

Чаглыян Шакар Кюбра

**ОБРАЗ МОСКВЫ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА "ДОКТОР ЖИВАГО"**

В данной статье рассматриваются образ Москвы и способы его создания в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго". Особое внимание уделяется мифологии города, анализу топосов, метонимически представляющих разные социально-культурные аспекты жизни города, а также способам преодоления кажущейся дискретности повествования и создания образа единого пространства ("тесноты коммуникативного ряда"). Обращение к мотиву одушевления города позволяет выявить общность судеб города и человека, их взаимоуподобление.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/1-2/16.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/1-2/16.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 1(55): в 2-х ч. Ч. 2. С. 61-66. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/1-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/1-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

Сайф выдают в нем человека из народа, с малых лет знакомого с заботами и чаяниями, тревогами и надеждами скотовода, земледельца, охотника. Его образ продолжает галерею образов поэтов, эсэнов, акынов, сказителей, созданных башкирскими, татарскими, казахскими писателями. Герой «Мелодии степи» понимает, что основа жизни – это труд, мир, создание условий для развития личности, поэтому все его помыслы, надежды связаны с будущим, когда не будет социального зла, деспотизма, будут процветать наука, поэзия, искусство.

Таким образом, А. Хакимов как исторический романист остался верным избранной творческой манере и в романе «Мелодия степи». В нем продолжена сложившаяся в русской и других национальных литературах художественная традиция создания повествований с исторической тематикой, в эпицентре которых находится человек, чей характер, судьба обусловлены социально-историческими, духовно-нравственными обстоятельствами, коллизиями изображаемой эпохи. Автор стремится к тому, говоря словами Н. А. Добролюбова, «чтобы эпоха, из которой взят роман, представлена была совершенно верно, чтобы угадан был самый дух событий, чтобы автор судил своих героев не по понятиям своего века, а по их времени, чтобы он смотрел их глазами, жил их жизнью» [2, с. 93]. В этом плане и художественно-обобщенный образ Поэта, и исторические фигуры хана Тохтамыш и Тимура – своеобразные символы времени, воплощающие исторически значимые явления.

#### Список литературы

1. **Баймов Р. Н.** Сыбар шоңкар. (Кречет мятежный). Уфа: Китап, 2002. 544 с.
2. **Добролюбов Н. А.** Собрание сочинений: в 9-ти т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. I. 534 с.
3. **Кормилов С. И.** К общей теории художественно-исторической литературы // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 3-10.
4. **Ураксин З. Г.** Карат. (Вороной) // Бельские просторы. 2004. № 9. С. 39-88.; № 10. С. 3-54.
5. **Хакимов А. Х.** Дала моңы. (Мелодия степи) // Ватандаш. 2002. № 3. С. 104-142; № 4. С. 121-159.
6. **Хисамов Г. А.** Тәфтиләу. (Тафтиляу). Уфа: Китап, 1999. 456 с.
7. **Хусайнов Г. Б.** Канлы илле биш. (Кровавый пятьдесят пятый). Уфа: Китап, 1996. 544 с.
8. **Хусайнов Г. Б.** Литература и наука. Избранные труды. Уфа: Гилем, 1998. 613 с.

#### A PROTAGONIST AND AN ANTAGONIST IN THE BASHKIR HISTORICAL NOVEL (G. KHISAMOV, N. MUSIN, B. RAFIKOV, Z. URAKSIN, A. KHAKIMOV)

**Khasanov Rishat Faukatovich**, Doctor in Philology, Professor  
Bashkir State University of the Republic of Bashkortostan (Branch) in Birska  
hasanovrr@rambler.ru

The article is devoted to the analysis of the Bashkir historical novels from the standpoint of the portrayal of a hero and antihero (a protagonist and an antagonist), that defines the specificity of a literary conflict of the works. The object of the study is the novels of the last decades. It is "Taftileu" by G. Khasimov, "The Melody of Steppe" by Khakimov, "The Rebellious Gyrfalcon" by R. Vaimov, "The Bloody 1955" by G. Khusainov, "The Black Horse" by Z. Uraksin. It is noted that a developed antithesis forms the basis of the composition of works, contributing to the display of opposition of various social forces, the most complete characteristic of the main character. The scale of his/her personality allows the writers to re-create the peculiarities of the depicting epoch, to describe the disposition of the warring parties.

*Key words and phrases:* historical novel; historical and documental narration; literary conflict; protagonist; antagonist; antithesis; character; monologue.

УДК 8; 82.0

*В данной статье рассматриваются образ Москвы и способы его создания в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Особое внимание уделяется мифологии города, анализу топосов, метонимически представляющих разные социально-культурные аспекты жизни города, а также способам преодоления кажущейся дискретности повествования и создания образа единого пространства («тесноты коммуникативного ряда»). Обращение к мотиву одушевления города позволяет выявить общность судеб города и человека, их взаимоуподобление.*

*Ключевые слова и фразы:* «Доктор Живаго»; образ Москвы; городские мифы; топос; культурно-исторические номинации; simultaneity; урбанизм; дискретность повествования; антропоморфизм; взаимоуподобление города и героя.

#### Чаглыян Шакар Кюбра

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
kubra2015@inbox.ru

#### ОБРАЗ МОСКВЫ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Своеобразие пастернаковской концепции Москвы определяется автобиографическими и культурно-историческими обстоятельствами в их проекции на эпоху создания романа.

Концепция города в творчестве Пастернака имеет разные истоки, в том числе – автобиографические. Пастернак – москвич, впитавший традиции и культуру этого города. О «московскости» Пастернака хорошо говорится у Чуковского: «Среди московских улиц, закоулков и дворов он чувствовал себя как рыба в воде, здесь была его родная стихия, и говор у него был чисто московский, с протяжным аканием, со множеством простонародных словечек. И теперь, когда я читаю в его стихах самого высокого стиля такие слова, как “образина”, “уродина”, “растреп”, – я вспоминаю, как удивило меня это просторечие и как органически оно было связано со всем его московским обиходом» [10, с. 460].

Д. С. Лихачев, описывая атмосферу, в которой протекало детство писателя, отмечает влияние на него Москвы рубежа веков – с ее бульварами, каретными заведениями, извозчиками, нищими, странниками, прохожими и гуляющими, с «пестротой московского населения, – почти ярмарочной», с характерной для московской интеллигенции пестротой социального состава от самого высокого до самого низкого, многообразием взглядов, художественных вкусов – от традиционного русского направления до западнического. Д. С. Лихачев пишет, что Москва конца XIX – начала XX века была необыкновенно экспрессионистична. В нее стекались культурные силы со всей России, разнообразие традиций «создавало, казалось бы, невозможные и несовместимые интеллектуальные типы» [8, с. 5]. Так с детства Москва стала для Пастернака центром современного искусства, городом, олицетворяющим своеобразие русской жизни.

Другим фактором, повлиявшим на формирование концепции города у Пастернака, был изменявшийся на его глазах традиционный облик города, промышленный подъем начала века, который лично наблюдал писатель в Москве и Берлине, и связанное с ним рождение урбанизма в русской и западной литературе и философии века с характерной для него двойственностью – сочетанием ужаса перед «городом-спрутом» и восторгом перед ним как перед средоточием человеческого разума, воли, мощи.

Значительная часть романских событий разворачивается на Урале и в Сибири, но Москва – это главный город романа: действие начинается на московском кладбище сценой похорон матери Живаго и заканчивается в Москве эпизодом встречи друзей Живаго Гордона и Дудорова за чтением тетради стихов Юрия Андреевича. Москва связывает все сюжетные линии романа, служит местом пересечения жизненных путей героев романа («скрещеньем судеб»).

Пространство, заключенное в композиционное кольцо, включает несколько сменяющих друг друга временных срезов московской жизни главного героя, располагающихся в линейной последовательности: город детства и юности Живаго, Стрельникова и Лары, Москва октябрьских дней с их надеждами и последовавшими за ними тремя годами лихолетья, нэповская Москва и Москва предоттепельных лет.

Романная Москва первоначально предстает в романе в многообразии своих ипостасей: Москва барских усадеб и петербургских уголков, родственного круга Веденяпиных, Свентицких, Громеко и сообщества рабочих железнодорожного узла, Москва христианского миропорядка и Москва стачек, баррикад, хаоса, темноты, разрухи. Этой пестроте отвечает характер изображения московского пространства – оно раздроблено, фрагментарно, а способы введения его составляющих и выполняемые ими функции многообразны.

В создании образа города велика роль пространственных номинаций. Роман пестрит названиями вокзалов (Брестского, Виндавского, Ярославского), окружающих город застав (Калужской, Тверской), городских ворот (Никитских, Триумфальных), площадей, радиальных и кольцевых улиц (Большой Никитской, Садово-Триумфальной, Садово-Каретной, Мещанской, Тверской-Ямской) и множества переулков. Все эти названия – говорящие, за каждым стоит то или иное событие, они многое сообщают о характере и своеобразии города. Это своего рода закодированная история Москвы, образ которой на фоне такой исторической детализации предстает вместе с тем пространством универсальных масштабов, в котором происходит столкновение Света и Тьмы, Холода и Тепла.

Ряд пространственных номинаций вписывают в пространство города эпизоды его древней истории. Упоминание фамилии Долгоруких переносит повествование к истокам истории Москвы, побуждает вспомнить ее основателя. Триумфальная арка, Храм Христа Спасителя напоминают о победе в Отечественной войне 1812 года. Названия улиц, переулков, усадеб (Тверские-Ямские, Мучной городок, Серебряный переулок) – о занятиях стародавних московских жителей. Благодаря введению культурно-исторических номинаций Москва приобретает в романе значение древнего, естественно сформировавшегося города. Его естественность подчеркивает и неразорванная им связь с природным началом, которое олицетворяют амбивалентный образ леса и вторгающиеся в город природные стихии.

Некоторые пространственные наименования так и остаются на уровне мимолетного упоминания. Другие приобретают значение топосов, метонимически представляющих разные планы московской жизни.

Это конец Брестской улицы, район Тверских-Ямских, Петровские линии, Сивцев Вражек, Камергерский переулок, Мучной городок. Их появление в рамках затянувшейся на несколько глав экспозиции придает их положению simultaneity: предлагается своего рода топографическая разверстка города, при этом целостное пространство разрушается, дробится на несколько подпространств, что в принципе характерно для повествования урбанистического типа.

Поначалу кажется, что роль топосов соответствует той традиционной роли, которую обычно играет изображение среды в романе и сводится к мотивировке характера и его предварительной характеристике. Но это далеко не так: каждый топос в романе обладает своим историческим, социальным, культурным обликом, своим комплексом образов, мотивов, пунктирно намеченных сюжетов и превращен в образно-символическое обобщение одного из срезов городской жизни.

«Владения» Брестской железной дороги, депо, железнодорожные мастерские, Московско-Брестский вокзал и связанный с ним мотив железной дороги, демонстрации и забастовки железнодорожных рабочих служат

в конкретно-историческом пространстве романа мотивацией революционных катастроф, а также объяснением позиции Стрельникова-Антипова и владеющей им идеи возмездия. Эта часть городского пространства, точнее – мира Москвы 1905 г., художественно маловыразительна. Скорее всего, потому что носит чисто информационный характер и чужда автору, который, по сути, вторгается в малознакомый ему «горьковский» пласт жизни.

Но по мере развития повествования железная дорога и связанные с ней мотивы предстают частью духовной жизни современного человека. С ней связываются переломные моменты в жизни героев: гибель отца Юры, отъезд на Урал Лары и Паши Антиповых, бегство семьи Громеко-Живаго из голодной Москвы.

Центром топонима вокзала, железнодорожных мастерских и железнодорожных путей оказывается дом в конце Брестской, у Триумфальных ворот. Его изображение, основанное на гиперболизации натуралистических деталей (грязный немощеный двор, грязные и скользкие деревянные лестницы, запах кошек и квашеной капусты, отхожие будки на деревянной галерее), служит созданию образа не только бытового, но и метафизического неблагополучия. Это тот дом, где жил Паша Антипов, где во дворе осенью 1905 г. строили баррикады. В послеоктябрьской ситуации дом в конце Брестской – жилище тех, кто по проекту должен был стать всем («кто был ничем, тот станет всем»), в еще большей степени деградирует. Сначала здесь «мальчишки» стреляли, а после «выстрелов» другие «мальчишки и девочки» превратили дом в своего рода отхожее место (помои, вылитые перед дверью, крысы), и даже это незавидное убежище новые власти собираются отнять у жильцов, чтобы превратить его в «дом для приезжающих» на совещания.

Второй московский топос – Тверские-Ямские, окраина Москвы – места, где поселилась семья Гишаров: Лара, ее мать и брат, приехавшие после смерти отца с Урала и поселившиеся в меблированных комнатах «Черногория» в Оружейном переулке.

«Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату, трущобы “погибших созданий”».

Детей не удивляла грязь в номерах, клопы, убожество мебелировки. После смерти отца мать жила в вечном страхе обнищания. Родя и Лара привыкли слышать, что они на краю гибели. Они понимали, что они не дети улицы, но в них глубоко сидела робость перед богатыми, как у питомцев сиротских домов» [9, с. 25].

В предсмертном монологе Стрельникова, который Живаго выслушивает в Варыкине, Тверские-Ямские выступают как символ социальной несправедливости, толкнувшей страну к революции:

«Был мир городских окраин, мир железнодорожных путей и рабочих казарм. Грязь, теснота, нищета, поругание человека в труженнике, поругание женщины <...> Шуткою или вспышкой пренебрежительного раздражения отделялись от слез и жалоб обобранных, обиженных, обольщенных» [Там же, с. 454].

Революция в этом контексте становится «олицетворенным возмездием за всё содеянное» [Там же].

Упоминание Петровских линий свидетельствует одновременно и об укоренённости пастернаковской Москвы в глубинах истории, и об ее вступлении в новую историческую эпоху, лишённую стародавней московской домашности и приобретающую петербургскую жесткость.

Номинация «петровские» вызывает пучок ассоциаций, связанных с Петровскими линиями территориально и исторически. Так, Петровские линии непредставимы без *Петровки* – одной из древнейших радиальных улиц Москвы, которая проходила по высокому правому берегу реки Неглинной и заканчивалась у Кутафьей башни Кремля. Она возникла на месте дороги из Кремля к *Высокопетровскому* монастырю, основанному в XIV столетии. По *Петровскому монастырю*, «что на Высоком месте», она и получила свое название. Если Высокопетровский монастырь завершал перспективу Петровки, то открывал ее Большой театр, напомиравший о своем предшественнике – огромном и великолепном *Петровском* театре, сгоревшем в конце XVIII в.

Петровские линии возникли тогда, когда реку Неглинную в 20-е гг. XIX в. заключили в подземный коллектор и родилась новая улица – Неглинная, а между домами возник проезд, связывающий ее с Петровкой, – *Петровские линии*.

Петровские линии служат не только напоминанием об истории, но и знаком перемен, символом проникновения в Москву новой градостроительной атмосферы, нового типа жизни. Прямолинейность, подчеркнутая в облике Петровских линий, олицетворяет логику, разум, холод модерна, вторгающегося в московский топос, отмеченный кривизной улиц и переулков, кривыми заборами и криво расставленными домиками.

Петровские линии как нельзя более соответствуют личности Комаровского, человека во всех отношениях удачливого, успешного, скрывающего за благообразной внешностью беспринципность и подлость: он погубил отца Юрия Живаго, развратил Лару, виновен в судьбе дочери Лары и Юрия.

Другой важный историко-культурный топоним – Сивцев Вражек, метонимически представляющий еще одну сторону московской истории и ее сегодняшней жизни. В древности на месте переулка был небольшой овраг, по дну которого протекала река Сивка. Возникший на месте оврага переулок – один из самых известных переулков Арбата, который представляет собой не только улицу, идущую от нынешнего ресторана «Прага» до Смоленской площади, но и весь прилегающий к этой улице район.

Слово «Арбат» – «рабат» – по-арабски означает «пригороды». Арбат был улицей, которая вела от Кремля к пригородам, «слободам». Жители слобод занимались разными ремёслами. Память об этом сохранилась в названиях арбатских переулков. Здесь жили серебряных дел мастера, ювелиры, которые работали по серебру, делали перстни, серьги, ожерелья (Серебряный переулок), чеканили монету (Денежный переулок), жили плотники (Плотницкий переулок), пекари (Хлебный переулок).

Со второй половины XVIII в. Арбат стал одной из самых аристократических улиц Москвы. Здесь были усадьбы родовой и чиновничьей знати. Возникла густая сеть живописных переулков, в которых располагались уютные особняки, затененные зеленью старые дворы, скверики. В конце XIX – начале XX века в районе Арбата стала жить московская интеллигенция, район стал центром духовной жизни столицы.

Сивцев Вражек живописно пересекают несколько улочек и переулков. На одном из таких скрещений Пастернак поместил дом семьи Громеко, с которым связана судьба Юрия Живаго.

В романе описан реальный московский дом, поныне стоящий на углу Сивцева Вражка и Никольского переулка. В начале века дом этот принадлежал семейству Угримовых-Гаркави, с которым были дружны родители Б. Л. Пастернака.

Дом Громеко в начале романа – знак устойчивого быта и культуры интеллигентской среды – в ситуации лихолетья станет символом распада прежних условий существования. Многозначна деталь, появляющаяся в день отъезда семьи Живаго на Урал: занавески, снятые с окон опустелых комнат, позволяющие темной снежной улице, снежной буре беспрепятственно хозяйничать в доме, куда больше не вернется прежняя жизнь.

Б. Пастернак точно воспроизводит топографию города, но в одном случае он пользуется принципом топографической контаминации, т.е. объединяет на одном участке в одном топографическом месте детали существующие, но разбросанные по другим частям города. Таков таинственный Мучной городок, который ищут несколько поколений исследователей.

Как и дом Громеко, усадьба Свентицких в послереволюционные годы превращается в переселенное убежище, где укрываются перемогающие несчастью жители. Во всех корпусах городка трубы водопровода и отопления лопаются. Чтобы согреться, жильцы в оконные форточки выводят железные трубы времянок, как это было и во времена Отечественной войны. Некогда уютному барскому жилью дворник Маркел и его семья предпочитают дворницкую с земляным полом и огромной русской печью.

Особое значение в романе принадлежит комнате в Камергерском переулке – близ Художественного театра. С ней связаны важнейшие события романа.

Благодаря введению культурно-исторических номинаций и топонимов Москва приобретает в романе значение древнего, естественно сформировавшегося города. Его естественность подчеркивает неразорванная им связь с природным началом.

Каждый топос поначалу воспринимается как самостоятельная единица повествования. Но видимая дискретность компенсируется многосторонними связями. Отъединенные друг от друга и, казалось бы, вполне самостоятельные фрагменты текста, «принужденные» к постоянству места, благодаря использованию повтора «разбредаются» по тексту, что придает повествованию ритм. Дважды появляется в тексте дом на Брестской, несколько раз – Садово-Ямские и номера «Черногории» (в воспоминаниях Живаго, в монологе Стрельникова). Особенно часто вводятся в текст дома Громеко и усадьба Свентицких. Лейтмотивность служит средством создания своего рода «истории» топосов, а их появление в соседстве с другими фрагментами текста – сопоставлению, сближению образов, сцен и картин, их перетекание друг в друга, создание впечатления пульсирующей жизни городского организма.

Дополнительный динамизм придает городской жизни введение в текст разных видов городского транспорта и сети городских дорог, протянувшихся от Сивцева Вражка к номерам «Черногории», с Арбата по Камергерскому в Мучной городок, от Каретного к Петровским линиям, с Арбата к задворьям Смоленского рынка, с Арбата к дому на углу Брестской и множество раз с вокзала и на вокзал. Москва вся в движении, и в это движение включены топонимы, которые обретают сюжетопорождающие свойства.

Номера «Черногории» сближают Лару с Комаровским (именно он поселил семью Гишаров в «Черногории»). Здесь пытается отравиться мать Лары, узнавшая о связи Комаровского со своей дочерью. Здесь Юрий становится невольным свидетелем магнетического влияния Комаровского на Лару – того чувственного плена, в котором она находится.

Появление Живаго в доме на Брестской, куда он был вызван к больной, и его разговор с Олей Дёминой, гимназической подругой Лары, жившей в одном дворе с Пашей Антиповым, становятся напоминанием о сестре Антиповой, чувство к которой возникло у него в Мелюзееве. После посещения больной в «казарменном доме» Живаго заболевает тифом, и его болезнь становится косвенной причиной бегства семьи Живаго на Урал, навстречу Ларе.

Дом Громеко предопределяет брак Тони и Юрия, дарует герою верную спутницу жизни, но лишает его права свободного выбора, той нечаянности первого чувства, которое свойственно юности, что в какой-то степени предопределяет возникновение любви к Ларе.

В Мучном городке на елке у Свентицких Юрий второй раз встречает Лару (оба не знают, что их пути незадолго перед этим «пересеклись» в Камергерском). В дом Свентицких Юрия поселяет дворник Маркел после его возвращения в Москву. В этом доме завязываются отношения героя с Мариной.

Кульминацией сопряжения сюжетных линий становится Камергерский переулок. Пространство этой комнаты соединяет двух антиподов – Живаго и Стрельникова. В окне этой комнаты Живаго, проезжая вместе с Тоней на елку к Свентицким в Мучной городок, увидел свечу. Сюда приходит Лара к Паше Антипову перед ее выстрелом в Комаровского. Именно эту комнату снимет для Живаго через много лет его сводный брат Евграф, и она станет для Юрия Андреевича «пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений» [Там же, с. 469]. В этой же комнате будет происходить обряд прощания с Юрием Живаго.

Таким образом, в первых частях романа кажущейся дискретности пространства противостоит принцип всеобщей связи, называемый «теснотой коммуникативного ряда», который «передает авторское представление о тесноте человеческого мира, где люди неизбежно связаны и так или иначе должны встретиться» [6, с. 183].

Создается впечатление Города-Дома, Города-Гнезда, в котором возникающие противоречия уравниваются прочностью жизненного уклада. Знаком этого состояния служит в романе образ Храма Христа Спасителя. Первый раз храм Христа Спасителя возникает в эпизоде возвращения Живаго с войны из Мелюзеева. Появлению храма предшествует эффект свечения: «...в полнеба стояла черно-лиловая туча. Из-за нее выбивались

*лучи солнца, расходясь колесом во все стороны, и по пути задевали за парниковые рамы, зажигая их стекла нестерпимым блеском»* [9, с. 164]. Лучи солнца расходятся колесом во все стороны, создавая некий ореол над городом, но лиловая туча застит солнце. Лиловая туча приносит с собой не грозу, а «крупный сверкающий грибной дождик», после которого в просветлевшей атмосфере «показался храм Спасителя и в следующую минуту – купола, крыша, дома и трубы всего города» [Там же]. Так появляется первый панорамный взгляд на Москву и Храм как знак неизменности, устойчивости самих основ существования, которым вскоре предстоит быть разрушенными до основания.

Начиная с Части пятой («Прощание со старым») характер изображения городского пространства изменяется. Топосы, прежде дробившие пространство города, словно растворяются в нем, и на первый план выходит главная героиня повествования, как ее назовет в своих записках Живаго, – Москва.

Описание Москвы здесь, как и раньше, подчинено задаче одушевления города, превращению его в живое существо, в некий организм, наделенный всеми признаками субъекта, живущего реальной жизнью, «перемогающегося в несчастьях» (антропоморфизм). Среди слагаемых образа особое значение имеют звуки: «рокот города», «шевелиющийся и рокошущий за дверьми город», ревущие белугой паровозы, разъезжающие со звоном конки, трезвонящие «московские сорок сороков», залпы ружей, скрежет трамваев и в особенности – экспрессионистический образ «кричащих» витрин и огней, оглушающих Лару – «как будто они издавали какой-то свой звук, как колокола и колеса» [Там же, с. 95].

Звуки города вместе с бушующими в городе ветрами, сквозняками, метелями, снежными бурями наполняют воздушное пространство и делают его живым.

Пастернак постоянно возвращается к одним и тем же пейзажным мотивам (вьюга, снегопад, метель), переосмысляя их и выявляя в них новые смыслы. Благодаря этому в романе создается не статичный образ завьюженного города, а его динамично развивающаяся «история». По ходу ее развития в этой «истории» все отчетливее проявляется двойственность: с одной стороны, образ города обростаёт христианскими коннотациями и выступает как источник «живительного» вдохновения главного героя, с другой (что особенно проявляется в «Московском становище») – в нем слышен блоковский «гул» смутного времени, «конца» России – эпохи гибели города...

Как и в начале романа («Похороны»), в «Московском становище» развивается мотив погребения города («погребенные под снегом тротуары и мостовые», «полуживые тени», «запертые магазины»). Но в сцене реальных похорон, реального погребения метель обладала свойствами не только «могильщика», но и «защитника земли», пеленающего землю, спасающую ее от мороза. В Части шестой мотив падающего снега служит символическим воплощением безжизненного и губительного пространства. Характерна апокалиптичность восприятия «бури» покидающими город – для них ночь прощания – «последняя ночь». Они не просто покидают дом – они прощаются с целым миром, привычным укладом.

Метель «размывает» границы города. Город оборачивается лесом: теперь в городе, как в лесу, собирают грибы, знакомые улицы (Садово-Триумфальная, Садово-Каретная) превращаются «в черной дали, на черном снегу» «в лесные просеки в густой тайге тянущихся каменных зданий, как в непроходимых дебрях Урала или Сибири» [Там же, с. 204]. Среди арбатских переулков возникает заколдованный перекресток. Появляется мотив блуждания, утраты дороги. Жители города становятся «путниками из Сивцева», откуда их вытесняет метель, пробравшаяся в дом «сквозь оголенные окна».

Пучок мотивов, несущих в себе семантику смерти – мотив «темной» зимы, мотив нечеловеческого усилия «уцепиться за ускользающую жизнь» [Там же, с. 270], мотив погребенья под глубоким снегом, мотивы тьмы, «черной дали», «черного снега» создают образ московского лихолетья, когда «большой перемогающийся в несчастьях русский город» приобретает облик страстотерпца, образ, восходящий к мифологеме архаического «Града обреченного».

Символом наступившего лихолетья становится второе появление Храма Христа Спасителя, связанное с возвращением Живаго в Москву после мытарств на Урале. Но вместо золотого свечения над Храмом Спасителя видны только солнечные блики, падающие на неухоженную, поросшую травой площадь.

В возникшем эсхатологическом пространстве происходит символическое уподобление города и главного героя друг другу: герой, как и город, переживает «зимнее обмирание»: бежит в глушь, тщетно пытается найти спасение в семейной идиллии, в любви к Ларе. Вернувшийся в Москву, он становится подобен своему разоренному лихолетьем двойнику: «в серой папахе, обмотках и вытертой солдатской шинели, которая превратилась без пуговиц, споротых до одной, в запашной арестантский халат» [Там же, с. 459]. Он сознательно уходит на «дно», зарабатывает на жизнь тяжелым трудом, теряет докторские познания и навыки и утрачивает писательские.

Избранная Пастернаком жизненная модель поведения его героя вызывает ассоциации с обликом Франциска Ассизского (1182-1226), олицетворяющего настроения, характерные для некоторых кругов предреволюционной и послереволюционной интеллигенции. Появление и развитие этих настроений связано с личностью знаменитого философа, историка литературы С. Н. Дурылина, который в свое время ввел Пастернака в литературу. Важной темой, занимавшей его в годы юношеской дружбы с Пастернаком, была личность Франциска Ассизского.

Дурылин публикует в 1911 г. три сонета, посвященных св. Франциску, создает переводы его гимнов и проповедей, выпускает в 1913 г. в издательстве «Мусaget» «Цветочки Франциска Ассизского» (собрание преданий о Святом Франциске) со своим предисловием [4].

Дурылин создает своего рода культ Франциска. Предметом поэтизации становится провозглашенная святым любовь ко всему сущему. Название первой книги Пастернака «Сестра моя жизнь» – одно из обращений к миру, характерных для Франциска, чувствующего себя в родстве со всем сущим («Брат мой, Солнце!»; «сестры вороны»). Возможно, что присущая поэту способность воспевать радость существования сформировалась не без влияния того восторженного любования окружающим миром, с которым в начале творческого

пути он соприкоснулся благодаря Дурылину. Облик Франциска привлекает философа не только восславлением бытия, но и проповедью смирения, отказа от всех мирских благ.

С поисками модели жизнестроения, также нашедшими отклик в среде интеллигенции, связан интерес Дурылина к идее «града Китежа». Образ «незримого града Китежа» как подлинного основания русской духовной культуры Дурылин впервые использовал в книге «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» (1913) [2]. В этом же году в книгоиздательстве «Путь» вышла ещё одна книга Дурылина на китежскую тему – «Церковь Невидимого Града. Сказание о граде Китеже» [5].

В годы, предшествующие революции, Дурылин совершает паломничества в поисках Китежа. Эти паломничества были в советские годы оборваны тюрьмой и ссылкой. После возвращения из ссылки идея Китежа нашла у Дурылина продолжение в идее «своего угла», «родного угла». Идея суетности любых общественных деяний и любого социального признания была выражена им в дневниковых записях (1924-1939), получивших название «В своем углу» [1], которые были продолжены воспоминаниями «В родном углу» [3].

Е. Е. Левкиевская [7] указывает на связь мифологизированного концепта «град Китеж» с Москвой. При этом она дает очень яркую характеристику присутствия в общественном сознании мысли о незримом существовании прежней Святой Руси и Москвы вкупе с нею. «В рассказах и легендах на эту тему, – замечает Е. Е. Левкиевская, – образ города раздваивается – внешне лишенный света, одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, он оказывается полон тайных светильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей, по которым осуществляется передача духовной литературы и писем из ссылок и лагерей <...> “Китеж-град” незримо существует, растворенный в другом городе – “Втором Вавилоне”» [Там же, с. 829].

Это яркая характеристика возможного психологического состояния общества, но она вряд ли может быть отнесена непосредственно к роману Пастернака. Живаго бежит из умирающей Москвы, он пытается найти свой Китеж в жизни на варыкинской земле – с семьей, с Ларой. А вернувшись в Москву – в «родном углу» с Мариной и двумя детьми. Но свое спасение он находит, когда обретает «цветущий во плоти Китеж искусства» [3].

Образ Москвы в заметках Живаго служит финальным эпизодом в поиске спасения: *«Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство»* [9, с. 481].

В этом описании города отсутствует упоминание Храма Христа Спасителя, образ которого служил символической опорой «прежнего» мира. Однако сопровождавший его прежде природно-космический образ приобрел гиперболический масштаб, превратив Москву в Город Солнца.

В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак создал многоликий образ Москвы, выступающей в произведении как самостоятельный персонаж, сменяющий на протяжении повествования несколько обличий. Явившись на страницы романа Городом-Домом, под ударами Судьбы он превращается в Град обреченный, Град-Страстотерпец. Роман завершает природно-космический образ солнца, соотнесенный с образом Москвы. Пастернак в изображении города постоянно прибегает к приему олицетворения, что позволяет ему соотнести судьбу героя и пространства.

#### Список литературы

1. Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. 880 с.
2. Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусагет, 1913. 68 с.
3. Дурылин С. Н. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Издательство журнала «Москва», 2014. Т. 1. 544 с.
4. Дурылин С. Н. Цветочки святого Франциска Ассизского. М.: Мусагет, 1913. 176 с.
5. Дурылин С. Н. Церковь Невидимого Града. Сказание о граде Китеже. М.: Путь, 1914. 69 с.
6. Кузнецов И. В. Внутренний сюжет // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: коллективная монография / под ред. В. И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. С. 180-194.
7. Левкиевская Е. Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник: сборник статей / сост. Е. В. Пермяков. М., 1997. Т. 2. С. 805-835.
8. Лихачев Д. С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: в 5-ти т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. С. 5-44.
9. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: в 5-ти т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 3. 734 с.
10. Чуковский К. Собрание сочинений: в 15-ти т. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. Т. 5. Современники: Портреты и этюды. 479 с.

#### THE IMAGES OF MOSCOW IN THE NOVEL BY B. PASTERNAK “DOCTOR ZHIVAGO”

Chaglyyan Shakar Kyubra

Lomonosov Moscow State University  
kubra2015@inbox.ru

The article considers the image of Moscow and means of its creation in the novel by B. Pasternak “Doctor Zhivago”. Special attention is paid to the mythology of the city, the analysis of topoi, metonymically presenting various socially-cultural aspects of the life of the city, and also means of overcoming of a seeming discreteness of narration and the creation of the image of a single space (“narrowness of a communicative row”). The address to the motive of the city animation allows revealing the community of the fates of the city and a man, their reciprocal assimilation.

*Key words and phrases:* “Doctor Zhivago”; the image of Moscow; urban myths; topoi; cultural and historical nominations; simultaneity; urbanism; discreteness of narration; anthropomorphism; reciprocal assimilation of a city and a character.