

Litera

Правильная ссылка на статью:

Молодцов А.Б. — Динамика точки зрения в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго" // Litera. – 2023. – № 5. DOI: 10.25136/2409-8698.2023.5.39548 EDN: ESLAUA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39548

Динамика точки зрения в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго"

Молодцов Алексей Борисович

ORCID: 0000-0003-1332-1041

ассистент кафедры русской и мировой литературы, Луганский государственный педагогический университет

91011, Россия, Луганская Народная Республика, г. Луганск, ул. Оборонная, 2

✉ homosapien34@mail.ru[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8698.2023.5.39548

EDN:

ESLAUA

Дата направления статьи в редакцию:

29-12-2022

Аннотация: Предметом исследования данной статьи являются особенности функционирования точки зрения в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», что подразумевает анализ его композиции на макро- и микроуровне. В поле исследования также попадает авторское слово и иные формы авторского выражения, а также соотношение авторской точки зрения с точкой зрения персонажей произведения. Цель исследования – выявить формообразующее значение точки зрения как композиционного приема в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». В ходе исследования были использованы сопоставительный метод и методы теоретической поэтики для установления композиционных закономерностей произведения. Данная статья уточняет установившееся мнение, что Юрий Живаго – alter ego Б. Пастернака, лирический герой лирического романа. В ходе исследования композиции романа мы установили, что она строится на монтаже постоянно меняющихся точек зрения, а авторское слово и присутствие стремится к незаметности. Вследствие этого большинство эпизодов романа «Доктор Живаго» приобретают драматическую динамику, а повествование всегда косвенно, отрывочно и ограничено точкой зрения того или иного персонажа, которые в совокупности равноправны не только между собой, но и с авторской точкой зрения. Особой композиционной формой являются эпизоды-контрапункты, в которых несколько

точек зрения стереоскопично освещают либо разное пространство одного и того же временного промежутка, либо одно и то же пространство в разное время, а также условная безличная точка зрения, находящаяся внутри события, в противовес авторскому слову, внешнему по отношению к нему. Полученные результаты свидетельствуют об иной степени авторского выражения в романе «Доктор Живаго» и иных формах этого выражения, чем это предполагает лирический роман. По существу, формообразующим, но малоизученным остается драматизм «Доктора Живаго», который может стать предметом дальнейших исследований.

Ключевые слова:

роман, автор, герой, точка зрения, монтаж, косвенное повествование, контрапункт, безличная точка зрения, драматизм, композиция

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», ставший доступным русскоязычному читателю не так давно, до сих пор вызывает споры среди исследователей, критиков и читателей. Произведению либо отказывают в состоятельности как прозе, либо признают такую оригинальность, которая ставит роман не только в исключительное, но и обособленное положение. Между тем развитие мировой литературы показывает, что «Доктор Живаго», при всем своеобразии, был ступенью на пути к более сложным и современным формам прозы. Так, едва ли не ведущей проблемой изучения романа Б. Пастернака является природа его жанра, которая обуславливает ряд сопряженных проблем: отношений автора и героя, композиции произведения, точки зрения в романе, стиля, речи персонажей и их типологии и т.д.

Исследователи признают синкретичную жанровую основу «Доктора Живаго», указывая, что его в равной мере оформляют эпическое и лирическое начала (Д. Лихачев, И. Сухих, Е. Бондарчук, С. Ильев, И. Смирнов, В. Тюпа, А. Власов, Р. Якобсон и др.). Мы не можем не согласиться с этим тезисом, однако заметим, что это определение не исчерпывающе объясняет жанровую специфику произведения. Так, С. Ильев, в силу характерного функционирования символа в «Докторе Живаго», определяет роман как символический ^[4]; Е. Бондарчук, логически следуя за тезисом о лирической основе романа, называет «Доктора Живаго» лирическим романом, а самого Юрия Андреевича – alter ego Б. Пастернака, т.е. лирическим героем ^[1]; И. Смирнов, прослеживая поэтику тайны (действительно присутствующую в романе), дает свою формулировку – «роман тайн» ^[9]. Аналогии можно продолжить. Тем не менее при более тщательном и непосредственном рассмотрении, остаются проблематичными драматические перипетии сюжета, отношения автора и персонажей, композиция и т.д.

Юрий Живаго, при всей своей исключительности, не лирический герой романа. Он не является повествователем, рассказ ведется не только с его точки зрения, а часто даже и без его актуального участия. Более тонкий подход мы видим у Л. Ржевского, говорящего о выражении автора в целой группе автогенных персонажей, которых объединяет почти одинаковый язык и портретная безликость (Живаго, Лара, Веденяпин, Сима Тунцева, Гордон, Дудоров) ^[8]. Но и тут возникает противоречие: пусть язык этих героев действительно одинаков, но содержательно, по характеру, мы не можем перепутать пассивного, интеллигентного, замкнутого, остающегося идейно почти монолитным Живаго с активной Ларой, открытым Дудоровым, по-народному мудрой Тунцовой и меняющим свои взгляды Веденяпиным. Значит, стоит вопрос об авторском

отношении ко всем этим героям и даже больше – ко всем героям романа, которые в равной степени могут выражать авторскую позицию и в душевный мир которых автор проникает с не меньшей частотой и заинтересованностью, чем в душу Живаго.

Вышеизложенные отношения формально выражаются в особенностях точки зрения, шире, следуя Б. Успенскому, – композиции [\[11\]](#).

Сюжет «Доктора Живаго» дан не в виде планомерно развивающейся цепи событий в причинно-следственной последовательности, а в форме отдельных, символических эпизодов столкновений героев. Он составляется из всего множества эпизодов, которые, взятые отдельно, более лирические или драматические по содержанию, чем эпические. Более того, с развитием действия множества эпизодов скрещиваются с другими множествами и друг друга дополняют и уточняют.

Сюжет основан преимущественно на взаимоотношениях четырех героев (Лара, Живаго, Антипов, Комаровский). Они и составляют ту первостепенную последовательность мотивов, которые впоследствии будут варьироваться, повторяться и развиваться (контроверзу, по Б. Грифцову [\[3\]](#)). По существу, их связывает любовь, любовные перипетии, и чтобы передать драматический накал и противоречивость, неоднозначность и исключительность этой любви, воплощенной в Ларе, Б. Пастернак вводит в эпическую форму элемент драматизма – постоянно меняющуюся точку зрения на происходящее. В драме как роде и жанре меняющиеся точки зрения излагаются прямой речью самих действующих лиц, и преимущественно по этой речи нам приходится догадываться об их внутренней жизни. В «Докторе Живаго» Б. Пастернак выражает подспудный душевный пласт многих героев посредством того, что ведет повествование от их лица, в восприятии одного из них, учитывая его характер, осведомленность, мотивы и т.д., т.е. рядом форм.

Подобный прием, конечно, изобретен не Б. Пастернаком, он известен в истории литературы, но построение произведения всецело на меняющейся точке зрения, вследствие чего авторский нарратив как бы и вовсе исключается из текста, стало применяться только в XX в., в частности, в таком произведении английского писателя О. Хаксли, как «Контрапункт» – интеллектуальном язвительном романе о лондонской интеллигенции 1920-х годов. Его особенность, как и в случае с «Доктором Живаго», заключается в том, что среди множества героев, которые пересекаются и взаимодействуют, ни один не является главным, и происходящие перипетии сюжета излагаются в разных преломлениях каждого из основных героев. Собственно, в том и суть музыкального приема контрапункта: множество музыкальных тем, развиваясь самостоятельно, пересекаются в одном временном отрезке, чтобы потом снова разойтись. Жанровое отличие «Контрапункта» от «Доктора Живаго» в том, что роман О. Хаксли намеренно создан как калейдоскопически разваливающееся множество, в нем точки зрения разделены, и ничто не связывает случайное «броуновское движение» персонажей. В романе Б. Пастернака фрагментарность и случайность «судеб скрещений» только вскрывает общее единое существование в истории («лирическую истину», по выражению Б. Пастернака), и поэтому роман «Доктор Живаго» нельзя назвать всецело полифоническим (с греч. «многозвучным») по аналогии с романами Ф. Достоевского. Наоборот, это роман симфонический (с греч. «созвучный»), в котором пастернаковское мировоззрение равняется законам мироздания, которых одни герои могут придерживаться, другие – искажать, третьи – игнорировать и т.д. А. Пятигорский, например, отмечает: «Пастернак был совершенен в своем монологизме» [\[7, с. 227\]](#). То же пишет Edith. W. Clowes в сборнике «Doctor Zhivago: A Critical Companion»: «Unlike most

"realist" novels which are "dialogical" and show the emerging and often conflicting world views of several characters, the lyric novel is distinctive for its "monologism". Here a single authorial worldview predominates and the narrative is generally structured as an allegory, a *dramatization in social space and historical time* [курсив – А.М.] of inner, private, spiritual experience» [1] [13, p. 22].

Это очень ценное наблюдение, которое мы признаем и разделяем, с нашей точки зрения, не столько ставит «Доктора Живаго» в особое положение, сколько, наоборот, подчеркивает его исконно романическую природу, которую Б. Грифцов охарактеризовал так: «Из всех видов словесного искусства труднее всего было бы разграничить области романа и драмы. Может даже казаться, что роман есть последняя ступень в развитии драмы, что он только технически, а не по принципам своего строения, отличается от драмы» [3, с. 27]. Иначе говоря, толкуемое в лирическом ключе своеобразие не только романа «Доктор Живаго», но и всего творчества Б. Пастернака формально проявляется *лирико-драматически*, а подчас и *драматически*.

Действительно, в романе «Доктор Живаго» автор ведет повествование преимущественно с точки зрения того или иного персонажа, о котором идет речь в конкретном эпизоде. Эти эпизоды, в свою очередь, подчеркнута не эпичны и мало динамичны, в них мало собственно действия. Наоборот, в них подчеркивается противоречивость внутреннего мира персонажей и их противоречивые взаимоотношения, окрашенные в лирико-драматические тона, поскольку раскрытие чувств и мыслей персонажа в связи с повествованием (лирика) идет рука об руку с оценкой или же последствиями этих чувств и мыслей, их отражением в чужом внутреннем мире и новым последствиям; внутреннее выражается во внешнем и наоборот (драма). Более того, драма подразумевает музыкальную структуру, определенную последовательность подъемов и спадов действия, необходимое единство всех элементов произведения. В связи с влиянием музыкальной формы на все творчество Б. Пастернака и роман «Доктор Живаго» в частности, мы понимаем его музыкальность и «симфоничность» как выражение не только единого содержания, скрытого под разными личинами, но и единой картины мира, скрытого за видимыми его противоречиями. О том же пишет А. Ливингстон [14].

Б. Гаспаров обращает внимание на особую тенденцию, выделенную О. Хаксли и названную им «музыкализация прозы» («*musicalization of prose*»), в мировой литературе, проявившуюся в творчестве самого О. Хаксли, Т. Манна, М. Пруста, с одной стороны, и М. Булгакова, А. Белого, Б. Пастернака – с другой: «Не случайно также крупнейшие писатели-эпики этого столетия, обратившиеся к напряженным "поискам утраченного времени", испытали сильнейшее воздействие музыки на свой художественный мир – воздействие, проявившееся не только и не столько в прямых отсылках к музыкальным впечатлениям, сколько в ориентации на музыкальную форму (симфонию, фугу, ораторию) и на принципы музыкальной композиции в целом при разработке новых основ для построения эпической формы» [2, с. 244].

Формы «музыкализации» могут быть различны: характер образности (деталь-символ), композиция (преобладание лирических и драматических эпизодов, в то время как эпические вынесены «за скобки»), взаимоотношения персонажей, составляющие драматическую контрверзу произведения. Последние особенно зависят от выбранной точки зрения, в которой они выражаются. Рассмотрим, как используется точка зрения в романе «Доктор Живаго».

Все сюжетные линии в романе начинаются с детства героев. Если первые 5 глав

написаны преимущественно с точки зрения маленького Юры Живаго или с фиксацией его характерных впечатлений, то, например, уже в 7 главе первой части преобладает точка зрения Миши Гордона, который, став очевидцем смерти отца своего будущего друга, досадует, что отец остановил поезд. Мотив отца, напрямую автором не разработанный, дан полностью косвенно – в восприятии Миши, в результате действия, в движении. В этой же главе мы знакомимся с отвратительным в этих сценах Комаровским и матерью будущего революционера Тиверзина. Как всегда у Б. Пастернака, всех объединила железная дорога, образ, знакомый исследователям и критикам. Важно уточнить, что как зримую точку движения по железной дороге (и движения вообще) Б. Пастернак использует *остановку в пути*, которая позволяет целостно воспринимать происходящее: ведь пока поезд двигался и смерть не остановила его, ни Гордон, ни Комаровский, ни Тиверзина не встретились, более того (что было раньше по тексту), в конце 5 главы Веденяпин и Воскобойников, с чьей точки зрения дано происшествие, находясь в имении Кологривова, не увидели бы остановившийся вдруг поезд. Таким образом, одно и то же явление (самоубийство отца Живаго) дано с разных точек зрения, в разных интервалах единого периода времени и в разных местах единого пространства. По сути – это кубистское разложение пространства и времени.

Более того, в этих связанных главах (а каждая часть «Доктора Живаго» – единое множество связанных эпизодов) Б. Пастернак использует *прием прояснения смысла*. Значению одного и того же события, образа и т.п. присуще стадияльное развитие: если в 5 главе остановка поезда только констатировалась со стороны, то в 7 главе это событие объяснено изнутри, причем подспудно 6 глава добавляет еще одну – символическую – причину произошедшего: маленький Юра Живаго забыл помолиться об отце («Потерпит») – и в это время отец кончает жизнь самоубийством. И это только один из первых эпизодов, свидетельствующих о драматической взаимосвязанности событий в «Докторе Живаго». 8 глава дана преимущественно с точки зрения Ники Дудорова, которому «надоело быть маленьким».

Уже вторая часть «Девочка из другого круга» посвящена полностью Ларе, т.е. точно обозначенные мотивы первой части вообще оставлены Б. Пастернаком. И в то же время неакцентированно, как всегда, косвенно вторая глава связана с первой: обустроиться в Москве мадам Гишар и детям помог уже знакомый с неприятной стороны адвокат Комаровский, друг ее мужа (отметим, что друзья Комаровского кончают жизнь самоубийством). Далее, маленькая Лара отдана учиться в женскую гимназию, «по случайности», в ту самую, где учится знакомая нам из первой части Надя Кологривова, дочь крупного промышленника, сочувствующего революции.

Словом, вторая часть в основном посвящена истории пробуждения «Вечной женственности» в Ларе, ее взрослению, страданию и борьбе. В демонстрации примеров трудно остановиться и выделить один – пришлось бы переписывать всю главу или текст, настолько мотивы сюжета связаны друг с другом. Тем не менее во второй главе происходит контрапункт судеб: в дни Пресни, когда продолжались восстания, параллельно развивались две сюжетных линии: Лары, которая учится и живет с мамой в гостиничных номерах «Черногория», и Живаго, который живет в доме Громеко, где его, опять на чужих руках, оставил Веденяпин, уехавший за границу. Такое практикуется и в театре: например, одновременный диалог разных героев на сцене (например, у А. Вампилова).

Событие-контрапункт – попытка отравления Амалии Карловны Гишар, мамы Лары. Как и в случае с самоубийством отца Живаго, инцидент с отравлением подан косвенно и с тем же мозаичным распределением во времени и пространстве. В 20 главе 2 части в дом

Громеко пришли за медицинской помощью: в «Черногории» «ихние кончаются» [\[6, с. 59\]](#). Известие вмешивается в налаженный ход событий: Александру Александровичу Громеко приходится уйти посреди музыкального вечера, который они у себя устроили, даже не дождавшись вкусного ужина после него, чтобы сопроводить врача. Точка зрения Громеко на это событие сейчас еще неясная, слегка насмешливая («Уж и кончаются. Воображаю» [\[6, с. 59\]](#)). Вместе со взрослыми запросились молодые Юра и Миша.

21 глава – контрапункт, где встречаются Комаровский, Лара, мадам Гишар, Юра, Миша, тоже является остановкой в налаженном ходе событий в «Черногории» и дана с точки зрения работников номеров. Для них это суэта, неразбериха, к которой все привыкли и которая никого не удивляет: «Случай в двадцать четвертом был мелочью в обычном каждодневном озлоблении прислуги. Каждую минуту дребезжали звонки и вылетали номерки в длинном стеклянном ящике на стене, указуя, где и под каким номером сходят с ума и, сами не зная, чего хотят, не дают покоя коридорным» [\[6, с. 60\]](#). Как видим, амбивалентное, сниженное отношение к отравлению распространяется и на 21 главу, оно дано в двойственном восприятии: не как катастрофа, а как блажь обеспеченных, которая мешает нормальной работе. Это, кстати, разительно отличается от самоубийства отца Живаго, когда катастрофа реально оттенялась досужими и пошлыми толками пассажиров о произошедшем, с чьей точки зрения подано действие; в «Черногории» инциденту не придается никакой значительности.

Б. Пастернак вводит ложный мотив, новое преломление события, с помощью прямой речи, диалога официанта Сыся и судомойки Матрены Степановны по совершенно другому, с их точки зрения, значительному происшествию (по контрасту с отравлением-«пустышкой»). Судомойка говорит: «Добро бы что-нибудь стоящее, ради чего шум и посуду бить, а то какая невидаль, мадам Продам, недотрога бульварная, от хороших делов мышьяку хватила, отставная невинность. В черногорских номерах пожили, не видали шилохвосток и кобелей» [\[6, с. 61\]](#). Отравление затмевается и другой точкой зрения, новым преломлением в словах коридорного, разрешающего мальчикам войти «к тетеньке»: «Вы войдите, не сумлевайтесь. Они ничего, будьте покойны. Они теперь в полной цельности. А тут нельзя стоять. Тут нынче было несчастье, *кокнули дорогую посуду* (курсив наш. – А.М.). Видите – обслуживаем, бегаем, теснота» [\[6, с. 61-62\]](#). Б. Пастернак, таким образом, проводит двойное прояснение значения: выясняется и то, что с мадам Гишар все-таки все в порядке, и то, о чем говорят официант и судомойка.

Оказалось, «травились йодом, а не мышьяком, как ошибочно язвила судомойка» [\[6, с. 62\]](#). И далее: «Их приезд был бессмыслицей, их дальнейшее пребывание здесь – неприличем» [\[6, с. 63\]](#). Внешне дело обстояло именно так. Эмпирический повод, спровоцировавший контрапункт, был исчерпан, причем и сам повод весь состоял из искаженной информации, которая дополнялась по частям с разных точек зрения.

Но для контрапункта была и «внутренняя», лирическая причина: эта истинная катастрофа опять-таки дана в несвязных словах Амалии Карловны, оправляющейся от отравления (точно так, как дает диалоги А. Белый в своих романах): «Ах, я перенесла такой ужас! У меня были такие подозрения! Фадей Казимирович... Мне вообразилось... Но, по счастью, оказалось, что все это глупости, мое расстроенное воображение. Фадей Казимирович, подумайте, какое облегчение! И в результате... И вот... И вот я жива» [\[6, с. 62\]](#). Бессвязность данных слов только кажущаяся, она возникает только потому, что слова оторваны от контекста, от планомерно развивающихся сюжетных мотивов, данных в косвенном преломлении. Амалия Карловна имеет в виду, что она чуть не разоблачила

порочные отношения Комаровского, которого она считала *своим* любовником, со своей дочерью Ларой (чего они так боялись, хотели открыться и не открылись).

Апогеем, истинной силой, затеявшей эту «бессмыслицу», была сила любви, опыт которой впервые явился Юре как откровение, как тревожный смысл жизни, который для всех остальных, по сути, остался неразоблаченным, тайным. «The very evident climaxes that do occur are not linear. Rather, they are really moments of revelation that happens when out of this “mess and chaos” one finds a pattern, a series of images, and an “immediate perception” that leads to the effect of transcendence, of self-overcoming^[2]» ^[13, p. 26-27], – пишет E.W. Clowes.

Что характерно для Б. Пастернака, сцена была немая, молодой Юра смотрел на нее, как на картину: «Тем временем между девушкой и мужчиной происходила немая сцена. Они не сказали друг другу ни слова и только обменивались взглядами. Но взаимное понимание их было пугающе волшебным, словно он был кукольником, а она послушною движениям его руки марионеткой» ^[6, с. 63]. Далее Б. Пастернак буквально передает словесно драматическую сцену, сотканную из несказанных намеков, увиденную с точки зрения Юры, пытающегося разгадать тайну, связывающую этих людей: «Улыбка усталости, появившаяся у нее на лице, заставила девушку полузакрыть глаза и наполовину разжимать губы. Но на насмешливые взгляды мужчины она отвечала лукавым подмигиванием сообщницы. Оба были довольны, что все обошлось так благополучно, тайна не раскрыта и травившаяся осталась жива» ^[6, с. 63].

Самое главное, самое сокровенное и трепетное Б. Пастернак может дать высказать герою, но если речь идет о развитии действия, оно никогда не будет занимать первенствующее положение, иметь формообразующий характер. Как и само бессмертное чудо жизни закрепощено, заслонено сумятицей существования, так и любовь в романе заслонена житейской неразберихой: «Зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно и беззастенчиво откровенно. *Противоречивые чувства* (курсив наш. – А.М.) теснились в груди у него. У Юры сжималось сердце от их неиспытанной силы» ^[6, с. 63-64]. В исследованиях Живаго предстает неким носителем знания об эпохе, личности, искусстве. Между тем, судя по вышеизложенному, он, скорее, носитель *опыта* познания, нежели конкретной информации. Сама тайна познания остается нераскрытой, но в то же время достаточно убедительной, чтобы читатели считали Юрия Андреевича ее обладателем.

Значительным драматическим контрапунктом является и елка у Свентицких (3 часть). Разные точки зрения позволяют увидеть этот эпизод почти стереоскопически.

Первые 4 главы даны с точки зрения Юры и семьи Громеко. Уже 5 глава дана с точки зрения Лары и притом относится ко времени на 5-6 лет раньше по сравнению с «живаговскими» главами. Это именно та «последующая детализация», в которой признавался сам Б. Пастернак. В данном случае своеобразие ее применения заключается в том, что уточняется прошедшее время и события (1906 г., весна после Пресни), оставленное без внимания в прошлой части как не имеющее значения для ее центрального контрапункта – попытки отравления мадам Гишар. Таким образом, различные по времени и месту действия эпизоды объединены Б. Пастернаком не произвольно или импрессионистично, но по определенному смысловому единству, как слагаемые одной суммы. Наложение тематических множеств с компонентами, близкими друг другу эмпирически, но формально принадлежащими разным группам, создает впечатление саморазвивающейся жизни, которое стремился воспроизвести Б.

Пастернак.

Главы с 4 по 8 даны с точки зрения Лары, 9 – с точки зрения Патули Антипова. В 10–12 – господствует точка зрения Живаго, в 13 – Лары, в 14 эти две линии скрещиваются и после кульминации (выстрела Лары в Комаровского) повествование идет на спад, заканчиваясь главами 15–17, которые изложены с точки зрения Живаго. Причем главы после кульминации – не произвольные, они являются закономерным развитием глав 1–3, данных с точки зрения Живаго. Мотив шкафа-катафалка и угрозы смерти, нависшей над Анной Ивановной, нашел завершение в ее похоронах – тематическое множество опять замкнулось в целостное единство. Важно, что в каждой из трех частей, нами рассмотренных, присутствует центральное событие-контрапункт, которое связано со смертью или угрозой смерти: в 1 части покончил жизнь самоубийством отец Живаго, во 2 – пыталась отравиться мадам Гишар, мать Лары, в 3 – смерть предназначалась для Комаровского, но выбрала жертвой Анну Ивановну (Б. Пастернак всегда играет с мотивами и старается обмануть ожидание читателя). В целом, такая закономерность характерна для всей Первой книги романа «Доктор Живаго».

Именно в 3 части «Елка у Свентицких» находим таинственное «судеб скрещенье»: «Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало.

“Свеча горела на столе. Свеча горела...” – шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило» [\[6, с. 82\]](#). Продолжение придет, но позднее: образ свечи является звеном еще более обширного по охвату сюжетного действия единства – он отразится в огне рабочей свечи Живаго в Варыкине, когда они будут там вместе с Ларой и ее дочерью.

Свеча стоит в комнате, где идет объяснение Лары и Павла Антипова, который зажжет свечу для Лары в 9 главе (Лара любила свечи – полюбит и Живаго, будет называть его «свечечка моя ярая»). Б. Пастернак снова помещает в последовательности события, происходящие одновременно, но в разных точках одного пространства, с разных точек зрения.

Елка у Свентицких, как драматическая сцена, собрала основных действующих лиц. В определенном месте в определенное время сошлись следующие персонажи: Живаго, Тоня, Лара, Комаровский, Корнаков (связанный с Кологривовым, у которого 3 года жила и работала Лара). Лару постоянно приглашал на танец Кока Корнаков – сын Корнакова-старшего, товарища прокурора московской судебной палаты, который обвинял группу железнодорожников, в том числе и Тиверзина, участвовавшего в забастовке. Его пытался умиловить Кологривов, но ничего не вышло.

У выстрела Лары есть несколько мотивировок, но главная причина – унижение красоты, «Вечной женственности» – спрятана под личиной рациональных, насущных проблем. Происшествие дано с точки зрения Живаго, Лару провели перед ним, как террористку: «Та самая! И опять при каких необычайных обстоятельствах! <...> Так это она стреляла? В прокурора? Наверное, политическая. Бедная. Теперь ей не поздоровится» [\[6, с. 87\]](#). В полном соответствии с символикой Б. Пастернака поруганная женственность – главнейшее, что беспокоило его – внешне совпадает с революционной борьбой на общественном поприще. Но при всем совпадении это все-таки промах: жертвой расплаты

должен был быть именно Комаровский, который сам это прекрасно знает, что видно из слов жены прокурора: «Что вы сказали, господин Комаровский? В вас? Она стреляла в вас? Нет, я не могу. У меня большое горе, господин Комаровский, опомнитесь, мне сейчас не до шуток» [6, с. 87]. Какой бы Комаровский ни был подлец, но все-таки даже он проявил честность и чуткость в этом происшествии. Тем не менее его слова, которые, заметим, даны с другой точки зрения (а ведь они – главнейшее!), отменяются, как розыгрыш, ерничество. В который раз «неслыханная простота» (лирическая истина) скрадывается эмпирическими внешними искажениями.

В композиции «Доктора Живаго» существенную, хотя и не такую явную, роль играет точка зрения неопределенного лица, условного подразумеваемого свидетеля событий. В романе его точка зрения характеризуется безличными формами глагола и условными вводными словами. Она сосуществует с точками зрения других героев, сопутствует им, служит подспорьем для точки зрения автора на протяжении всего романа.

Уже в первой части в общеизвестном эпизоде похоронного шествия мы видим такую точку зрения: «Когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» [6, с. 71]. Ясно, что речь идет о шествующих, но в то же время и ни о ком конкретно. Это точка зрения безликого участника события, находящегося внутри него, в противоположность герою или автору, чьи точки зрения внешние по отношению к событию. Такая точка зрения проявляется и дальше: «Только в состоянии отупения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле» [6, с. 71]. Кому могло показаться? Кто делает это замечание? Могло показаться или показалось? Могло показаться только очевидцу событий, который мог бы двояко толковать внутренне неясный образ мальчика, но такой очевидец явно безликий и неопределенный, только выразитель впечатления жизни. Далее эта безликая точка зрения, сменяя точку зрения Юры Живаго и автора, заявляет о себе еще раз: «Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым ею впечатлением» [6, с. 81]. Юра как персонаж не может подняться до этого осознания, но это и не авторская точка зрения, внешняя по отношению к эпизоду. Наоборот, могло показаться только безликому наблюдателю этой сцены, некой «сестре моей – жизни». Чисто фактически этого условного лица, конечно, нет, но по смыслу благодаря ней складывается особое впечатление со-переживания события. Таким образом автор снимает привилегированность своего слова, объективирует переживание, желая показать, что это не его ассоциации, а вполне реальная закономерность, доступная любому человеку (читателю).

Стремление автора к самоустранению настолько велико, что он прибегает к приему монтажа точек зрения не только на макрокомпозиционном, но и на микрокомпозиционном уровне. Выразительный пример монтажа дан в 7 главе 1 части, как и во всем последующем повествовании. Эта глава, как мы отмечали, дана преимущественно с точки зрения Миши Гордона, который со своим отцом едет в поезде в Москву. В этом поезде и происходит сначала знакомство с Андреем Живаго, отцом Юры, а затем его самоубийство.

Композиционно глава начинается с точки зрения Миши, затем ее сменяет точка зрения автора (впрочем, тоже безликая), затем точка зрения условного неизвестного наблюдателя и снова точка зрения Миши, который стал свидетелем самоубийства Андрея Живаго. Внезапно происходит смена ракурса, повествование как бы переходит на более общий уровень, излагаются слухи и кривотолки: «Никто толком не знал причины

проволочки. Одни говорили, что от внезапной остановки произошло повреждение воздушных тормозов, другие, что поезд стоит на крутом подъеме и без разгона паровоз не может его взять. Распространяли третье мнение, что так как убившийся видное лицо, то его поверенный, ехавший с ним в поезде, потребовал, чтобы с ближайшей станции Кологривовки вызвали понятых для составления протокола. Вот для чего помощник машиниста лазил на телефонный столб. Дрезина наверное уже в пути» [6, с. 18]. В этом отрывке мы видим, как автор с помощью монтажа точек зрения и различных мотивировок одного и того же происшествия лишает действие плоской однозначности и линейной направленности. Достигается эффект «здесь и сейчас», условно «верная» мотивировка не имеет преимуществ в изображении по сравнению с альтернативными. Более того, именно в этих, казалось бы, «неверных», альтернативных вариантах мотивировки, данных с точки зрения неизвестных пассажиров, вводятся новые данные, которые автор никак не интерпретирует, оставляя эту задачу за читателем.

Далее автор сопровождает точку зрения Тиверзиной, делает ироничное наблюдение над пассажирами, сменяющееся точкой зрения самих пассажиров, а затем и безликого наблюдателя, заметившего солнце. Снова возвращается точка зрения Миши: он ретроспективно и сумбурно вспоминает Андрея Живаго. Его характеристика полностью дана косвенно, причем мы делаем заключение, что это Андрей Живаго, отец Юры, только *post factum*, он не идентифицирован в тексте. Миша не мог понять, почему Живаго-старший часто заходил к ним и часами говорил с его отцом, среди прочего о банкротстве, подлогах, дарственных и т.п., точно так же остались непоясненными его слова: «Ах вот как? – удивлялся он разъяснениям Гордона. – Вы располагаете какими-то более милостивыми узаконениями. У моего поверенного иные сведения. Он смотрит на эти вещи гораздо мрачнее» [6, с. 19]. Ни Миша, ни автор не объясняют этого поведения, а неліцеприятный портрет появившегося «поверенного» (Комаровского) довершен точкой зрения безликого наблюдателя: «Нельзя было отделаться от ощущения, что постоянное возбуждение его клиента в каком-то отношении ему на руку» [6, с. 19]. Автор не говорит об этом прямолинейно в авторской характеристике, но и вряд ли Миша мог бы сформулировать это в таком виде. Скорее, так бы подумал некий человек, увидевший их вместе со стороны. Так же Миша только констатирует, не понимая, «необъяснимую, вероятно, отраженную и, может быть, не ему предназначенную нежность» [6, с. 20]. Автор лишь намекает на отношения, недоступные Мише и кому бы то ни было из героев. Воспоминание обрывается: с точки зрения Миши мы видим, как тело достают, и поезд трогается.

В целом, композиция этой главы, построенная на монтаже разных точек зрения, свидетельствует о самоустранении автора, о много раз повторенном стремлении Б. Пастернака к нивелированию собственного «я» в угоду объективному описанию. Автор «Доктора Живаго» всеми силами избегает своей активности, старается строить повествование косвенно, без своего руководящего вмешательства, в результате чего должен активизироваться читатель. Более того, повествование ведется с помощью всех точек зрения сразу, в том числе с точек зрения второстепенных или же вообще условных лиц, причем все они равноправны и не обладают преимуществом правды для автора. Всегда в том или ином виде отрывочные, ограниченные свидетельства разных точек зрения составляют мозаику мотивов. Таким образом, автор и не стремится к актуальной целостности повествования, наблюдаемой, например, в классическом реалистическом романе, однако целостность повествования присутствует потенциально. Автор скрыл ее за калейдоскопом обрывочных впечатлений. Сами мотивы могут оставаться тайными, загадочными, как, например, история реального банкротства

Андрея Живаго, коварного предательства Комаровского, но и полученных намеков на их отношения, способных составить сюжетную линию в классическом романе, достаточно, чтобы в общем контексте получить целостное представление об их смысле и значении для общего развития сюжета.

Как видим, переплетающиеся множества соединяются друг с другом, как волокна ткани, без определенного начала и конца, сплошным покровом. В тексте присутствуют эпизоды-кульминации, эпизоды-контрапункты, которые, по сути, являются «развернутым театром в прозе», по выражению Б. Пастернака, потому что собирают воедино основных героев на определенном пространстве в определенное время. Эти эпизоды в основном являются остановкой в развитии сюжета, его действие замедляется и разворачивается до охвата целостности, поэтому можно сказать, что они характеризуются определенной статичностью, сценичностью. Монтаж разных точек зрения организует повествование на макрокомпозиционном (изображение разного пространства в одно и то же время или одного и того же места в разное время) и микрокомпозиционном уровнях, в результате чего автор объективирует переживания в форме не только героев, но и условного безликого наблюдателя, вследствие чего повествование ведется косвенно, всегда в преломлении того или иного персонажа. Как следствие монтажа точек зрения, автор отказывается не только от выраженной функции рассказчика, но и от критериев достоверности и полноты информации, чтобы достичь эффекта саморазвивающейся жизни и вовлечь читателя в домысливание общей картины действия.

[1] В отличие от большинства «реалистических» романов, которые являются «диалогическими» и отображают становящееся и зачастую конфликтное мировоззрение нескольких персонажей, лирический роман отличается своим «монологизмом». Здесь же преобладает единственное авторитетное мировоззрение, и повествование, в основном, структурировано как *аллегория, драматизация в общественном пространстве и историческом времени* [курсив – А.М.] внутреннего, личного, духовного опыта» (перевод наш. – А.М.).

[2] «Сами очевидные кульминационные моменты нелинейны. Скорее, они действительно являются откровением, случающимся, когда в этом «беспорядке и хаосе» человек находит закономерность, последовательность образов и «мгновенное осознание», которое ведет к трансцендентному эффекту, к преодолению себя» (перевод наш. – А.М.).

Библиография

1. Бондарчук, Е. М. Автор и герой в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (своеобразие субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания): автореф. дисс. ... канд. филол. наук; 10.01.01 / Е. М. Бондарчук. Самара, 1999. 20 с.
2. Гаспаров, Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 241–273.
3. Грифцов, Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. М.: Гос. акад. художественных наук, 1927. – 150 с.
4. Ильев, С. П. Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернака в свете поэтики символизма / С. П. Ильев // Studia Rossica Posnaniensia. 1993. № 24. С. 41–46.
5. Лихачев, Д. С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака / Д. С. Лихачев // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М.: Советский писатель, 1990. С. 170–183.
6. Пастернак, Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Доктор Живаго: Роман / Б. Л.

- Пастернак. М.: Худож. лит., 1990. 734 с.
7. Пятигорский, А. М. Пастернак и доктор Живаго. Субъективное изложение философии доктора Живаго. Время и мы. 1978. № 25. С. 167.
 8. Ржевский, Л. Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Л. Ржевский // Сборник статей, посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. – Мюнхен: Институт по изучению СССР: Исследования и материалы (серия 1-я, выпуск 65), 1962. С. 115–189.
 9. Смирнов, И. П. Роман тайн «Доктор Живаго» / И. П. Смирнов. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – URL: <https://unotices.com/book.php?id=127489&page=30> (дата обращения: 15.12.22).
 10. Сухих, И. Н. Живаго Жизнь: стихи и стихии (1945–1955. «Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Русский канон: Книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 466–508.
 11. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. СПб.: Азбука, 2000. 348 с. С. 9–280.
 12. Якобсон, Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака / Р. О. Якобсон // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.
 13. Doctor Zhivago: A Critical Companion / Ed. by Edith W. Clowes. Evanston (Ill.): Northwestern univ. press, 1995. VIII, 169 p.
 14. Livingstone A. Boris Pasternak. Doctor Zhivago / Angela Livingstone. Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1989. IX, 118 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Творчество Бориса Пастернака в рамках развития русской литературы XX века остается явлением противоречивым, фрактальным, спектральным. Автор представленной к публикации статьи ориентирован на разверстку динамики точки зрения писателя, объективации особого слога / стиля мастера художественного слога. Действительно, в романе «Доктор Живаго» автор ведет повествование преимущественно с точки зрения того или иного персонажа, о котором идет речь в конкретном эпизоде. Эти эпизоды, в свою очередь, подчеркнута не эпичны и мало динамичны, в них мало собственно действия. Наоборот, в них подчеркивается противоречивость внутреннего мира персонажей и их противоречивые взаимоотношения, окрашенные в лирико-драматические тона, поскольку раскрытие чувств и мыслей персонажа в связи с повествованием (лирика) идет рука об руку с оценкой или же последствиями этих чувств и мыслей, их отражением в чужом внутреннем мире и новым последствиям; внутреннее побуждает в внешнему и наоборот (драма)». Суждения по ходу научной наррации объективны, точны, выверены; на мой взгляд, неплохо, что автор часто пользуется т.н. апелляцией к авторитетному мнению / взгляду: «исследователи признают синкретичную жанровую основу «Доктора Живаго», указывая, что его в равной мере оформляют эпическое и лирическое начала (Д. Лихачев, И. Сухих, Е. Бондарчук, С. Ильев, И. Смирнов, В. Тюпа, А. Власов, Р. Якобсон и др.). Мы не можем не согласиться с этим тезисом, однако заметим, что это определение не исчерпывающе объясняет жанровую специфику произведения. Так, С. Ильев, в силу характерного функционирования символа в «Докторе Живаго», определяет роман как символический; Е. Бондарчук, логически следуя за тезисом о лирической основе романа, называет «Доктора Живаго»

лирическим романом, а самого Юрия Андреевича – alter ego Б. Пастернака, т.е. лирическим героем; И. Смирнов, прослеживая поэтику тайны (действительно присутствующую в романе), дает свою формулировку – «роман тайн». Аналогии можно продолжить. Тем не менее, при более тщательном и непосредственном рассмотрении, остаются проблематичными драматические перипетии сюжета, отношения автора и персонажей, композиция и т.д.», или «сюжет «Доктора Живаго» дан не в виде планомерно развивающейся цепи событий в причинно-следственной последовательности, а в форме отдельных, символических эпизодов столкновений героев. Он составляется из всего множества эпизодов, которые, взятые отдельно, более лирические или драматические по содержанию, чем эпические. Более того, с развитием действия множества эпизодов скрещиваются с другими множествами и друг друга дополняют и уточняют» и т.д. Статья не противоречит актуальным вариантам методики анализа текста, материал актуален, достаточно продуман, концептуально собран. Точка зрения исследователя объективна, формально и содержательно точна, материал оригинален, нов, актуален. Работа имеет приметы не только практического характера, но и теоретического, синкретизм уровней правомерен. Считаю, что автор старается всецело создать диалог с читателем, сформировать устойчивый компилятивный режим оценки романа Б.Л. Пастернака. Это проявляется в таких фрагментах как: «сюжет основан преимущественно на взаимоотношениях четырех героев (Лара, Живаго, Антипов, Комаровский). Они и составляют ту первостепенную последовательность мотивов, которые впоследствии будут варьироваться, повторяться и развиваться (контroversу, по Б. Грифцову). По существу, их связывает любовь, любовные перипетии, и чтобы передать драматический накал и противоречивость, неоднозначность и исключительность этой любви, воплощенной в Ларе, Б. Пастернак вводит в эпическую форму элемент драматизма – постоянно меняющуюся точку зрения на происходящее. В драме как роде и жанре меняющиеся точки зрения излагаются прямой речью самих действующих лиц, и преимущественно по этой речи нам приходится догадываться об их внутренней жизни. В «Докторе Живаго» Б. Пастернак выражает подспудный душевный пласт многих героев посредством того, что ведет повествование от их лица, в восприятии одного из них, учитывая его характер, осведомленность, мотивы и т.д., т.е. рядом форм», или «в романе «Доктор Живаго» автор ведет повествование преимущественно с точки зрения того или иного персонажа, о котором идет речь в конкретном эпизоде. Эти эпизоды, в свою очередь, подчеркнуто не эпичны и мало динамичны, в них мало собственно действия. Наоборот, в них подчеркивается противоречивость внутреннего мира персонажей и их противоречивые взаимоотношения, окрашенные в лирико-драматические тона, поскольку раскрытие чувств и мыслей персонажа в связи с повествованием (лирика) идет рука об руку с оценкой или же последствиями этих чувств и мыслей, их отражением в чужом внутреннем мире и новым последствиям; внутреннее побуждает в внешнему и наоборот (драма). Более того, драма подразумевает музыкальную структуру, определенную последовательность подъемов и спадов действия, необходимое единство всех элементов произведения», «в композиции «Доктора Живаго» существенную, хотя и не такую явную, роль играет точка зрения неопределенного лица, условного подразумеваемого свидетеля событий. В романе его точка зрения характеризуется безличными формами глагола и условными вводными словами. Она сосуществует с точками зрения других героев, сопутствует им, служит подспорьем для точки зрения автора на протяжении всего романа» и т.д. Анализ вопроса сделан профессионально, точно, аргументировано. Рецензируемый текст не нуждается в серьезной авторской правке, основные формальные требования учтены, фактические нарушения в ходе чтения не выявлены. Работа может стать подспорьем при изучении романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»,

истории и теории литературы. Так как серьезных нарушений в тексте нет, правку вносить не следует, статья «Динамика точки зрения в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго"» может быть рекомендована к открытой публикации в журнале «Litera».