3 : <b>в</b> 1(2)3) : <b>г</b> 1:2) : <b>д</b> (1:2)3
7. Промежуточный Западный I 2–12	<b>a</b> 1(2)3(4)5(6)7 : <b>б</b> 1(2)3(4)5

8. Западный Основной	3–9	$a1:2 : \mathbf{b1}(2:3)4 : \mathbf{v1}(2:3)$
9. Промежуточный Западный II	2–16	$a1(2)3(4:5)6(7)8 : \mathbf{b}(1(2)3)4(5)6:7(8)$
10. Переправа V	3–7	$a(1:2)3 : (\mathbf{b1}:2 : \mathbf{v1}:2)$
11. Переправа VI	3–10	$a(1:2)(3:4) : \mathbf{b1}:2 : \mathbf{v1}(2)3(4)$
12. Московский Революционный	3–9	$a1(2)3 : \mathbf{b1}(2)3 : \mathbf{v1}(2)3$
13. Переправа VII	3–9	$a(1,2)3 : \mathbf{b1}(2)3 : \mathbf{v1}(2,3)$
14. Промежуточный Восточный I	5–11	$(a1(2:3) : (\mathbf{b1}(2)3)) : \mathbf{v1}:2 : ((\mathbf{r}(\text{отсутствует})) : d1(2)3)$
15. Переправа VIII	2–1	$a(=\mathbf{b3.ч.д})\mathbf{PBI} : \mathbf{b}(\text{отсутствует})$
16. Восточный Основной	5–16	$a1:2 : ((\mathbf{b1}(2)3 : \mathbf{v1}(2)3) : \mathbf{r}(1(2:3)4):5 : d1(2)3)$
17. Переправа IX	2–1	$a(\text{отсутствует}) : \mathbf{b}(=\text{эл}2.\text{ф}1.\mathbf{b1.ч.а})\mathbf{PBII}$
18. Промежуточный Восточный II	5–7	$(a1:2 : \mathbf{b1}:2) : \mathbf{v1}(2)3 : (\mathbf{r}(\text{отсутствует})) : d(\text{отсутствует})$
19. Переправа X	2–3	$a1(2:3) : \mathbf{b}(\text{отсут.})$
20. Московский Нэповский	5–14	$(a1:2 : \mathbf{b1}((2:3)4) : \mathbf{v}(1:2)(3:4)) : (\mathbf{r1}:2 : d1:2)$
21. Переправа XI	(отсутствует)	
22. Итоговый Основной	2–6	$a1(2)3 : \mathbf{b1}(2)3$
23. Переправа XII	(отсутствует)	
24. Стихотворения Юрия Живаго	3–8	$a(1:2) : \mathbf{b1}(2)3 : \mathbf{v1}(2)3$

В качестве примера того, как работают модели, рассмотрим некоторые из них.

1(2)3: 4. Три отрезка текста, образующие целостность, «перекрываются» 4, который их отражает. Пастернак использовал эту модель в случаях, когда тернарность работает на отрицательный знак: 4 отрезок «отменяет» предшествовавшие ему 1(2)3. Отрезок 4 противопоставлен 1(2)3 всем вместе и отдельно каждому, причем приоритетное сравнение идет между 4 и осевым 2, тогда как 1 и 3 параллельны друг другу. 4 представляет удвоение 2, и в качестве удвоенной бинарности противопоставляется числу «Троицы» и «полноты» – 3. 2 по отношению к 1 и 3 занимает позицию «над схваткой».

1(2)3(4)5. Отрезки 2 и 4, а также 1 и 5 (зеркально иначе, чем первая пара) симметричны относительно 3. Различие осевой роли 3 состоит в том, что по отношению к 2 и 4 – 3 инородно, находится вне подмножества, в которое они входят. А по отношению к 1 и 5 играет главную роль в подмножестве, состоящем из этих трех отрезков.

На принципах бинарности/тернарности строятся структуры всех субтекстов, кроме «Стихотворений Юрия Живаго». Нарушение бинарности посредством введения третьего сегмента и тернарности посредством введения четвертого работает либо на интертекстуальное (тайное) снижение статуса героя или события или на его повышение. С учетом описания модели линейного пространства субтекстов на уровнях частей и блоков субтекстовая модель II в развернутом виде будет выглядеть следующим образом:

№№ группы и субтекста	Название субтекста	Место в тексте	Число частей и блоков (66/195)	Число блоков в каждой части	Время, охваченное повествованием
<b>I</b>			2 (10)		3 года
1.	Переправа I	отсут.			
2.	Начальный Основной	ч. 1–2	2 (10)	а3, б7	осень–зима 1902 осень–зима 1905

3.	Переправа II	отсут.			
<b>II</b>			5 (21)		1/2 года
4.	Московский Довоенный	ч. 3–4, гл. 1–4	5 (21)	а5, б5, в4, г3, д4	осень-зима 1911 лето 1912
<b>III</b>			22 (79)		5 лет
5.	Переправа III	ч. 4, гл. 5–7, 9	4 (12)	а4, б3, в3, г2	лето 1912 осень–зима 1915
6.	Переправа IV	ч. 4, гл. 8, 10–13	5 (13)	а2, б3, в3, г2, д3	осень 1915 осень 1916
7.	Промежуточный Западный I	ч. 4, гл. 14, ч. 5, гл. 1–5	2 (12)	а7, б5	зима 1917 лето 1917
8.	Западный Основной	ч. 5, гл. 6–8	3 (9)	а2, б4, в3	лето 1917
9.	Промежуточный Западный II	ч. 5, гл. 9–10	2 (16)	а8, б8	лето 1917
10.	Переправа V	ч. 5, гл. 11–13	3 (7)	а3, б2, в2	лето 1917
11.	Переправа VI	ч. 5, гл. 14–16	3 (10)	а4, б2, в4	лето 1917
<b>IV</b>			3 (9)		1/2 (=3) года
12.	Московский Революционный	ч. 6–7, гл. 1–7	3 (9)	а3, б3, в3	лето-осень 1917 зима-весна 1918
<b>V</b>			24 (48)		5 (=4) лет
13.	Переправа VII	ч. 7, гл. 8–26	3 (9)	а3, б3, в3	зима–весна 1918
14.	Промежуточный Восточный I	ч. 7, гл. 27–31, ч. 8–9	5 (11)	а3, б3, в2, г(отсут.), д3	весна–лето 1918 весна–лето 1919
15.	Переправа VIII	ч. 9, гл. 16	2 (1)	а=б3 части д) ПВИ, б(отсут.)	лето 1919
16.	Восточный Основной	ч. 10–12	5 (16)	а2, б3, в3, г5, д3	лето 1919 зима 1920–1921
17.	Переправа IX	ч. 13, гл. 2	2 (1)	а(отсут.), б=ф1.б1 части а) ПВII	зима 1920–1921
18.	Промежуточный Восточный II	ч. 13–14	5 (7)	а2, б2, в3, г(отсут.), д(отсут.)	зима-весна 1921 зима 1921–1922
19.	Переправа X	ч. 15, гл. 2–4	2 (3)	а3, б(отсут.)	лето-осень 1922 весна 1923
<b>VI</b>			5 (14)		7(=1/2) лет
20.	Московский Нэповский	ч. 15, гл. 1, 5–17	5 (14)	а2, б4, в4, г2, д2	весна 1922 лето 1929
<b>VII</b>			2 (6)		14 (19) 24 года
21.	Переправа XI	отсут.			
22.	Итоговый Основной	ч. 16	2 (6)	а3, б3	лето 1943 лето 1948/1953

23.	Переправа XII	отсут.			
<b>VIII</b>			3 (8)		
24.	Стихотворения Юрия Живаго (как Основной)	ч. 17	3 (8)	а2, б3, в3	вне времени

Рассмотрение структуры линейного художественного пространства дает ключ к композиции романа, а его результаты позволяют вскрывать интертекстуальные пласты. Выявление уровней дает возможность не только проследить внутритекстовые связи в романе, но и (с учетом последних) с достаточной полнотой (на задаваемом уровне) анализировать связи интертекстуальные. Оно дает также возможность обнаружить максимум внутритекстовых структурных связей и выстроить при необходимости полную картину работы определенного мотива на протяжении всего текста романа. Описание уровней структуры линейного пространства оказывается хотя и объемной, но необходимой операцией, без которой самый тонкий и подробный анализ какой-либо детали, оказывающейся в вынужденной изоляции от окружения, будет обречен на неполноту. Любой из структурных уровней может благодаря такому анализу рассматриваться в соотношении как с одноуровневыми аналогами, так и с аналогами высшего или низшего уровней. В то же время анализ «статики», кажущийся избыточным за счет дублирования определенного набора структурных моделей на разных уровнях, позволяет выявлять и динамические модели, работающие на этих уровнях.

Анализ структуры линейного художественного пространства романа служит в то же время как средство конкретизации важнейшей для Пастернака идеи всеобщей связи явлений. Такой анализ может подтвердить общее для мифологизирующих романов Серебряного века стремление их авторов дать в главном произведении жизни универсальную картину истории и культуры. Вообще, структура линейного пространства представляет собой не только композиционную, но и идеологическую конструкцию, которую Пастернак, с одной стороны, тщательно скрывал (и на этот «камуфляж» в какой-то степени работает разбивка частей на главы, не всегда совпадающая с разбивкой произведения по уровням структуры линейного пространства), а с другой, но уже не в романе, а в жизни – обращал внимание адресатов писем на ее значение, отзываясь о других литературных произведениях, например, о «Фаусте». Показ системы внутритекстовых связей позволяет прояснить особенности художественной стратегии Пастернака. Анализ структуры линейного пространства дает возможность представить синтаксический уровень «Доктора Живаго», тогда как вскрытие интертекстов – семантический.

Описание структуры линейного пространства может служить рабочим средством, помогающим прочтению произведения. Необходимость такой работы подтвердил и В.Я. Пропп, полагавший, что «говорить о генетике без специального освещения вопроса об описании, как это делается обычно, – совершенно бесполезно. Ясно, что прежде, чем ответить на вопрос, откуда сказка происходит, надо ответить на вопрос, что она собой представляет» [24: 8]. Структура линейного пространства выводится из самого материала, то есть текста романа, а не привносится извне. В этом мы также следуем рекомендации и примеру Проппа, проделавшего такую работу в отношении сказки: «Окружающие нас явления и объекты могут изучаться или со стороны их состава и строения, или со стороны их происхождения, или со стороны тех процессов и изменений, которым они подвержены [...]. О происхождении какого бы то ни было явления можно говорить лишь после того, как явление это описано» [24: 8].

В романе идет непрерывная игра семантикой чисел. В частности, за ее счет обеспечивается аллегоричность и символизм повествования. Вскрытие аллегорий и символов, впрочем, как и любой текст о тексте, создает своего рода отражение «Доктора Живаго», или иначе: являет «тайный» роман, созданный Пастернаком,

который, как откровение, не может быть одинаковым для каждого получающего его. Отсюда заведомая безуспешность дать хоть какую-либо исчерпывающую смысловую трактовку даже самого мельчайшего звена текста, несмотря на «особую роль», которая «в системе авангарда отводится языковой и поэтической памяти», позволяющей «реконструировать семиотическое целое по его части» [32: 14-15]. Пастернак подводит читателя (и исследователя) к проблеме: решиться ли начать «читать» хотя бы некоторые звенья. Подход при анализе структуры линейного пространства к такому уровню, на котором ее вычленимый фрагмент совпадает, скажем, с отдельным словом, дает возможность развернуть скрытое сюжетное образование, составляющие которого «поставляются» участками текста, на первый взгляд никак не соотносимыми с тем фрагментом [26: 53]. Такие скрытые сюжетные образования имеют аналоги, представленные в тексте. Эти «не поместившиеся» и не представленные в тексте образования и составляют тайное (в духе Иоанна Богослова, на которого ссылается Живаго) содержание романа.

Двумя главными взаимосвязанными принципами, организующими его структуру линейного пространства, являются бинарность [13] и тернарность [27: 30-31], причем первый принцип оказывается, как правило, подчиненным второму. Это подтверждается высказыванием самого Пастернака. В письме к сестре Жозефине от 30 июля 1931 года он писал: «И как беспредельно был бы я счастлив, если бы большинство человеческих голов не было устроено, как учебники формальной логики, и для них всякое положение не означало бы основания для вывода, исключающего противоположное утверждение» [20: 515]. Как отмечает Л.С. Флейшман, «в представлении Пастернака противоположные полюса не могут не совпасть, но совпадение “полюса” и “середины” – невозможно» [33: 46]. Представление это у Пастернака было стабильным по меньшей мере с начала 1920-х годов, о чем свидетельствует его «поэтическая ориентация [...] на два крайних полюса литературной современности – с одной стороны, на А. Крученых, с другой – на М. Цветаеву». С этим же связано «двойное», “дублирующее” построение пастернаковского творчества», выражающееся в соотносении поэтических и прозаических произведений, в переделке для издания 1929 года ранних стихотворных сборников, а также «двойной, амбивалентный характер отношения к собственному прошлому у Пастернака на разных этапах его творчества» [33: 46, 56, 101, 108].

Симметричность композиции, коррелирующая с симметричностью композиции волшебной сказки [17: 110-112], объясняется, кроме прочего, тем, что «Доктор Живаго» – роман о преодолении времени: дореволюционной, военно-революционной и советской эпох. Текст «играет» идеями, ценностями по линии ложность – подлинность. Бинарность и тернарность не определяют следование Пастернака стандартной последовательности мотивов какого-либо кода, но являются средствами их введения в ткань повествования. Каждый субтекст представляет собой модель неповторимой конфигурации. Но между субтекстами одного вида, например, Основными, есть и сходство. Так две (четность, бинарность) части Начального параллельны двум частям Итогового; три (нечетность, тернарность) части Западного – пяти частям Восточного; «Стихотворения...» также состоят из трех частей. Результат совмещения в романе принципов бинарности и тернарности можно охарактеризовать словами Пастернака из письма к Ст. Спендеру от 22 августа 1959 года: «[...] отсюда откровенность произвольных “совпадений” (этим я хотел показать свободу бытия и правдоподобность, которая соприкасается и граничит с невероятным)». Откровением была для Пастернака и его героя революция. Она также «решается» в системе бинарности/тернарности. Революция и вообще 1917 год – одна из тайн романа. Прояснить ее помогают не только развернутые характеристики лета в Мелюзее и октябрьской революции, но и общая хронология событий в произведении, выявляющая смысл «неточностей».

Роман начинается с указания на то, что мать Юры умерла, когда ему было 10 лет [23: 47]. Летом следующего 1903 года Юра с дядей едут в Дуплянку. Следовательно, Юра родился в 1892 году. Умирает он летом 1929 года в возрасте 37 лет. Из Сибири в Москву доктор приходит весной 1922 года в начале нэпа. Получается, что его путешествие в Москву приходится на осень 1921 и зиму 1921–1922. Следовательно, с Ларой он расстается зимой 1920–1921, а в Юрятине после возвращения от партизан живет с ней с весны 1920. Таким образом, из отряда доктор уходит зимой 1919–1920. У партизан Юрий Живаго пробыл, как указывается перед его уходом из лагеря, 18 месяцев. Получается, что в отряд он попал летом 1918 года. Однако до этого он уже больше года прожил в Варыкине. Выходит, что на Урал семья Живаго приехала весной 1917 года. В это время Живаго и Лара были в Мелюзееве, откуда уехали летом 1917-го. Таким образом, куда-то «пропал» по меньшей мере год. Быть может, концы с концами сойдутся, если проследить хронологию событий после возвращения доктора из Мелюзеева в Москву?

После октябрьской революции 1917 года семья прожила в Москве, если судить по упомянутым в романе событиям, по крайней мере, до весны 1919-го, когда собралась, наконец, уехать на Урал. Как указывают комментаторы романа, едущие на Урал люди, «привлеченные к трудовой повинности» могли появиться не раньше декабря 1918 года. Если же считать, что семья выехала из Москвы ранней весной 1918-го, то получится, что партизаны взяли доктора в плен летом 1919-го. Добавим полтора года, проведенные доктором в отряде, и получится, что в Юрятин он уходит зимой 1920–1921 и приходит туда весной 1921-го. В Варыкино Живаго, Лара и Катя едут в конце этого года. В Москву же из Юрятина (Варыкина) доктор идет осенью. Следовательно, это осень 1922-го. Получается, что в Москву он приходит весной 1923-го, а не 1922 года. Таким образом, вновь получается нестыковка [9: 218]. Эта симметрия несоответствий при разнонаправленном расчете времени действия позволяет предположить, что «лишним», во всех смыслах исключительным годом в романе является осевой 1917-й, создающий реверс времени. Времена до и после него составляют бинарную зеркальную систему. «Выпадающий» революционный 1917-й превращает ее в систему тернарную. После 1917 года временные значения для Юрия Живаго переводятся в топологические: удаление от Москвы, а затем обратное движение предстают попаданием доктора во все более глубокую древность, которая парадоксальным образом предстает и отдаленным будущим. Так реализуется у Пастернака «распространенная в постсимволистской прозе, поэзии и драматургии тема путешествия во времени» [28: 112], которую автор ассоциирует с исполнением клятвы Ангела из апокалиптического видения Иоанна Богослова: «И Ангел [...] клялся Живущим во веки веков [...] что времени уже не будет».

#### ***Библиографический список:***

1. Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: 2000. С. 190–193.
2. Буров С. Сказочные ключи к «Доктору Живаго». Пятигорск: 2007. С. 20–93.
3. Буров С.Г. Игры смыслов у Пастернака. М.: 2011. С. 77–95 и др.
4. Буров С.Г. Пастернак на эзотерическом перекрестке: масонство и алхимия в «Докторе Живаго». Монография. В двух томах. Пятигорск: 2013.
5. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: 1994. С. 243–244.
6. Идель М. Каббала: новые перспективы. М. Иерусалим: 2010.
7. Ким Юн Ран. «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака как «текст в тексте» // Филологические науки». 2000, № 2, С. 3–12.



8. Ким Юн Ран. Об особенностях организации повествования в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Московского университета. Сер. 9, филология. 1997, № 3. С. 20–31.
9. Кожевникова О. К определению жанра романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. Выпуск 2. М.: 1998.
10. Ливанов В. Невыдуманный Борис Пастернак. Воспоминания и впечатления. М.: 2002.
11. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: 1994.
12. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: 1992. Т. I, С. 224–226.
13. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: 2002.
14. Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: 1997. С. 622–623.
15. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
16. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: 1998. С. 446–447.
17. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: 2001. С. 72–76.
18. «Неоценимый подарок». Переписка Пастернаков и Ломоносовых (1925–1970) // Минувшее. Исторический альманах. Выпуск 16. М. СПб.: 1994.
19. Папюс. Генезис и развитие Массонских символов. Перевод с французского В.В. Вересаева. М.: 2006. С. 54–57.
20. Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. 1907–1960. М.: 2004.
21. Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. М.: 2003–2005.
22. Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. М.: 1997.
23. Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: 2006.
24. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: 1998.
25. Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: 2002. С. 315, 322.
26. Симпличо Д. де. Б. Пастернак и живопись // Мир Пастернака. М.: 1989.
27. Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien: 1981. S. 30–31.
28. Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.:2000. С. 101–102.
29. Смирнов И.П. Об агиографических и иных источниках романа Пастернака «Доктор Живаго» (цит. по авторизованной машинописи).
30. Смирнов И.П. Творчество Андрея Белого в восприятии Пастернака // Andrej Belyj: Pro et Contra. Milano, 1986. P. 207.
31. Тюпа В.И. Стихи Юрия Живаго и мегатекст о художнике и жизни. // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. I. М.: 2011.
32. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: 2003. С. 14–15.
33. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: 2003.
34. Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: 2005. С. Robert C. Tucker. Stalinism as Revolution from Above. // Robert C. Tucker (Ed.). Stalinism. Essays in Historical Interpretation. New York: 1977. Pp. 77–110.
35. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: 1997.
36. Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. М.: 1994–1995. Т. V.
37. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: 1969.

38. Юнгрэн А. О поэтическом генезисе «Доктора Живаго». // *Studies in 20<sup>th</sup> Century Russian Prose*. Stockholm: 1982. Pp. 227–249.
39. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: 1987.
40. Mossman E. Metaphors of History in War and Peace and Doctor Zhivago. // *Literature and History*. Stanford: 1986.
41. Rowland M.F., Rowland P. Pasternak's Doctor Zhivago. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc., 1967. P. 7.